



Università
Ca'Foscari
Venezia

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti



Università
Ca'Foscari
Venezia

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav di Venezia



Università
degli Studi
di Verona

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo XXVI
Anno di discussione 2013/2014**

***Dalla bottega all'Accademia.
La famiglia degli scultori Ferrari a Venezia nell'Ottocento.***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/03
Tesi di Dottorato di Elena Catra, matricola 955884**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Nico Stringa

INDICE

Introduzione	7
1. Bartolomeo Ferrari (Marostica, 1780 – Venezia, 1844)	9
1.1. Fortuna critica	9
1.2. La Formazione	13
L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura	16
1806 il viaggio in Toscana	21
Il ritorno a Venezia	22
1.3. L'Arte fusoria, tre casi emblematici: il <i>Leone</i> della Piazzetta di San Marco, il <i>Monumento a Francesco I</i> e la <i>Pietà</i> di Antonio Canova	24
Note a margine della <i>Pietà</i> di Antonio Canova	30
1.4. La partecipazione all'Omaggio delle Provincie Venete	33
<i>Ara tratta dall'antico</i>	33
<i>Giuramento di Annibale</i>	34
<i>Chirone che ammaestra Achille nella Musica</i>	36
1.5. La caduta degli Dei e il primato della scultura religiosa. La decorazione per la <i>Chiesa del SS. Nome di Gesù</i> a Venezia	39
1.6. Il <i>Monumento ad Antonio Canova</i> alla Basilica dei Frari	42
1.7. La fortuna della scultura del quattrocento veneziano	48
<i>L'altare Maggiore della Basilica di San Marco</i>	51
1.8. La malattia e le ultime opere	55
1.9. Catalogo delle opere	58
Indice catalogo ragionato delle opere	125
2. Luigi Ferrari (Venezia, 1810 – 1894)	131
2.1. Fortuna critica	131
2.2. La formazione	140
1829 il Grande Concorso di Scultura a Brera "Dedalo e Icaro"	142
La nomina a 'Socio onorario' dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. La chiamata alle armi e la rinuncia alla borsa governativa per Roma.	145
2.3. Il Laocoonte 1834-1852	148
1834 La genesi	148
1837 L'esposizione all'Accademia di Belle Arti di Brera	150
Venezia 1838. Tre capolavori a confronto <i>Laocoonte – Malinconia – Davide vincitore di Golia</i>	152
La fortuna pubblicistica	157
Il Progetto di Associazione (1843-1844)	158
La commissione del Conte Paolo Tosio	160
2.4. Il 'salotto' veneziano di Paride Zaiotti. Conoscenze illustri, l'appoggio internazionale, nuove commissioni	164
2.5. 1838 l'Imperatore Ferdinando I d'Austria a Venezia	175
Commissioni e sussidi accordati ad artisti ed alunni	175
La commissione del Monumento a Tiziano	177
2.6. Il Progetto per il Monumento a Marco Polo	182
Il IX Congresso degli Scienziati italiani e il progetto di commemorazione di Marco Polo	182
1846 Luigi Ferrari: la proposta, il disegno, la commissione	184
Il Monumento e la terza dominazione austriaca 1856-1864	186
2.7. Luigi Ferrari e l'Accademia di Belle Arti	192

1848-‘49 la rivoluzione a Venezia e il coinvolgimento di Ferrari	192
Il concorso alla cattedra di scultura: Pietro Zandomeneghi, Innocenzo Fraccaroli, Luigi Ferrari e Marco Casagrande	192
Selvatico e le riforme accademiche	201
I “veneziani” all’Esposizione Internazionale di Parigi del 1855 e alcune riflessioni sull’ <i>Orgia</i> di Torquato Della Torre	207
Ferrari e la tutela dei beni artistici	211
Commissione agli stabilimenti dipendenti dall’I.R. Direzione del Genio	212
Ferrari e i restauri di Palazzo Ducale	213
2.8. Catalogo delle opere	219
Indice catalogo ragionato delle opere	302
Indice topografico delle opere	306
3. Gaetano Ferrari (Marostica, 1786 – Venezia, 1873)	310
4. Marostica: una Gipsoteca mai nata	315
5. L’Accademia di Belle Arti di Venezia: la Gipsoteca e l’insegnamento di scultura nella prima metà del XIX secolo.	325
5.1. La Gipsoteca	325
Il ruolo di Antonio Canova	333
Dai modelli Quattrocenteschi al Vero Naturale.	335
5.2. La prassi accademica negli anni di insegnamento di Luigi Zandomeneghi (1819-1850).	338
6. Apparati	347
6.1. Regesto	347
Cronologia Bartolomeo Ferrari	347
Cronologia Luigi Ferrari	354
6.2. Appendice documentaria	364
Documenti manoscritti	364
Indice documenti manoscritti	543
Articoli a stampa	546
Indice articoli a stampa	641
7. Illustrazioni	647
Indice illustrazioni	695
Bibliografia	699

Abbreviazioni

AABAVe, Archivio Accademia di Belle Arti Venezia
ACM, Archivio Comune Marostica
ACS, Archivio Centrale dello Stato Roma
ADTs, Archivio Diplomatico Trieste
AFDMi, Archivio della Fabbrica del Duomo Milano
AIESBPVe, Archivio Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia
AIRA, Archivio Istituto Ricovero Anziani Padova
AIRE, Archivio Istituto di Ricovero e di Educazione Venezia
AIVSLA, Archivio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti Venezia
APM, Archivio Privato Marostica
APSM, Archivio Parrocchiale della Chiesa Santa Maria Assunta di Marostica
APZ, Archivio Paride Zaiotti Mestre
ASAB, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Brera Milano
ASAV, Archivio Storico Ateneo Veneto Venezia
ASCVe, Archivio Storico del Comune di Venezia
ASPVe, Archivio Storico Patriarcato Venezia
ASBs, Archivio di Stato Brescia
ASP, Archivio di Stato Praga
ASPd, Archivio di Stato di Padova
ASPMVe, Archivio Soprintendenza Polo Museale Venezia
ASPSM, Archivio Storico Procuratoria di San Marco Venezia
ASPVe, Archivio Seminario Patriarcale Venezia
ASVe, Archivio di Stato Venezia
ASW, Archivio di Stato Wien
BCBC, Biblioteca Civica Bassano Del Grappa
BCBVi, Biblioteca Civica Bertoliana Vicenza
BCJUd, Biblioteca Civica Vincenzo Joppi Udine
BCPd, Biblioteca Civica Padova
BCVr, Biblioteca Civica Verona
BMCVe, Biblioteca Museo Correr Venezia
BNMVe, Biblioteca Nazionale Marciana Venezia
PLCF, Possagno Lascito Fondazione Canova
POD, Possagno Opera Dotazione del Tempio
TLA, The Thorvaldsen Letter Archives Copenhagen
UABKW, Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien

b. busta

cat. catalogo

f. fascicolo

ms./mss. manoscritto/manoscritti

reg. registro

DBI, Dizionario Biografico degli Italiani

Introduzione

“Una di quelle famiglie che non si trovano che in Italia, e più specialmente nel suolo veneto, dove l'arte vien tramandata di padre in figlio e dove tutti i membri della stessa la coltivano quasi fosse un podere da far fruttare”¹

Il presente lavoro cerca di ricostruire la vita e il portato artistico della famiglia degli scultori Ferrari (fig. 1) di Venezia nell'Ottocento e di focalizzare il profilo della didattica scultorea in Accademia di Venezia dalla fine del XVIII secolo a quella del XIX.

La scelta di prendere in esame gli scultori Ferrari e non altri scultori operanti a Venezia nel XIX secolo dipende da vari motivi.

Il primo motivo è che Bartolomeo, Gaetano e Luigi Ferrari sono i continuatori nell'Ottocento di una lunga genealogia di scultori, che ha origine con la bottega veneziana dei cosiddetti *Torretti*, ossia Giuseppe Torretti (Asolo, 1664 – Venezia, 1743), Giuseppe Bernardi (Asolo, 1694 – Venezia, 1774) e Giovanni Ferrari detto Torrettino (Crespano, 1744 – Venezia, 1826)². Bartolomeo Ferrari, nipote di Giovanni Ferrari, in alcune lettere viene denominato proprio “Bartolomeo Ferrari – Torretti, Scultore in Venezia”³ (fig. 2). Questa tradizione artistica distingue i nostri dagli altri scultori della loro epoca.

Il secondo motivo è che l'insieme delle produzioni artistiche di Bartolomeo (Marostica, 1780 – Venezia, 1844) e di suo figlio Luigi (Venezia 1810 -1894), interessa l'intero secolo XIX e pertanto il loro vissuto personale e professionale ci porta a rileggere le vicende storico-culturali di Venezia nell'800.

Il terzo motivo è il fatto che i Ferrari, essendo stati prima allievi di bottega, poi allievi dell'Accademia e infine docenti, rappresentano l'argomento migliore per conoscere qual'era a quell'epoca l'educazione artistica impartita a uno studente di scultura a Venezia.

¹Il passo rivolto a Luigi Ferrari è tratto da *Della scultura in Italia* in “L'Italia Musicale giornale dei teatri con appendice di letteratura, belle arti e varietà”, anno II, n. 91, mercoledì 11 Dicembre 1850 e lo ritroviamo in GIOVANNI ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro rispondenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, tomo IV, Milano, Francesco Sanvito, 1858, pp. 515-518 e IVI, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Voll. II, Milano, Fratelli Treves, 1874, pp. 180-186.

²Cfr. *I Torretti*, a cura di Paolo Goi, Venezia, Marsilio, 1992 e ANNETTE STAHL, *Die Bildhauerwerkstatt der Familie Torretto: ein Weg zu Canova*, Berlin, Tenea, 1999.

³ ASBs, Archivio Avogadro Del Giglio Tosio, b. 54, Laocoonte dello scultore Luigi Ferrari di Venezia, f. 1837, c. in data Carrara 20 dicembre 1837.

Tramite anzitutto le biografie e poi il particolare focus sulla vicenda dell'insegnamento tenuto in Accademia da Luigi Zandomenighi dal 1819 al 1850 e sull'importanza della Gipsoteca dell'Accademia, si è cercato di capire in quale modo veniva formato uno scultore tra la fine del XVIII secolo e la fine del XIX. Poichè Gaetano Ferrari, fratello di Bartolomeo, e Luigi occuparono le cattedre di scultura nelle due istituzioni principali; Gaetano in Arsenale dal 1820 al 1873 e Luigi in Accademia dal 1850 al 1893, gran parte degli gli scultori che si formarono a Venezia in quegli anni furono allievi dei Ferrari.

Nelle biografie del '900, Bartolomeo, Luigi e Gaetano Ferrari sono ricordati per pochissime opere. Bartolomeo viene menzionato per avere restaurato nel 1815 il *Leone* di bronzo (cat. 1.21) tornato da Parigi in pezzi e che l'Imperatore Francesco I volle ricollocato sulla colonna in Piazzetta San Marco⁴, per aver realizzato nel 1827 la statua della *Scultura* per il *Cenotafio di Antonio Canova ai Frari*⁵ (cat. 1.38) e per aver fuso in bronzo nel 1830 la *Pietà* di Antonio Canova⁶ (cat. 1.44).

Luigi viene menzionato per due sculture che stanno ai due estremi della sua carriera: il *Laocoonte* (1835-1852) (cat. 2.18), e il rifacimento del *Doge Francesco Foscari inginocchiato davanti al Leone* (1885), scultura sulla Porta della Carta di Palazzo Ducale a Venezia (cat. 2.100).

Gaetano è citato raramente solo per l'esecuzione del *Leone* (fig. 3) posto sulla vela centrale della facciata della Basilica di San Marco.

Diversamente da quanto sembra da tali profili biografici, i Ferrari nella loro lunga carriera crearono centinaia di opere e le poche che vengono ricordate, importanti anche per i luoghi di destinazione, fanno intendere che i Ferrari nella Venezia dei loro anni furono scultori di primo piano.

La tesi si articola in cinque capitoli, i primi due monografici dedicati a Bartolomeo e al figlio Luigi, in cui si ricostruiscono le biografie e i cataloghi delle opere. Il terzo capitolo dedicato a Gaetano in cui si ricostruisce una sua breve biografia. Un quarto capitolo che accomuna Bartolomeo e Luigi nell'esame della sfortunata vicenda della Gipsoteca Ferrari, donata da Luigi a Marostica città natale del padre. L'ultimo capitolo, relativo alla didattica accademica, integra quanto già emerge dalle biografie dei tre scultori.

Negli apparati è possibile scorrere una selezione documenti manoscritti e di articoli attinenti alla ricerca.

⁴ Vedi capitolo 1.3.

⁵ Vedi capitolo 1.6.

⁶ Vedi capitolo 1.3.

1. Bartolomeo Ferrari (Marostica, 1780 – Venezia, 1844)

1.1. Fortuna critica



Beati coloro che ebber la gloria di averti avuto ad amico! Con queste parole Francesco Zanotto⁷, letterato, introduce il suo *Delle Lodi di Bartolomeo Ferrari Scultore*, pubblicate il 25 settembre 1844 a qualche mese dalla morte dello scultore⁸.

L'opuscolo in onore di Bartolomeo Ferrari venne scritto per fare un omaggio a Jacopo Treves Dei Bonfili, nobile mecenate veneziano che, come recita la dedica dell'opuscolo "fu per lunghi anni stretto coll'egregio Artista in amichevole nodo" e aveva anche occasione di incontrarlo durante le riunioni dei soci dell'Accademia di Belle Arti. Treves non possedeva alcuna opera di Bartolomeo nella sua vasta collezione di opere d'arte, tra cui c'era invece una delle migliori opere del figlio Luigi: il *Davide e Golia* (cat. 2.25).

L'opuscolo è interessante sotto diversi riguardi, per il suo compilatore Francesco Zanotto, per la persona a cui era dedicato e per il prestigioso editore Giuseppe Antonelli. La pubblicazione in forma pregiata era a tiratura limitata e non alla portata di tutti, per cui Zanotto semplificò il testo per le numerose eventualità e i periodici. Nel testo scorrevole, dopo alcuni cenni anagrafici: veniva raccontata la vita di Bartolomeo, l'avvio alla scultura, gli studi letterari, gli avvenimenti politici, la partenza e il ritorno in laguna e poi un lungo elenco di opere. Zanotto non manca di ricordare che Ferrari "fu eziandio commendato fusore"⁹.

Sappiamo dunque che Bartolomeo, dopo aver concluso il suo apprendistato in Accademia, realizzò importanti opere scultoree. Nel 1807 fu coinvolto nei lavori di decorazione per gli apparati

⁷ Francesco Zanotto (Venezia, 1794-1863). Cfr. ALICE COLLAVIN, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in "MDCCC 1800", 1, jul. 2012. Disponibile all'indirizzo: <<http://edizionief.unive.it/index.php/MDCCC/article/view/47>>. Data di accesso: 09 May. 2013.

⁸ FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi di Bartolomeo Ferrari Scultore*, Venezia, Premiata stabilimento di G. Antonelli, 1844

⁹ FRANCESCO ZANOTTO, *Bartolomeo Ferrari*, in EMILIO DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, Venezia, Tipografia di Gio. Cecchini, 1845, pp. 286-287.

effimeri predisposti per ricevere sontuosamente Napoleone in Laguna. Jacopo Morelli, bibliotecario della Biblioteca Marciana, descrisse minuziosamente gli eventi con la *Descrizione delle feste* del 1808, nella quale si fa il nome di ogni artista intervenuto, tra cui Bartolomeo Ferrari per la decorazione dei due archi di trionfo galleggianti¹⁰.

Il nome di Bartolomeo Ferrari apparve anche nel prezioso volume *Omaggio delle Provincie venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria* del 1818. Il volume in folio, corredato da incisioni accompagnava il sontuoso regalo che le provincie Venete offrivano per le quarte nozze dell'Imperatore Francesco I. Al progetto Bartolomeo partecipò con un'*Ara* da lui scolpita in qualità di "Membro della Reale Accademia di Belle Arti" e riprodotta con incisione nel volume.

Nel 1819 è Giovanni Antonio Moschini che, nel suo *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines* a proposito della Chiesa del Nome di Gesù, nomina gli artisti che vi stanno lavorando per la decorazione e scolpiscono le statue dei dodici apostoli; tra questi artisti ci sono Bartolomeo Ferrari assieme a Luigi Zandomeneghi e Antonio Bosa.

Tra il 1822 e il 1827, Bartolomeo è coinvolto in una delle molte imprese dell'amico Leopoldo Cicognara Presidente dell'Accademia di Belle Arti. Morto improvvisamente Antonio Canova, Cicognara pensò di erigere un monumento in onore del grande scultore a Venezia e, come vedremo meglio in seguito, fu scelto come modello il Monumento a Maria Cristina d'Austria nella Chiesa degli Agostiniani a Vienna, opera realizzata da Canova qualche anno prima. Per questo progetto vennero ancora coinvolti gli scultori che erano stati chiamati per l'*Omaggio delle Provincie Venete* e Ferrari fu incaricato di scolpire la figura centrale rappresentante la Scultura. Assai numerosi furono gli articoli e gli opuscoli che uscirono prima e dopo l'ultimazione del Monumento e in ognuno di questi tra gli altri scultori viene nominato anche Bartolomeo Ferrari.

Grazie al rapporto con Cicognara e d'accordo con Giovanbattista Sartori Canova, fratellastro dello scultore, Ferrari ebbe la commissione della fusione in bronzo della *Pietà* come da modello di Canova (cat. 1.44). Quest'opera coronò la fama di Bartolomeo a livello internazionale, con un susseguirsi di articoli sui periodici dell'epoca. Il più importante è quello che Cicognara pubblicò nell' "Antologia" nel giugno del 1830, dove vengono spiegate le ragioni della fusione e il suo procedimento.

Cicognara, a proposito di Sartori scrive:

¹⁰ JACOPO MORELLI, *Descrizione delle feste celebrate in Venezia per la venuta di S.M.I.R. Napoleone il Massimo, imperatore de' Francesi, re d'Italia, protettore della confederazione del Reno*, Venezia, Tipografia Picotti, 1808.

“e piacque egli, con fino discernimento, di ciò affidare la cura al valente scultore Bartolommeo Ferrari, chiaro in Venezia per molti lavori in marmo ed in bronzo [...] l’affidare una cura sì ardua a tale artista, che non solo conoscesse le difficili pratiche della fonderia, ma fosse ad un tempo distinto scultore, e ammiratore sincero delle opere del Canova, e che facendosi un religioso dovere delle più scrupolose e minime differenze, avesse nei misteri dell’arte educata per lunghe prove la mente e la mano”.

Dopo aver elogiato la “forma buona” realizzata da Ferrari e aver minuziosamente dato resoconto di tutto il procedimento tecnico, Cicognara concludeva: “l’opera Canoviana così preservata nella sua purissima integrità col getto del Ferrari, passerà alla posterità come un monumento genuino dell’egregio suo autore, e come un argomento della trepidazione religiosa, e delle diligenze estreme dell’abilissimo fonditore”.

Ferrari è dunque noto a livello internazionale, sia per le sue sculture in marmo che per le fusioni. In occasione dell’inaugurazione di alcuni monumenti funebri per il cimitero di Vicenza gli vengono dedicati alcuni articoli, come quello per il *Monumento Velo Scroffa* (cat. 1.47) reputato da Pietro Chevalier “un mausoleo, dei più magnifici che a nostri giorni siensi eretti da privati signori in Italia. Io lo reputo cosa che farà onore all’arte e a tutto il paese”¹¹.

Nel corso degli anni Trenta, quando anche il figlio Luigi è conosciuto e lodato, Bartolomeo viene ricordato in quanto padre di quel Luigi universalmente amato e onorato: “Qual lode maggiore a Bartolommeo Ferrari dall’aver dato all’arti il figlio Luigi? Qual opera migliore di questa?”¹².

Dopo la scomparsa nel 1844, Bartolomeo viene ricordato dal menzionato volumetto di Francesco Zanotto e nel 1862 da un altro prezioso infolio dedicato ad Antonio Papadopoli corredato da sei belle litografie di Michele Fanoli riproducenti le sei statue di uomini illustri scolpite da Ferrari nel 1838 per lo studio di Antonio. Il volume è accompagnato da una introduzione di Giovanni Veludo e dai testi di Pietro Giordani, che spesso si era occupato delle iscrizioni funerarie delle tombe realizzate da Bartolomeo. Il volume venne dato alle stampe per “i pochi ma scelti intelligenti amici” dopo che gran parte dei protagonisti erano ormai scomparsi.

Poi la fama di Bartolomeo calò inesorabilmente e sul finire del secolo quando, con Venezia divenuta parte del Regno d’Italia, ci si interessò dei restauri di alcuni monumenti importanti della Laguna, i lavori che avevano reso celebre Bartolomeo, come il minuzioso restauro del Leone Alato della Piazzetta, vennero duramente criticati.

Nel 1898, i suoi gessi raccolti nello studio a San Martino assieme a quelli del figlio Luigi, presero la via di Marostica, dove vennero distrutti, smarriti o irrimediabilmente danneggiati.

¹¹ PIETRO CHEVALIER, *Belle Arti – Di un monumento posto nel cimitero di Vicenza*, in “Il Gondoliere”, a. IV, n. 50, mercoledì 22 giugno 1836, p. 200.

¹² Pubblica Esposizione nelle sale dell’imp. Regia Accademia di Belle Arti – Bartolomeo Ferrari, in “Il Gondoliere”, n. 47, anno sesto, 24 novembre 1838, p. 371.

Bartolomeo, e i cosiddetti allievi di Antonio Canova, risentirono della sfortuna critica che incontrò lo stile neoclassico, al quale furono sommariamente omologati.

1.2. La Formazione

Bartolomeo Ferrari nasce a Marostica il 18 luglio 1780¹³ da Luigi e Antonia Viero. La famiglia di Bartolomeo appartiene a una lunga genealogia di scultori ed è la continuatrice della bottega veneziana dei così detti *Torretti*, ossia Giuseppe Torretti, Giuseppe Bernardi e Giovanni Ferrari detto Torretti o Torretto¹⁴. Bartolomeo Ferrari, nipote di Giovanni Ferrari, in alcune lettere verrà proprio denominato “Bartolomeo Ferrari – Torretti, Scultore in Venezia”¹⁵.

Come ci racconta il figlio Luigi, in una lettera inviata all’amico letterato Francesco Zanotto per la pubblicazione dell’opuscolo *Delle Lodi di Bartolomeo Ferrari Scultore*¹⁶, la famiglia Ferrari discendeva da una ricca famiglia ferrarese che, caduta in disgrazia, si era trasferita nel territorio bassanese¹⁷. Stanti le ristrettezze economiche delle famiglia “e per la mancanza inoltre di risorse nel paesetto in cui dimorava, non potendo egli [il padre Luigi] convenientemente provvedere alla educazione del figlio, ebbe ricorso al partito di allogarlo ancor tenerello in una officina di farmacista perché avesse appresa col tempo la pratica di quell’arte”¹⁸.

In poco tempo Bartolomeo si dimostrò incline all’arte della scultura, così ché il padre nel gennaio 1792 decise di portarlo a Venezia per “apprendere l’arte” alla bottega dello zio Giovanni Ferrari. Come ci racconta lo stesso Bartolomeo: “cominciasti dai primi elementi del disegno, dalla plastica, e contemporaneamente esercitandomi collo scalpello nel marmo: passai poi allo studio della statue antiche che esistevano nella Casa del N. H. Farsetti, e all’Accademia del Nudo, e allo studio dell’Anatomia”¹⁹. Il figlio Luigi racconta che lo zio accolse Bartolomeo con amorevolezza “e lo pose tosto allo studio degli elementi dell’arte, ed in pari tempo all’esercizio dello scarpello malgrado l’irregolare insegnamento ed il cattivo gusto in quei tempi Bartolomeo aveva già fatti

¹³ APSMM, Archivio Parrocchiale della Chiesa S. Maria Assunta di Marostica, Nati dai 4 ottobre 1775 al 12 luglio 1790, 18 luglio 1780 Atto di battesimo di Bartolomeo Ferrari.

¹⁴ Cfr. *I Torretti* cit. e ANNETTE STAHL, *Die Bildhauerwerkstatt* cit..

¹⁵ ASBs, Archivio Avogadro Del Giglio Tosio, b. 54, Laocoonte dello scultore Luigi Ferrari di Venezia, f. 1837, c. in data Carrara 20 dicembre 1837.

¹⁶ FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi* cit.

¹⁷ Il nonno di Bartolomeo Gaetano Ferrari era un noto tagliapietra e scalpellino particolarmente attivo nel territorio di Crespano del Grappa, qui lavorò ai basamenti in pietra all’interno e allesterno della chiesa. Gaetano morì prima del 1768, a questa data risultano dei pagamenti in suo favore per alcuni lavori ma viene nominato come “q.m Gaetano Ferrari”. I suoi figli Giovanni e Luigi (padre di Bartolomeo) nacquero a Crespano del Grappa. Per alcune informazioni Cfr. LUIGI MELCHIORI, *Il Duomo di Crespano del Grappa e la civiltà del Settecento Veneto ai piedi del Grappa. Profilo storico e artistico*, Padova, 1975, p. 74.

¹⁸ BMCVe, Mess. P.D. 594 C/V (266), Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari, lettera del figlio Luigi Ferrari a Francesco Zanotto.

¹⁹ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolomeo Ferrari del 1 Febbraio 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

rapidi progressi, e superando il maestro nella sua aspettazione e valore, si era già di molto inoltrato nella difficile carriera”²⁰.

Sul finire del Settecento, morti Antonio Gai²¹, Giovanni Maria Morlaiter²², Giovanni Marchiori²³ e Giuseppe Bernardi Torretti²⁴, si era chiusa una delle più importanti stagioni della scultura veneziana²⁵. Spesso i continuatori delle botteghe erano gli stessi figli degli scultori, come Francesco Gai²⁶, Gregorio Morlaiter²⁷ e il nipote di Bernardi Torretti Giovanni Ferrari. Era già una caratteristica della Venezia del Settecento che l’arte fosse come un mestiere di famiglia, basti pensare alle famiglie Tiepolo, Longhi, Diziani, Fontebasso, Guarana, Canal, Marieschi, Maggiotto, Novelli ecc.

Come si sottolineava in un articolo apparso nella “Gazzetta Privilegiata di Venezia” nel 1846:

“Morti appena il Gai, il Torretto, il Marchiori, vivevano ancora i due Tagliapietra, Carlo e Luigi, il Fasolato, Michel Angelo Morlaiter, quel Giuseppe Ferrari al Canova già compagno d’officina, ed altri tali, continuatori dello stile malaugurato, nel quale ed ossa pieghevoli od immaginarie, ed attaccature favolose, e muscoli fantastici, atteggiati a scorti impossibili e rivestiti dei più bisbetici svolazzi erano in voga soltanto: nel quale la stramba allegoria regnava tiranna, ed ogni pensiero traduce vasi con un corpulento leone, che stralunando gli occhi e leccandosi i baffi, soavemente suonava la cetra”²⁸.

Com’è già stato chiaramente delineato dalla critica, nel secondo Settecento la scultura a Venezia era in crisi ed entrata in una fase di “decadenza somma”, come ha affermato Francesco Tron nel 1757²⁹. Sempre grazie alla testimonianza di Tron sappiamo che la scultura veneziana era caduta in un circolo vizioso:

²⁰ BMCVe, Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita* cit.

²¹ Antonio Gai (Venezia, 1686 – 1769) cfr. FABIEN BENUZZI, *Antonio Gai (1686-1769)*, Tesi di dottorato di ricerca (XXV ciclo), Università Ca' Foscari, Venezia, 2012-2013.

²² Giovanni Maria Morlaiter (Venezia, 1699 – 1791) cfr. MONICA DE VINCENTI, *Storia del “fondo di bottega” di Giovanni Maria Morlaiter nel Museo del Settecento Veneziano di Ca’ Rezzonico*, in “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, III serie, n. 6, 2011, pp. 7-77 (con bibliografia precedente)

²³ Giovanni Marchiori (Caviola, 1696 – Treviso, 1778) cfr. MASSIMO DE GRASSI, *Giovanni Marchiori: appunti per una lettura critica*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, n. 21, 1997, pp. 123-155.

²⁴ Giuseppe Torretti (Pagnano, 1661 – Venezia, 1743) cfr. GASTONE VIO, *Giuseppe Torretti intagliatore in legno e scultore in marmo*, in “Arte Veneta”, n. 38, 1984, pp. 204-210 e PAOLA ROSSI, *Per il catalogo delle opere veneziane di Giuseppe Torretti*, in “Arte Documento”, n. 13, 1999, pp. 285-289.

²⁵ Per un profilo generale sulla scultura del Settecento a Venezia cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *La scultura*, in *Storia di Venezia. L’arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1995, pp. 443-484.

²⁶ Francesco Gai (Venezia, ? - 1789).

²⁷ Per alcune notizie su Gregorio Morlaiter cfr. MONICA DE VINCENTI, *Storia del “fondo di bottega”* cit.

²⁸ ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Vergine – Statua di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 162, martedì 21 Luglio 1846. Come nelle parole di Luigi Ferrari, anche Zanetti vede la scultura di quegli anni a ridosso del XIX secolo come esempio di cattivo gusto e brutto stile che sarà risollevato solamente da Antonio Canova.

²⁹ PIERO DEL NEGRO, *Antonio Canova e la Venezia dei patrizi*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, p. 121. L’autore è più volte intervenuto sull’argomento, delineando in maniera scrupolosa la condizione della scultura a Venezia nel XVIII secolo, si vedano a questo proposito anche: ID, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia dall’Antico*

“né vi son professori che allettino le persone a ordinazioni, né vi possono essere perché le opere di qualche merito riescono troppo costose e le fortune dei tempi presenti non permettono dilette di troppo costo” e “se mancano a scultori impieghi per gli ordini della Dominante, molto più mancar gli devono per altre parti, poiché i forastieri son provveduti di scalpelli migliori, la T[erra] F[erma] suddita non è scarsa di qualcheduno, ch’eguaglia l’abilità dei nostri”³⁰.

Questa decadenza aveva costretto la maggior parte degli scultori a cercare fortuna in terra ferma, come ad esempio Giovanni Marchiori a Treviso e Giuseppe Bernardi Torretti a Pagnano. Al ritorno di quest’ultimo a Venezia tra il 1770 e il 1771 gli scultori veneziani, quasi in via di estinzione, per cercare di risollevarsi e dare buone direttive alla gioventù, si riunirono per dare vita ad una Accademia che conferisse le basi di pittura, scultura e architettura. L’intento di Gregorio Morlaiter, scultore e presidente dell’Accademia nel 1780, era di salvare la scultura veneziana creando valenti scultori-architetti tramite un’ Accademia, capace di rinverdire i fasti del glorioso passato della scultura veneziana, come “al tempo di Sansovino, di Alessandro Vittoria, di Girolamo Campagna, di Tulio Lombardo ed altri, tutti scultori ed insieme architetti e direttori di tante opere belle”³¹. Il suggerimento di Gregorio Morlaiter, come ha ben dimostrato Piero Del Negro, funzionò, ma paradossalmente a Roma con Antonio Canova e non a Venezia.

In mezzo a questa “scarsazza somma”, negli anni di formazione di Bartolomeo una delle botteghe più attive era proprio quella dello zio paterno. Qui qualche anno prima aveva fatto la sua pratica anche il giovane Antonio Canova, prima con Giuseppe Bernardi Torretti a Pagnano e Venezia e poi, per un breve tempo, con Giovanni Ferrari³².

La bottega di Ferrari è stata la fucina di molti giovani artisti divenuti i protagonisti della stagione successiva. Oltre a Bartolomeo, nel 1795 arriva il giovane promettente Luigi Zandomenighi³³, più vecchio di un anno rispetto a Bartolomeo, proveniente da Verona. C’erano poi

Regime alla Restaurazione, in *Istituzioni culturali, scienza, insegnamento del Veneto dall’età delle riforme alla Restaurazione (1761-1818)*, Atti del Convegno di studi (Padova 28-29 maggio 1998), a cura di L. Sitran Rea, Trieste, Lint, 2000, pp. 49-76 e ID, *La crisi del collegio degli scultori veneziani nel secondo Settecento*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma*, Atti della III Settimana di Studi Canoviani, a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Bassano del Grappa, Museo civico, 25-28 settembre 2001, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, pp. 7-23.

³⁰ Ivi, p. 13.

³¹ Ivi, p. 16

³² *Alle origini di Canova: Le terrecotte della collezione Farsetti*, cat. di mostra, a cura di S. Androsov, Venezia, Marsilio, 1991.

³³ Luigi Zandomenighi (Colognola ai Colli (Verona), 1779 – Venezia, 1850) cfr. GIULIA BRAZZALE, *Per il catalogo dello scultore Luigi Zandomenighi*, Tesi di Laurea, Università Ca’ Foscari, Venezia, a.a. 2002/2003 e GENNARO TOSCANO, «*Le lion de Saint-Marc a été brisé, j’en suis fâché!*»: Millin à Venise, in *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin – Louis Millin 1759 – 1818*, Atti del Convegno (Parigi, 27-28 novembre 2008, Inp; Roma, 12-13 dicembre 2008, Sapienza, Odeion del Museo dell’Arte Classica), a cura di M. Preti-Hamard e G. Toscano, Roma, Campisano Editore, 2011, pp. 457- 495 (con bibliografia).

Giacomo Gabardi³⁴, sfortunato scultore che venne presto dimenticato, il fratello di Bartolomeo Gaetano e molti altri, che Zandomeneghi qualche anno più tardi definirà “cani diligentemente educati dal decesso mio amorevole Maestro di scultura sig. Giovanni Ferrari Torretti”³⁵.

Possiamo supporre, grazie alla testimonianza di Bartolomeo, che presso la bottega di Ferrari Torretti l'apprendistato di un giovane scultore iniziasse con l'imparare a disegnare, poi a modellare in terracotta e naturalmente solo dopo aver appreso al meglio queste basi proseguiva con l'uso di martello e scalpello. A quanto ci raccontano le fonti, la giornata di Antonio Canova nello studio di Ferrari era così suddivisa: “metà del giorno a' lavori di scultura, l'altra metà di applicarla a disegnare e modellare sul vero”³⁶.

Lo studio dell'arte antica, del nudo e dell'anatomia non si apprendevano all'interno della bottega bensì in luoghi specifici della città. Il primo presso Ca' Farsetti, dove si conservava la famosa collezione di terrecotte e gessi, mentre il nudo alla Veneta Accademia di Pittura presso il Fonteghetto della Farina.

L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura

Bartolomeo risulta iscritto per la prima volta ai corsi serali che si tenevano alla Veneta Accademia nel 1795 e frequentatore fino al 1807³⁷, primo anno dell'Accademia riformata da Napoleone.

La funzione principale della 'Veneta Accademia' era quella di dare la possibilità a pittori e scultori di studiare dal modello nudo³⁸.

Bartolomeo al suo ingresso in Accademia aveva dunque quindici anni, di cui tre passati nella bottega dello zio dove aveva appreso le basi del disegno e aveva fatto pratica in scultura. Come da *Statuto*, i corsi serali si svolgevano sei sere la settimana per due ore, dal 18 ottobre, giorno di San Luca, fino al Mercoledì Santo³⁹; i corsi dunque duravano circa sei mesi. Durante questo periodo gli

³⁴ Giacomo Gabardi, membro dell'Accademia di Belle Arti dal 1806. Le circostanze della vita lo indussero ad allontanarsi dalla scultura quando il fratello morente gli affidò la cura dei suoi sette figli che egli allevò come fossero suoi.

³⁵ BMCVe, Epistolario Cicogna 1271/2, Lettera di Luigi Zandomeneghi ad Antonio Emmanuele Cicogna in data 17 novembre 1826.

³⁶ FILIPPO DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, Tipi del Gondoliere, 1840, p. 179.

³⁷ AABAVe, R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Matricola degli Alunni Iscritti, dall'anno scolastico 1807 al 1822-23, 1807, al numero 56, “Bartolomeo Ferrari di Luigi Scultore vicentino d'anni 27 c.a abita a S.a Margarita sotto il portico dell'orefice n. per la figura”.

³⁸ Su gli ateliers, lo studio del nudo e l'Accademia a Venezia cfr. ADRIANO MARIUZ, *Ateliers veneziani del Settecento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, pp. 3-33.

³⁹ *Ordine degli Studij*, in ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., p.150.

allievi dovevano “disegnare un uomo ignudo in quella postura, che verrà collocato dalli Maestri”⁴⁰. Il modello veniva messo in un nuovo atteggiamento ogni tre sere, durante le quali gli allievi erano disposti attorno a lui dal maestro⁴¹.

I professori, diversamente da quanto accadrà nell'Accademia ottocentesca, erano quattro e rimanevano in carica un anno, potendo essere rieletti soltanto a distanza di due anni dalla precedente nomina. Ogni docente aveva l'obbligo di seguire lo studio in Accademia per una settimana intera al mese. Nella settimana assegnatogli il professore era “obbligato à collocare l'ignudo in quell'atto, in cui dovrà disegnarli, ed insieme rivedere li disegni à studenti, e correggerli occorrendo. Ciò sempre intendendosi nella sua settimana, e non altrimenti”⁴².

Da quanto si può dedurre dallo *Statuto* del 1755, riapprovato nel 1771 e leggermente modificato nel 1775⁴³, agli iscritti non si insegnava a disegnare, ma dovevano arrivare in Accademia già preparati al fine di seguire con profitto le sedute col modello. A quanto ci riferisce la Bassi, allo studio del nudo “era ammesso solo chi fosse già esperto nel disegno, per essersi esercitato a copiare i gessi nella prima classe dell'Accademia”⁴⁴. Contrariamente a quanto afferma la studiosa, nello *Statuto* non si parla mai di una “prima classe dell'accademia” e non si accenna mai, sia in esso che nelle Carte dell'Accademia, ad una sala dei Gessi. Sappiamo invece che le opere d'arte che si conservavano nella sede del Fonteghetto erano opere eseguite dai membri dell'Accademia al solo fine decorativo degli ambienti e non per studio. Nel 1807, in occasione del passaggio di consegne tra la Vecchia Accademia e quella rifondata da Napoleone, Vincenzo Nodari ex segretario Accademico consegnò ad Antonio Diedo, nuovo segretario designato, diciotto sculture⁴⁵. Di queste sculture tre erano doni di membri accademici: Antonio Canova, Giovanni Maria Morlaiter e Antonio Gai, le altre erano modelli in creta o esercizi in gesso realizzati dagli allievi. Non possiamo dunque considerare questo nucleo di sculture una Gipsoteca ed anzi l'*Inventario* redatto da Nodari ci sottolinea una volta in più la totale assenza di gessi presi dall'antico. Possiamo dunque essere certi che nel Settecento l'uso di imitare o copiare le statue non avveniva a Venezia negli ambienti accademici bensì presso la Collezione Farsetti.

La centralità dello studio della figura umana e del nudo si riscontra anche dal reclutamento degli stessi accademici: difatti tra essi erano in maggioranza i pittori figuristi, mentre i prospettici ed i paesaggisti erano appena rappresentati; nel 1755 tra gli accademici solo sette erano gli scultori.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., p. 29.

⁴² Ivi, p. 148.

⁴³ Ivi, pp. 146-153 e doc. XIX, XX.

⁴⁴ Ivi., p. 29.

⁴⁵ *Inventario de quadri esistenti nella R. Accademia delle Belle Arti*, pubblicato in GINO FOGOLARI, *L'Accademia Veneziana di Pittura e scoltura del Settecento*, in “L'Arte”, anno 16, fasc.5, 1913, p. 260.

Quando nell'ottobre di ogni anno la Congregazione Accademica eleggeva i quattro maestri, potevano non essere rappresentate tutte le categorie artistiche. Capitava spesso che un artista iscrittosi per la scultura non avesse alcun maestro dedito a questa disciplina. Questo accadde per diversi anni; negli anni che ci interessano, solo nel 1799, 1801, 1803, 1805, 1806 nella rosa dei quattro professori è presente uno scultore: nel 1799, 1801 e 1803 Giovanni Ferrari Torretti⁴⁶, nel 1805 Luigi Zandomeneghi e nel 1806 Antonio Bosa⁴⁷.

Che si trattasse di pittori o scultori del resto poco importava, il compito di ogni insegnante era la messa in posa del modello e la correzione dei disegni degli studenti, non l'insegnamento di una determinata arte, pittura o scultura che fosse.

Pietro Edwards si lamenterà dell'impostazione accademia dello studio del nudo:

“non era accompagnato dalle istruzioni che potessero renderlo utile. Mancava all'accademia chi dettasse lezioni di proporzioni secondo i diversi caratteri che si volessero imitare. Mancava il maestro di anatomia che facesse le ostensioni comuni di questa scienza e ne applicasse poi le osservazioni sul nudo vivo. E quella tanto ricantata sceltezza di belle forme non veniva insinuata alla gioventù in modo alcuno, né si aveva la cura di tener sotto gli occhi degli studenti almeno delle grandi tavole anatomiche bene individuate e qualche statua anatomica in gesso, con l'indice dei muscoli scritto a lato e le corrispettive corrispondenze in numeri ripetute dal gesso stesso. Non vi era almeno un paio di statue più celebri collocate in vicinanza del nudo, affinché i giovani vedessero di continuo come si deve imitare la natura, evitare le imperfezioni individuali delle opere sue e cercare di avvicinare il più che si può le copie al loro archetipo originale. Non vi erano dunque né tavole, né indici, né statue, anzi nella stanza del nudo non vi era neppure comodità per quest'ultimo aiuto. Né si atteggiava alcuna volta il modello nella positura di qualche famosa statua antica non presente, né si proponeva un piccolo premio a chi nel disegno accademico ne aveva riportato con esattezza maggiore le proporzioni le forme e la grazia rilevate su di esse in altro luogo”⁴⁸.

Il 25 marzo, giorno dell'Annunciazione di Maria Vergine e Capodanno per i veneziani, agli studenti veniva data la possibilità di partecipare ad un concorso: “li Scultori principianti porteranno qualche copia di celebri statue, ò Bassirilievi: ed i più avanzati porteranno d'invenzione il Soggetto, che gli sarà assegnato: in tutto nel modo e tempo, e colla prova all'improvviso, come si è detto di sopra per i Pittori”⁴⁹ ossia dovevano replicare nell'arco di due ore in Accademia la statua

⁴⁶ Proprio nel 1799 Giovanni Ferrari era stato annoverato ufficialmente fra gli scultori. Cfr. AABAVe, Accademia pittori, b. 3, Filza documenti e Atti Accademici dal 1795 al 1800. Venerdì 25 marzo 1799 si riporta: “Fu nominato scultore. Rimasto Zuanne Ferrari d.º Torretto N° 11 V°32”. Solo sei anni più tardi il 23 gennaio 1805 spetterà lo stesso onore anche a Bartolomeo Ferrari e al collega Luigi Zandomeneghi, cfr. AABAVe, Accademia Pittori, b. 1, Libro Accadem. i Proff. i e loro cariche ed Accademici di Onore aggregati. Vincenzo Dottor Nodari Cancellier, Catalogo Delli Sp. Sp. P.ri Professori tutti Accademici di Pittura, Scultura, ed Architettura di questa Città dalla prima loro elezione giusto il prescritto del Mag. To ecc.mo dè SS.ri riformatori dello Studio di Padova con Terminazione 26 Genn.º e con approvazione dell'ecc.mo Senato.

⁴⁷ AABAVe, Accademia Pittori, b. 1, Catalogo Delli Sp. Maestri tutti dalla prima elezione dietro il prescritto del Mag.to ecc.mo dè Ss.ri riformatori dello Studio di Padova.

⁴⁸ Il passo è citato in GINO FOGOLARI, *L'Accademia Veneziana* cit., p. 393.

⁴⁹ ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., p. 151.

d'invenzione portata in Accademia per il concorso, provando così che lo studente era il vero autore dell'opera.

Bartolomeo partecipò ai concorsi dal 1795 al 1803⁵⁰, con una interruzione dal 1799 al 1801, dovuta alla caduta della Serenissima e al suo temporaneo ritorno a Marostica. Ai concorsi partecipò sia per la classe destinata ai modellatori, dove risulta vincitore nel 1801 per il modello in cera⁵¹, e per due volte anche a quella per il disegno dal nudo, nella cui classe però non ottenne nessun premio.

Durante il periodo di assenza da Venezia⁵²

“cessate ali artisti le occasioni, dovette a malincuore abbandonare le predilette sue occupazioni, e rifugiarsi in seno alla famiglia. Fu allora che approfittando del tempo si pose con calore allo studio delle lettere, se non ch'è venendogli meno i pochi risparmi fatti in Venezia e poscia non bastando al suo mantenimento lo scarso guadagno che gli fruttava la vendita di alcuni lavoretti in terra da esso lui compiuti nelle ore di ozio dovette lasciare lo studio ameno nel più bello che ne traeva utilità al suo spirito, e quindi cedendo al bisogno, porsi in un a fabbrica di stoviglie nel vicino paese di Nove in qualità di plastificatore. Trascorsi circa due anni da che egli era in quell'esercizio troppo meschino in confronto al suo gran sentire nell'arte, essendosi riordinate alcun poco le pubbliche e le private cose, fece ritorno in Venezia dove finalmente ripigliava l'interrotto studio dell'arte”⁵³.

Tornato a Venezia e continuati gli studi in Accademia, a differenza degli amici e colleghi Luigi Zandomeneghi e Antonio Bosa, Bartolomeo non riuscì ad ottenere l'incarico di professore. Siamo ormai negli anni a ridosso della riforma Accademica e la possibilità per Bartolomeo di diventare professor sfuma, ripresentandosi solamente nel 1819 anche se gli sarà preferito Luigi Zandomeneghi.

Altra palestra fondamentale per ogni artista, oltre l'Accademia, era la raccolta dei gessi e terrecotte di Filippo Farsetti; possiamo considerarla la vera gipsoteca 'succursale' dell'Accademia. Sappiamo quanto fu fondamentale questa Raccolta nella formazione di Antonio Canova e lo fu anche per tutti gli artisti a cavallo tra fine XVIII e XIX secolo, fino a quando Giuseppe Giacomo Albrizzi, che erediterà la collezione dopo la morte di Daniel Farsetti cugino di Filippo, decise di non rendere più accessibile la raccolta ad artisti e visitatori. Si lamenterà di questo Luigi Zandomeneghi in una lettera diretta ad Antonio Canova nel 1806⁵⁴, sapendo quanto fosse caro il ricordo del

⁵⁰ AABAVe, Accademia pittori, b. 3, Filza documenti e Atti Accademici dal 1795 al 1800.

⁵¹ AABAVe, Accademia pittori, b. 3, Filza documenti e Atti Accademici dal 1800 al 1807.

⁵² Secondo quanto ci racconta Bartolomeo, rimase lontano da Venezia dal 1797 al 1799. Cfr. BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Febbraio 1826 cit.

⁵³ BMCVe, Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita* cit.

⁵⁴ BCBG, Epistolario Canoviano, X. 1097/5342, Venezia 25 gennaio 1806.

possagnese per questo luogo e quanto fosse stato importante per la sua formazione⁵⁵. Zandomenghi scriveva:

“La Galleria Farsetti è chiusa anche per quelli che potrebbero studiare. Il conte Giuseppe Giacomo Albrizzi è troppo rigido e geloso custode delle opere di V.M.I., che non che studiarle non le lascia neppure vedere. Veda dunque se io ho ragione di affliggermi”.

L’istituzione della Raccolta Farsetti, in sintonia con il gusto del secolo, aveva risposto all’esigenza degli artisti del tempo che dal 1724 volevano si costituisse in città una raccolta di “modelli di gesso delle più illustri statue”⁵⁶ per farle studiare agli artisti. Bartolomeo Ferrari, Luigi Zandomenghi e Francesco Hayez, per fare solo alcuni nomi, ricordano in lettere o memorie lo studio dai gessi Farsetti come tappa fondamentale della propria formazione⁵⁷. Come sappiamo gran parte della raccolta, in particolare i novantaquattro gessi, diventerà di proprietà dell’Accademia di Belle Arti durante il XIX secolo, riferimento fondamentale per tutti i giovani artisti⁵⁸.

Dal secondo Settecento agli inizi del XIX secolo l’ambiente veneziano era dunque poco favorevole alle giovani generazioni di artisti⁵⁹. La situazione poco felice per il lavoro di scultore costringe anche Bartolomeo a vivere in ristrettezze economiche. Nel 1794 Girolamo Ascanio Molin⁶⁰, uno dei pochi patrizi veneziani in condizione di spendere in opere d’arte, acquistò da Ferrari un *Bassorilievo in marmo rappresentante un Bacchanale di putti preso dall’antico*⁶¹.

Arrivarono all’inizio del XIX secolo le prime commissioni dai territori dell’ormai ex Repubblica Serenissima: la statua della *Speranza* e il bassorilievo rappresentante *Le Anime del Purgatorio* per uno degli altari laterali della Cattedrale di Sant’Anastasia a Zara (1802-1809) (cat. 1.3), e le due statue per la Chiesa Parrocchiale di Tricesimo *La Vergine che presenta al Tempio il bambin Gesù* e il *Vecchio Simeone* (1806-1809) (cat. 1.8-9). Queste ultime mostrano lo sforzo di Bartolomeo di operare una sintesi tra la scultura veneziana settecentesca e la statuaria classica, in

⁵⁵ *Alle origini di Canova* cit.

⁵⁶ Siamo nel 1724, cfr. PIERO DEL NEGRO, *La crisi del collegio degli scultori* cit., p. 10.

⁵⁷ FRANCESCO HAYEZ, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 33-36.

⁵⁸ ENRICO NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in “Arte Veneta”, n. 65, 2008, pp. 224-268.

⁵⁹ Significativa in merito l’affermazione di Canova del 24 settembre 1808: “io credo per altro che il voler avere delle Scuole di gran lusso, e non esservi né Religioni, né chiese, né ricchi, né veruno che dieno ordinazioni sia lo stesso che voler giocare a carte i orbi”, lettera di Antonio Canova a Giannantonio Selva, cit. in DANIELE RICCIOTTI BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita privata (da un carteggio inedito)*, in “Nuovo archivio veneto”, n.s. 17, n. 33, 1917, p. 226.

⁶⁰ Per Girolamo Ascanio Molin (Venezia, 1738-1814) cfr. LAURA RIZZI, *Girolamo Ascanio Molin. Un collezionista veneziano tra Sette e Ottocento* (tesi di laurea), Università di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1991-92.

⁶¹ BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolomeo Ferrari cit.. Molin aiutò anche Luigi Zandomenghi agli inizi della sua carriera. Del bassorilievo realizzato da Ferrari per Molin non si hanno tracce, non si trova ne nelle collezioni delle Gallerie dell’Accademia, ne alla Franchetti Ca’d’Oro e nemmeno nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Venezia. Per l’opera vedi cat. n. 1.1

particolare la figura della Vergine evidentemente richiama per postura ed abbigliamento i tipi di Demetra e Kore antiche.

L'improvvisa incursione dei francesi a Venezia, con la caduta della Serenissima Repubblica Veneta, aggravò ulteriormente la già precaria condizione dell'arte a Venezia. Bartolomeo poté contare solo sull'aiuto di amici come Antonio Bosa, tramite il quale nel 1805 ricevette la commissione di tre sculture da eseguire per la nuova sede della Borsa di Trieste⁶².

1806 il viaggio in Toscana

Consegnate nel marzo del 1806 le tre sculture per Trieste, Bartolomeo partì alla volta di Carrara per acquistare dei blocchi di marmo per i suoi lavori. L'intenzione di Bartolomeo era di soggiornare per qualche periodo a Carrara e a Firenze e proseguire poi per Roma.

Arrivato a Firenze:

“veduto lo avreste con ansia avviarsi, ove attestano ancora delle glorie dei Medici tante opere insigni, che fanno la meraviglia dell'indotto e la disperazione dell'artista; e là pendere estatico in contemplando, ora la Notte, il Crepuscolo e l'Aurora di Michelangelo nei sepolcri Medicei; ora, in S. Giovanni, le porte del Ghiberti, ora le statue di Donatello, nel campanile del Duomo; ora il crocefisso di Baccio in Santa Maria; ora, in Santa Croce, i Monumenti lavorati dai più insigni scultori, per eternar la memoria dei più chiari filosofi, oratori e poeti; e di quivi partire per tornar poi le cento volte a contemplar e a raccogliere da quelle opere documenti, ispirazioni e stimoli nuovi a procedere nell'arte, una sua cura e diletto. [...] dalla lunga dimora per esso fatta in quella capitale, decoro dell'Italia e delle arti, gli veniva aperta la mente così, da informarsi a nuovo stile, abbandonando le ambagi della vecchia scuola. - E qui sorge ancora più splendida cagione di laude a lui, che seppe spogliarsi delle pratiche antiche, tergere la mente dalle prime impressioni e darsi tutto a quella via nuova, incontrata da esso per solo impulso del suo genio nato pel bello”⁶³.

Dopo essere stato a Firenze e Carrara e aver frequentato in queste due città le rispettive Accademie⁶⁴, Bartolomeo è costretto a fare ritorno a Venezia. Non riuscirà negli anni avvenire ad appagare il suo grande desiderio di vedere Roma e i suoi famosi capolavori. A Venezia lo aspettava la fidanzata Maria Angela Carminati che, rimasta incinta della primogenita Antonia, lo richiamò a casa; i due si sposarono il 22 settembre 1806⁶⁵ e la bambina nacque il 31 dicembre dello stesso anno⁶⁶.

⁶² Vedi cat. delle opere n. 1.5-6-7

⁶³ FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi di Bartolomeo* cit., 1844, pp. 18-19.

⁶⁴ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari* cit.

⁶⁵ APVe, Parrocchia S. Margherita, Matrimoni, n. 8, 1795-1810, c.24, Matrimonio Bartolomeo Ferrari e Maria Angela Carminati, 22 settembre 1806.

⁶⁶ APVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810, c. 81, 4 Gennaio 1807.

Seppur breve, il viaggio a Firenze diede nuova linfa alle opere di Bartolomeo, contribuendo al fondamentale recupero del Quattrocento a Venezia⁶⁷.

Il ritorno a Venezia

Tornato dunque a Venezia, Bartolomeo “per campare la vita” si diede “allo intaglio in legno, a piccoli fusioni in bronzo, a quei rami tutti affine che sono all’arte scultorea; nel quale campo egli ebbe abbastanza di che mietere, perché in esso non vi metteva mano la maggior parte dei confratelli scultori, forniti siccome erano di lucrosi lavori”⁶⁸.

Il soggiorno di Napoleone a Venezia, dal 28 novembre all’8 dicembre del 1807 e la serie di manifestazioni celebrative previste per accoglierlo, diedero alcune opportunità di lavoro agli artisti. Giannantonio Selva⁶⁹, per l’occasione, allestì un arco di trionfo sul canal Grande Grande all’altezza della Chiesa di Santa Lucia e un palco galleggiante collocato di fianco a Ca’Foscari per poter assistere alla Regata; Ferrari, Bosa e Zandomenghi si occuparono dell’apparato ornamentale (cat. 1.10-11). Per lo stesso avvenimento si volle anche rimodernare in stile neoclassico il Teatro La Fenice e, sempre su commissione di Selva, Ferrari eseguì due Cariatidi in legno per decorare il palco reale (cat. 1.12).

Negli anni di dominazione napoleonica a Venezia, Bartolomeo iniziò a lavorare alle dipendenze dell’Arsenale per l’esecuzione delle principali parti decorative-scultoree. Disponendo ivi di ampio spazio, si dedicò anche ad opere più complesse; sono di questi anni i due crocefissi lignei Cologna Veneta (cat. 1.36) e per Lussino (cat. 1.41) le due statue di *San Giovanni Battista* e di un altro *Santo* per la Chiesa di San Zaccaria a Venezia (cat. 1.17-18), un *Reliquiario* per i Fatebenefratelli di Milano (cat. 1.13) e una statua colossale di *Napoleone* (cat. 1.16). Nel 1812 il collega Zandomenighi venne nominato direttore della scultura italiana all’Arsenale di Venezia, incarico che mantenne fino alla caduta del dominio francese. Perso l’incarico Zandomenighi si trovò in condizioni economiche molto precarie. Al contrario Ferrari, consolidato sempre di più il

⁶⁷ Sul recupero del Quattrocento a Venezia e l’apporto che diede Bartolomeo Ferrari ci soffermeremo in uno dei prossimi capitoli.

⁶⁸ AABAVe, Carte Antonio Diedo, Miscellanea, b. 6, f. 2. Negli stessi anni per carenza di lavoro anche Luigi Zandomenighi decorò lacune stanze di stucchi, scolpì statue da giardino e eseguì alcune fusioni in metall, nelle quali le fonti riportano fosse abilissimo.

Anche Giuseppe Torretti aveva dedicato parte della produzione alle opere in legno cfr. GASTONE VIO, *Giuseppe Torretti intagliatore in legno cit.*

Della vastissima produzione in legno e in bronzo di Bartolomeo conosciamo ora solo pochissime opere.

⁶⁹ Per Giannantonio Selva cfr. ELENA BASSI, *Giannantonio Selva: architetto veneziano*, Padova, Cedam, 1936.

legame con l'Arsenale, dopo la nascita del secondo figlio nel 1810⁷⁰ poté lasciare l'abitazione presso la Parrocchia di San Trovaso⁷¹ e trasferirsi in una nuova dimora dall'altra parte della città, a San Martino, poco distante dall'Arsenale. La collaborazione di Ferrari con l'Arsenale si protrasse per tutta la sua vita, tanto che egli fu più intagliatore del legno che scultore del marmo.

⁷⁰ Il secondogenito Luigi Antonio Ignazio Maria era nato nel 1810 cfr. APVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810, C.102, 21 giugno 1810 Luigi Antonio Ignazio Maria.

⁷¹ Bartolomeo in questi anni abitava in Contrada di San Trovaso, "S.a Margarita sotto il portico dell'orefice" cfr. AABAVe, R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Matricola degli Alunni Iscritti, dall'anno scolastico 1807 al 1822-23, 1807.

1.3. L'Arte fusoria, tre casi emblematici: il *Leone* della Piazzetta di San Marco, il *Monumento a Francesco I* e la *Pietà* di Antonio Canova

Presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, negli Atti del 1822, si conserva una interessante carta che si intitola *Elenco di Artisti, gran parte de quali appartiene a questa R. Accademia di Belle Arti*⁷². In questo *Elenco* molti sono i nomi di pittori, architetti e artisti dediti alle diverse discipline, ma solo quattro compaiono sotto la dicitura “scultori”, ossia: “proff. Zandomeneghi, Ferrari Bartolommeo, Bosa, Martini”.

Luigi Zandomeneghi, come abbiamo visto, era stato compagno di bottega e di Accademia di Ferrari e fu a questi preferito per assumere l'incarico di professore di scultura in Accademia dopo la morte di Angelo Pizzi⁷³ e la temporanea supplenza del pittore Giovanni De Min. Antonio Bosa era consigliere ordinario dell'Accademia ed amico di Bartolomeo mentre Jacopo De Martini, veneziano, dopo essere stato allievo della riformata Accademia di Venezia e vincitore del “pensionato” a Roma, al suo ritorno in laguna assunse l'incarico di economo in Accademia⁷⁴. I nomi di questi quattro scultori ricorrono molto spesso assieme, Zandomeneghi, Bosa e Ferrari erano quasi coetanei, mentre De Martini era più giovane di loro di oltre dieci anni. Nella prima metà del secolo i quattro artisti sono membri di tutte le commissioni artistiche direttamente dipendenti dall'Accademia e sovrintendenti i lavori di restauro di opere scultoree antiche, come nel caso dell'*Eva* di Antonio Rizzo in Palazzo Ducale⁷⁵ (fig. 4), oppure l'esecuzione di nuove opere plastiche, come l'*Angelo* posto in cima al campanile di San Marco, opera affidata a Giovanni Casadoro⁷⁶ (fig. 5).

⁷² AABAVe, Atti, 1822, b. 18.

⁷³ Cfr. ENRICO NOE', *Lo scultore Angelo Pizzi (Milano 1775-Venezia 1819)*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, n. 36, 2012, pp. 235-314.

⁷⁴ Giacomo De Martini (Venezia, 1793 – 1841). Giacomo De Martini iscritto alla classe di scultura dal 1807, risulta tra i migliori allievi dei primi anni dell'Accademia. Vincitore dell' “alunnato” romano nel 1815 (AABAVe, Atti, 1815, b. 8 e Atti, 1816, b. 9), rimarrà nella capitale pontificia sotto la guida di Canova per diversi anni assieme al collega Rinaldo Rinaldi. Nel 1821 concluderà l'“alunnato” inviando a Venezia la statua di *Adone*, opera tutt'ora collocata nel vestibolo di ingresso di quelle che originariamente erano le sale di scultura dell'Accademia. Tornato definitivamente in patria e bisognoso di un lavoro, con l'aiuto del nobile Pietro Olivo, nel 1822 diventò l'economista dell'Accademia, sostituendo il defunto Pietro Edwards (ASVe, Governo Veneto, 1821, b. 1772, f. XX 19/10 Concorso, e nomina economista e ASVe, Governo veneto, 1822, b. 1956, f. XIX 5/1 Nomina del sig. de Martina [sic] Giacomo al posto di economista presso l'Accademia di Belle Arti, oltre alle numerose carte sparse degli anni 1821 e 1822 conservate all'Archivio dell'Accademia di Belle Arti.). Tra il 1822 e il 1827 con altri colleghi partecipò all'esecuzione del *Monumento a Canova* ai Frari eseguendo i due *Genietti* che accompagnano le figure femminili della *Pittura e Architettura*.

⁷⁵ AABAVe, Atti, 1823, b. 21

⁷⁶ L'assuntore del lavoro è lo scultore Giovanni Casadoro, mentre l'opera è realizzata da Andrea Monticelli su disegno di Luigi Zandomeneghi, Cfr. a questo proposito quanto riporta Cicogna nel suo diario in data 10 settembre 1821: “Mi fu raccomandata un'iscrizione da porsi entro la testa dell'Angelo che andrà sulla cima del campanile di San Marco, la quale dice che Giovanni Casadoro intagliatore, coll'approvazione de' professori dell'Accademia delle Belle Arti Luigi Zandomeneghi, Bortolo Ferrari e Nobiluomo Antonio Diedo Segretario, fece l'Angelo, essendo Ingegnere sovrastante Andrea Faustinelli (...)” e AABAVe, Atti, 1820, b.14.

Nel 1839 ritroviamo gli stessi quattro personaggi insieme per giudicare sulla buona qualità del gesso della *Pietà* di Antonio Canova realizzato da Bartolomeo Ferrari e che il cancelliere Metternich voleva acquistare per l'Accademia di Belle Arti di Vienna⁷⁷ (fig. 6). Le vicende che legano Bartolomeo Ferrari a questa scultura del possagnese hanno inizio nel 1827.

Dieci anni prima, tra il 1816 e il 1818, a Bartolomeo vengono affidate due importanti opere in bronzo. Nel 1816 l'Imperatore d'Austria Francesco I gli chiede di restaurare il leone che ornava una delle colonne della Piazzetta di San Marco (cat. 1.21). Il bronzo, trafugato dai francesi, aveva fatto ritorno in laguna, caduto Napoleone, il 7 dicembre 1815 assieme ai Cavalli di San Marco e a molte altre opere che erano state saccheggiate. Il 13 dicembre si svolse la cerimonia ufficiale di ricollocazione dei quattro cavalli sul pronao della Basilica di San Marco⁷⁸; l'avvenimento ci viene narrato con minuzia e enfasi da Leopoldo Cicognara, nelle sue *Memorie*, trascritte dopo la sua morte da Vittorio Malamani:

“[...] i quattro gloriosi cavalli, ricordanti le gesta di Enrico Dandolo, dopo diciott'anni di forzato esilio, uscivano dal bacino dell'arsenale su due carri in un'apposita barca piattaforma rimorchiata dalle lance della marina, e appena usciti, corse un fremito di gioia nella moltitudine accalcata sulle rive, sui balconi, sui tetti, sulle mille gondole che coprivano la laguna, e scoppiò sonoro, imponente, universale urrà, che echeggiò lontano e si confuse al rimbombo dei cannoni, alla gazzarra delle fanfare, allo squillo armonico e disteso di cento campane [...] pare che un soffio di vita agitasse le antiche memorie, facendo velo al presente servaggio, e giovani e vecchi, i quali diciott'anni inanzi avevano veduto rapire i trofei di San Marco, adesso, rivedendoli, furono visti piangere come fanciulli [...] i gloriosi bronzi, giunti all'approdo costruito appositamente in faccia alla Torre dell'Orologio, furono sbarcati con i carri sui quali posavano, e ricevuti dal commando del presidio, da numerosa truppa in divisa di gala, dai concerti delle musiche militari; ed i lavoratori ed i marinai dell'arsenale, superbi di quest'onore, li condussero lentamente in una specie di anfiteatro che si apriva di fronte alla loggia del Sansovino. Quivi assistevano alla cerimonia l'imperatore, il principe di Metternich, il maresciallo di Bellegarde, il Governatore di Venezia conte di Goëss, ed altri

Di Andrea Monticelli esiste scarsissima documentazione. Nato a Venezia nel 1775, nel 1794 si iscrive all'Accademia di Belle Arti per la scultura, seguendo in maniera non continuativa i corsi in Accademia fino al 1807, avendo come compagni di studi i fratelli Ferrari, Antonio Bosa, e Luigi Zandomeneghi. Nel 1811 partecipa con quest'ultimo al bando per l'assegnazione dei lavori per il secondo ordine della facciata del nuovo Palazzo Reale, non venendo però scelto (ASVe, Intendenza dei Palazzi reali, b. 10 (1810 -1821 corrispondenza); sarà invece chiamato l'anno seguente per i lavori allo scalone (ASVe, Intendenza dei Palazzi reali, b. 12 (1810 -1815 corrispondenza). Tra il 1820 e il 1822 realizza, per conto della bottega dello scultore Giovanni Casadoro, l'*Angelo* per il Campanile della Basilica di San Marco. Un attestato accademico pubblicato nel "Gazzettino" del 18 luglio 1902 riporta: "attestiamo solennemente noi sottoscritti che il Signor Andrea Monticelli scultore veneziano, impiegato dall'assuntore Sig. Giovanni Casadoro per costruire l'Angelo, che fu immaginato per ornare il vertice della R. Torre di S. Marco eseguì tanto la scultura in legno, quanto la cesellatura e riunione delle lamie metalliche sull'ossatura di ferro, con tanta soddisfazione della commissione di scultura, che venne superiormente destinata alla direzione di questo lavoro di sentirsi essa in dovere di rilasciargli la presente attestazione, onde possa valersene ovunque. / Tanto in fede / Luigi Zandomeneghi membro della commissione di scultura / Antonio Bosa membro della commissione di scultura /Antonio Diedo segretario della I. R. Accademia". Non si hanno altre notizie fino al 1824, quando in Accademia Monticelli risulta tra gli espositori di una delle metope in pietra per il tempio canoviano di Possagno.

⁷⁷ Cfr. AABAV, Oggetti d'arte, Diverse. 1838-1839, b. 57, f. Pietà Canova.

⁷⁸ La pausa fu causata dai necessari interventi di restauro che dovevano eseguirsi prima che i cavalli venissero collocati in maniera definitiva sul pronao della Basilica.

dignitari e signori della Corte⁷⁹. Il Governatore tenne un discorso di circostanza, a cui rispose il Podestà Gradenigo; quindi l'imperatore passò con tutti gli altri in una seconda loggia, eretta a centro della facciata del campanile che guarda la piazza, per assistere allo innalzamento dei cavalli sul pronao della basilica⁸⁰.

Il *Leone* era tornato assieme ai cavalli e alle altre opere, ma non fu ricollocato nello stesso momento, anzi, come ci riportano le fonti, passarono diversi mesi prima che si potesse riammirare nella sua antica posizione. Durante la cerimonia dei Cavalli, l'Imperatore Francesco I aveva invitato i veneziani a restaurare il Leone marciano, ritornato danneggiato e ridotto a pezzi da Parigi. I festeggiamenti per la quadriga e l'aiuto per restaurare il Leone veneto, dovevano rappresentare eclatanti gesti di risarcimento per un felice inizio della Restaurazione.

Così ci riferirà Ferrari, al quale era stato affidato il compito del restauro:

“sebbene ridotto in pezzi per accidente nel levarlo dalla Colonna dove era posto a Parigi. Volle S. M. che fossero trasportati questi frammenti a Venezia con li quattro Cavalli che stavano sopra la porta della Chiesa di S. Marco. Questi pezzi del detto colossale Leone di bronzo arrivarono a Venezia ed erano i maggiori N° 83 e moltissimi minuti di modo che venne pronunziata la possibilità si restauro, che piacque assai all'Imperatore ed io per fare cosa grata al mio Sovrano, e alla Patria assunsi l'arduo pegno di ristaurarlo”⁸¹.

Ferrari si dedicò amorevolmente all'opera per “175 giornate di lavoro comprese le notti”⁸². Il rapporto indirizzato all'Imperiale Regio Comando della Marina, firmato dal Direttore dell'artiglieria marina e datato 30 aprile 1816, si esprime così riguardo al lavoro eseguito dallo scultore:

“Il Sig. Bartolommeo Ferrari Scultore dalli 8 Dicembre anno passato, fino alle 17 dello scorso Aprile, giorno in cui fu innalzato il Veneto Leone sull'antica sua Colonna, si occupò nell'opera difficile di ripararlo, aggiungendo all'assiduo lavoro diurno, anche il notturno dal giorno due Marzo a quello dell'innalzamento, senza di che non si sarebbe compiuta l'opera nel tempo prefisso. [...]È mio dovere di aggiungere prima di chiudere il presente rapporto, che non la sola opera, ne la sola abilità dell'Artefice si devono nel presente caso avere in considerazione, ma altresì l'interesse patrio che il Sig. Ferrari ha messo nel suo lavoro, per cui ne risultò (forse contro l'universale aspettazione) che un monumento, si può dire irripetibile fu ridotto dalle ceneri alla prima integrità, con piena soddisfazione dell'ottimo Monarca che ci regge, e giubilo di tutta la Città”⁸³.

Morta la moglie Maria Lodovica, l'Imperatore Francesco I decise di trascorrere il tempo di lutto a Venezia frequentando le funzioni della settimana santa nella Basilica di San Marco. È in quel

⁷⁹ L'organizzazione e lo svolgimento della Cerimonia furono diretti da Giuseppe Borsato.

⁸⁰ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia, I. Merlo, 1888, pp. 107-108.

⁸¹ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

⁸² AABAVe, Atti, 1816, b. 9, Venezia, 30 Aprile 1816.

⁸³ Ibidem.

periodo che, il 17 aprile 1816, in Piazzetta San Marco con una pubblica cerimonia il “leone veneto” venne ricollocato nella sua antica sede⁸⁴. A causa del lutto della casa imperiale la cerimonia non avvenne con lo sfarzo, con cui era stato celebrato il ricollocamento dei Cavalli marciari.

Ferrari, “terminata con felice successo l’opera dalla mano benefica dell’Augusto Monarca”, si vide “compensato ed onorato di un presente di un anello circondato di brillanti colle cifre dell’Augusto Sovrano”⁸⁵.

L’anno seguente, visto l’ottimo risultato raggiunto nel restauro del *Leone* e grazie ai contatti instaurati con gli esponenti della Marina durante i mesi di lavoro all’Arsenale; il comando militare gli commissionò un busto dell’Imperatore Francesco I⁸⁶ (cat. 1.23), per rendere omaggio al Monarca impegnato a risollevarne le sorti dello storico Arsenale dopo il degrado subito con la dominazione napoleonica.

Il signor Viel, delegato per conto dell’Augusta Commissione per l’Imperial Regio Arsenale, prese contatti con Ferrari perché realizzasse un ritratto monumentale dell’Imperatore; il cavaliere Giuseppe Comello⁸⁷ e Girolamo Ascanio Molin⁸⁸ seguirono tutta l’operazione.

Come ci ricorda Antonio Emmanuele Cicogna, il busto venne solennemente inaugurato il 12 febbraio 1818:

“Oggi che fu l’anniversario della nascita di Sua Maestà, si è inaugurato nella Sala dell’Armi dell’Arsenale da mare il busto di lui, getto in bronzo dal nostro Ferrari, bellissimo e somigliantissimo, colossale. È appoggiato su mezza colonna carrara, scannellata. E ci fu fra i suoni e due discorsi adatti alla circostanza, l’uno recitato dal Generale di Marina Coonich e l’altro recitato dal Colonnello Dandolo”⁸⁹.

Ma l’opera che consacrò la fama internazionale di Bartolomeo e per cui ancora oggi viene ricordato è la fusione in bronzo della *Pietà* di Antonio Canova (cat. 1.44); il bronzo si conserva

⁸⁴ La *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, dedicò due articoli in ricordo della celebrazione: il primo il 16 aprile, dove venne redatto l’annuncio ufficiale della cerimonia da parte del Podestà Gradenigo. Grazie a questo annuncio sappiamo che la cerimonia doveva iniziare alle 10 facendo partire il così detto Leone Veneto dall’Arsenale (dove era stato custodito fin dal suo arrivo trionfale a Venezia per essere restaurato e sistemato dopo che si era danneggiato nelle operazioni di recupero dalla Francia) e che sarebbe arrivato sulla Piazzetta alla presenza di una cerimonia ufficiale presieduta dall’Imperatore. Il secondo articolo, che dedica la *Gazzetta*, è pubblicato il 19 aprile, dove viene ricordata la cerimonia avvenuta.

⁸⁵ BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari...cit.

⁸⁶ L’opera venne probabilmente distrutta con l’annessione di Venezia al Regno d’Italia.

⁸⁷ Per un profilo su Giuseppe Comello cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *Francesco Bagnara, Davide Rossi, Luigi Zandomenighi alla Villa Comello di Mottinello Nuovo*, in “Antichità viva”, 12, 1973, pp. 29-35.

Di origine friulana i Comello erano inseriti da generazioni nella vita veneziana. Appartenenti a quel ceto borghese che in epoca napoleonica aveva tratto profitto della vendita dei beni nazionali, in epoca austriaca la loro fortuna, una delle più ingenti in città, era solidamente ancorata al commercio dei grani ma si sostanzava anche per un gran numero di possedimenti agricoli in tutto il Veneto, compresa la proprietà di Mottinello.

⁸⁸ Sappiamo del coinvolgimento di Comello e Molin grazie ad una lettera: APM, Lettera di Bartolomeo Ferrari al sig. Viel.

⁸⁹ BMCVe, Ms Cicogna 2845, cc. 4472-4473, 12 febbraio 1818.

all'interno del Tempio di Possagno, progettato e voluto dallo scultore per il suo paese natale. Alla morte del possagnese, il 13 ottobre 1822, rimaneva aperta la questione del suo studio romano, delle opere che doveva ancora terminare e il destino dei modelli in gesso che lì si custodivano. L'erede, il fratellastro monsignor Giovanni Battista Sartori, affidò la direzione dello studio allo scultore bolognese Cincinnato Baruzzi⁹⁰, già collaboratore del fratello a Roma. Nel 1826 Sartori decide di chiudere lo studio e di venderlo a Baruzzi, ma tutte le opere di Canova che si trovavano all'interno furono imballate e trasportate a Possagno⁹¹.

Tra i gessi che si trovavano nello studio c'era quello della *Pietà*, una delle ultime opere a cui Canova stava lavorando (è scritto sul gesso "terminato nel novembre 1821") e che avrebbe voluto portare a termine tornando a Roma (fig. 7). L'opera venne da molti ammirata nello studio⁹² e subito recensita con più pagine nel periodico romano "Effemeridi letterarie"⁹³.

Come ci ricorda Giuseppe Pavanello⁹⁴, Canova si accinse al tema della *Pietà* su sollecitazione dell'amico Quatremère de Quincy, che avrebbe voluto che lo scultore realizzasse un'opera a tema religioso per la chiesa parigina di Saint-Sulpice. È lo stesso Quatremère che in una lettera dell'agosto 1817 gli suggerisce come tema favorevole quello della *Pietà*; soggetto che gli avrebbe permesso anche di confrontarsi con Michelangelo. A distanza di qualche anno, nel giugno 1819, Canova annuncia all'amico di essersi messo a lavorare su un Cristo e così nel 1820 e poi nel 1821 "la mia salute è ottima, e ne profitto subito col pormi al modello d'un gruppo della *Pietà*, composto di Cristo morto, della Madonna e di Maria Maddalena". Canova, che nelle sue lettere non parlò più di destinare l'opera a Parigi per Saint-Sulpice, confidava di aver ricevuto diverse richieste da Inghilterra e Russia, mentre il suo desiderio era che l'opera rimanesse in Italia.

La *Pietà* rimase allo stato di modello in gesso fino a quando Cicognara con una lettera diretta a Sartori, datata 13 gennaio 1827, gli suggerì di destinare il gruppo al Tempio di Possagno.

⁹⁰ Cfr. Uno scultore neoclassico a Bologna fra Restaurazione e Risorgimento. il fondo *Cincinnato Baruzzi* nella Biblioteca dell'Archiginnasio, a cura di C. Maldini, Bologna, Studio Costa, 2007.

⁹¹ Cfr. a questo proposito MOIRA MASCOTTO, *Giovanni Battista Sartori e la Gipsoteca di Possagno*, Tesi di laurea, rel. Prof.ssa Linda Borean, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni culturali, a.a. 2009-2010.

⁹² RANIERI VARESE, *Una fonte non utilizzata: la autobiografia del Patriarca di Venezia cardinale Johann Ladislaus Pyrker*, in "La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi", vol I, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Firenze, Leo. S. Olschki Editore, 2011, p. 504.

⁹³ F.R., Gruppo di tre figure, rappresentante la *Pietà*, opera del Marchese Antonio Canova, in "Effemeridi letterarie", 1821, pp. 129-132.

⁹⁴ Cfr. la scheda di GIUSEPPE PAVANELLO, *Pietà*, in *Antonio Canova*, cat. di mostra, a cura di F. Mazzocca, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, p. 387 e per altre indicazioni sull'opera cfr. PLACIDO ZURLA, *Del gruppo della pietà e di alcune altre opere di religioso argomento di Antonio Canova. Dissertazione detta nell'adunanza solenne della Pontificia Accademia Romana di archeologia con quella Pontificia ed insigne di S. Luca il giorno 30 giugno 1834*, Roma 1834, poi riedita in *Dissertazioni del cardinale D. PLACIDO ZURLA. Dei vantaggi recati dalla religione cattolica alla geografia e scienze annesse. Sull'unità del soggetto nel quadro della Trasfigurazione di Raffaele. Sull'opere di religioso argomento di Antonio Canova. Ora per la prima volta insieme riunite*, Roma 1835; GIULIANO CONSIGLIA, *Le biografie del Canova nell'Ottocento*, Napoli, Loffredo, 2003, pp.195-206.

Ottenuto l'assenso di Sartori, Cicognara affidò la fusione in bronzo di quel modello a Bartolomeo Ferrari⁹⁵.

Come abbiamo visto, quest'ultimo si era cimentato più volte e con successo in realizzazioni in bronzo di opere d'arte e in più si era distinto come uno degli scultori maggiormente influenzati dalla maniera canoviana e in stretto rapporto con il maestro a Roma.

Ferrari aveva trascorso i primi anni di formazione nello studio veneziano dello zio Giovanni Ferrari detto il Torretto, presso il quale anche il giovane Antonio Canova aveva lavorato per un breve periodo, dopo la morte di Giuseppe Bernardi. Il fratello più giovane di Bartolomeo, Gaetano, su suggerimento di Cicognara si era trasferito a Roma dal 1816 al 1820, per lavorare con Canova, collaborando all'esecuzione di alcuni dei suoi massimi capolavori. In quegli stessi anni, da parte di Canova tramite Domenico Selva, arrivava da Roma a Bartolomeo una sorta di sussidio mensile⁹⁶. E, come avremo modo di indagare, in ogni occasione pubblica veneziana che interessava gli scultori della città, e vedeva protagonista Canova, quale mito da celebrare, Bartolomeo Ferrari veniva sempre coinvolto, come nell' *Omaggio delle Provincie Venete* e nel *Monumento a Canova* ai Frari.

Come ci ricorda Ippolito Pindemonte, in una lettera del 7 novembre 1827 indirizzata a Isabella Teotochi Albrizzi:

“Non solo io ignorava, che il famoso gruppo della Pietà fosse a Venezia giunto, ma ancora, che dovesse il Ferrari gettarlo in bronzo. Forse la paura dell'artista sarà modestia, e conviene saperlo tanto più, che, se la cosa andasse male, non se ne avrebbe una descrizione simile a quella, che leggiamo in Cellini, il quale mi fa, il confesso godere, che la cosa a lui non sia andata bene. Per altro il modello dee andare anche a Roma, ed esser colà o copiato in marmo, o gettato in bronzo pel monumento in onor di Canova, che sarà rappresentato in atto di adorazione. Io preferirei il bronzo al marmo, che sarebbe una copia: senonchè bisognerebbe gettare in bronzo la figura eziandio dello stesso Canova”⁹⁷.

Cicognara ci testimonia che la fusione della statua eseguita da Ferrari ebbe esito positivo e si potrebbe dire esemplare, tanto che il ferrarese scrisse una lettera all'abate Melchiorre Missirini, pubblicata nel numero di giugno 1830 dell'“*Antologia*”⁹⁸ descrivendo il metodo fusorio. In conclusione al suo articolo Cicognara afferma:

⁹⁵ È noto che Cincinnato Baruzzi a Roma aveva ricevuto dall'abate Sartori nel 1825 il compito della trasposizione in marmo, ma dopo appena un anno gli ritirò la commissione optando per una fusione in bronzo ad opera di Bartolomeo Ferrari. Il completamento dell'opera in marmo rimase a carico del Baruzzi, che riuscì solo nel 1832 a venderla a papa Gregorio XVI che la destinò alla chiesa del SS Salvatore a Terracina.

⁹⁶ Si vedano le lettere di A. Canova a Domenico Selva in data 18 gennaio, 19 luglio 1817 in, ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 639, 914-915.

⁹⁷ Lettera pubblicata in IPPOLITO PINDEMONTI, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Leo. S. Olschki Editore, 2000, p. 333, n. 440.

⁹⁸ LEOPOLDO CICONGNARA, Al Chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini, Della fusione in bronzo del Gruppo della Pietà modellato da Antonio Canova eseguita in Venezia dallo scultore Bartolommeo Ferrari, in “*Antologia: giornale di scienze, lettere e arti*”, Volume 38, n. 114, giugno 1830, pp. 1-9.

“L’opera Canoviana così preservata nella sua purissima integrità col getto del Ferrari, passerà alla posterità come un monumento genuino dell’egregio suo autore, e come un argomento della trepidazione religiosa, e delle diligenze estreme dell’abilissimo fonditore. Ma più che ogni altra cosa attesterà lo splendore di chi ne commise l’esecuzione, escludendo in tal modo la taccia di profanare il tempio di Possagno con una copia, e ponendovi generosamente un’opera classica e originale”⁹⁹.

Ferrari veniva così magnificato come abilissimo fonditore.

Da uno dei *Registri Mastri* del Tempio di Possagno risulta che Ferrari venne compensato il 20 giugno 1830; fu pagato per il lavoro, per le casse di legno che dovevano contenere l’opera in bronzo e per retribuire i due uomini per il “trasporto del gruppo in bronzo della Pietà e relativo modello dallo studio Ferrari in Venezia in carri al porto di Mestre”¹⁰⁰. Il gesso e il bronzo presero così la via di Possagno, uno per riunirsi ai gessi dello studio di Canova e l’altro per essere collocato nella nicchia destra (originariamente sotto l’organo) del Tempio.

Nell’inventario delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, databile tra il 1832 e il 1834, intitolato *Elenco generale de’pezzi sculti in marmo...e di gessi di vari generi di soggetti*¹⁰¹ troviamo al n. 8 “Bellissima composizione di 3 figure o la Pietà pel Bronzo eseguito dal Sig.r Ferrari Socio Accademico per la Chiesa in Possagno. Dallo Studio dello stesso Fonditore”. Si tratta evidentemente del gesso che Bartolomeo aveva tratto dal modello originale di Canova giunto da Roma e che gli sarebbe servito come modello per la fusione. Conclusa l’opera, Ferrari ne fece dono all’Accademia aggiungendo così una delle ultime e prestigiose invenzioni del grande artista alla già preziosa collezione di gessi donati dallo stesso Canova o dall’Accademia acquistati (fig. 8).

Note a margine della *Pietà* di Antonio Canova

Come già detto¹⁰², con la morte di Canova nel 1822 ebbe inizio la sua sfortuna critica, che però non sembra riguardare l’ambiente Veneto¹⁰³. Lo testimoniano i numerosi articoli apparsi sul “Cosmorama pittorico” tra il 1835 e il 1843¹⁰⁴, sul “Il Vaglio” tra il 1845 e 1853¹⁰⁵, sull’

⁹⁹ Ivi., p. 9.

¹⁰⁰ POD, Registri, Registro mastro n. 49, 1825-1836, 1830 giugno 18.

¹⁰¹ Si veda in proposito ENRICO NOÈ, *Gessi canoviani restaurati alle Gallerie dell’Accademia di Venezia*, in “Bollettino d’arte”, n. 101-102, anno LXXXII, serie VI, luglio-dicembre, 1997, p. 108 e nota 9.

¹⁰² FERNANDO MAZZOCCA, *Fortuna sfortuna di Canova negli anni della Restaurazione*, in *Il primato della scultura: fortuna dell’antico, fortuna di Canova*, Atti della II Settimana di Studi Canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004, pp. 309-324.

¹⁰³ Se si escludono alcuni interventi di Pietro Selvatico che sembra abbiano fatto cambiare idea a Giovannibattista Sartori Canova che inizialmente aveva pensato di destinare tutta la collezione canoviana, che ora si trova a Bassano del Grappa, all’Accademia di Belle Arti di Venezia.

¹⁰⁴ Si vedano rispettivamente gli articoli qui di seguito, tutti gli articoli sono corredati da incisione al tratto che illustra l’opera presa in esame: *Possagno*, n. 42, 1835; *Antonio Canova*, n. 4, 1836; *Il Teseo sul Centauro di Canova*, n. 19,

“Illustrazione italiana” tra il 1874 e il 1875¹⁰⁶, fino al discorso letto da Antonio dall’Acqua Giusti in Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1876 *Icaro e Dedalo gruppo del Canova*¹⁰⁷.

Quando nel 1839 Bartolomeo Ferrari decide di regalare il secondo gesso di sua proprietà, rappresentante la *Pietà* di Canova, agli Asili di Carità di Venezia per una raccolta fondi a loro favore, si fece avanti il cancelliere Klemens Von Metternich offrendo di comprare l’opera per l’Accademia di Belle Arti di Vienna, a patto che il gesso fosse una copia originale tratta direttamente dal gesso della *Pietà* di Canova, (che a quella data si trovava già esposto in Gipsoteca a Possagno), e non una copia da copia.

Com’è stato recentemente messo in luce da Ingeborg Schemper Sparholz in alcune ricerche riguardo alla figura di Metternich collezionista¹⁰⁸, a partire dal 1815 il cancelliere iniziò ad interessarsi all’arte e a prendere i primi contatti con Canova. Da tempo gli storici dell’arte parlavano di una grandiosa collezione di sculture di Metternich. Questa ricca collezione è quella che si conserva ancora praticamente intatta nel castello di Kynžvart nella Repubblica Ceca. Tale collezione annovera i marmi di *Amore e Psiche giacenti*, *Venere Italica* e *Ebe*, tratti da opere di Canova, marmi di Thorvaldsen, Tenerani, Pampaloni, Marchesi, Gandolfi ecc.. È interessante sapere che Metternich a Venezia aveva acquistato una testa di *Ecce Homo* da Gaetano Ferrari¹⁰⁹, fratello di Bartolomeo e che nello stesso 1838 diventò estimatore di Luigi Ferrari, figlio di Bartolomeo, del quale acquistò la statua dell’*Immacolata concezione* (cat. 2.27), un *Busto di Raffaello* (cat. 2.26) e *La Diligenza* (cat.2.55)¹¹⁰.

Metternich insitette affinché gli Asili di Carità gli garantissero l’autenticità dell’opera per condurla il prima possibile a Vienna. Gli Asili chiesero parere all’Accademia di Belle Arti di Venezia, la quale convocò una riunione in Palazzo Ducale, dove la *Pietà* era esposta, per rispondere ad alcuni quesiti:

1836; *Amore e Psiche di Canova*, n. 43, 1836; *Ebe di Canova*, n. 1, 1837; *Amore e Psiche di Canova*, n. 9, 1837; *Ninfa giacente di Canova*, n. 5, 1838; *Ercole e Lica di Canova*, n. 34, 1839; *Angelo Emo*, n. 39, 1839; *Monumento di Canova a Possagno*, n. 4, 1840; *L’Istruzione bassorilievo di Antonio Canova*, n. 48, 1843

¹⁰⁵ Belle Arti – Il fanciullo artista (si parla di Canova e il leone di burro), sabato 25 maggio 1839; Le Grazie di Canova cenni pubblicati in occasione delle nozze Ventura – Vivante, 15 giugno 1844; Pensieri di Canova sulla preferenza di un bel volto alle forme del corpo, 22 marzo 1845; Antonio Canova, trevigiano, 19 marzo 1853.

¹⁰⁶ *Teseo vincitore sul Centauro. Canova*, 20 novembre 1874, n. 6, p. 48 con illustrazione; *Possagno ai numeri* 14, 15 e 17, 1875.

¹⁰⁷ ANTONIO DALL’ACQUA GIUSTI, *Icaro e Dedalo: Gruppo del Canova dono delle nobili Pisani collocato nell’Accademia: discorso letto il dì 6 agosto 1876*, Venezia, Visentini, 1877.

¹⁰⁸ INGEBOURG SCHEMPER SPARHOLZ, *Faszination Carraramarmor. Die Skulpturensammlung des Staatskanzlers Metternich*, in “Parnass. Zeitschrift des Wiener Kunsthandels, 2, 2005, pp. 70-75, EAD., *Il cancelliere Metternich e la committenza di Canova*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 2, atti della VII Settimana di Studi Canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2009, pp. 7-43.

¹⁰⁹ Si veda il capitolo 3.1.

¹¹⁰ CESARE PEROCCO, *Del cavaliere e commendatore Luigi Ferrari professore di scultura nell’Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, Ripamonti – Ottolini, 1870, pp. 22-26

- a. Se la copia offerta in acquisto all'Accademia di Vienna sia realmente tolta dall'originale modello di Canova, oppure sia da risultarsi come copia d'altra copia.
- b. Se la medesima abbia tutta la perfezione ed esattezza di contorni assolutamente richiesta dalla [...] Accademia
- c. Se ed in quanto sieno da tenersi sufficienti le osservazioni contenute nel compiegato rapporto dell'Accademia di Vienna sulla quantità e qualità delle copie in gesso e bronzo che esistono del Gruppo in Discorso, e sul modo in cui vennero eseguite.

III. di proporre un equo prezzo pel gesso offerto dal Sig. Vice Delegato B.^e Pascottini all'Accademia di Vienna¹¹¹

Ciò che risulta interessante per noi è che in data 1839 si fa chiarezza sulle versioni originali della Pietà ossia:

1° Il modello originale in gesso eseguito da Canova medesimo, trovasi nel Museo di Monsignor Vescovo Canova

2° Il getto in bronzo fatto dal Signor Ferrari e collocato nella Chiesa di Possagno.

3° Una copia in gesso appartenente a codest'Accademia di Belle Arti.

4° Un'altra copia in gesso lasciata da Monsignor Vescovo Canova al Signor Ferrari e da questo ceduta agli asili di Carità, ch'è appunto quella attualmente offerta all'Accademia di Vienna.

A tutt'oggi le ricerche fatte presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna non hanno portato alcun risultato. Si deve quindi ritenere che l'opera non sia mai arrivata a Vienna e che la si possa invece riconoscere nel gesso attualmente conservato nella Chiesa Parrocchiale di Crespano del Grappa (fig. 6), città natale della madre dello scultore possagnese e di Giovanni Battista Sartori Canova.

¹¹¹ AABAV, Oggetti d'arte - Diverse. 1838-1839, b. 57, f. Pietà Canova.

1.4. La partecipazione all'Omaggio delle Province Venete

Negli anni 1817-1818 Leopoldo Cicognara, Presidente della Regia Accademia di Belle Arti di Venezia, mostrò grande preoccupazione per il totale disinteresse dimostrato dal governo austriaco nei confronti dell'arte e della cultura italiane. Al fine di recuperare all'arte italiana e più specificatamente veneta una committenza istituzionale che risollevasse l'economia depressa di Venezia, Cicognara si era fatto promotore, in occasione del quarto matrimonio dell'Imperatore Francesco I d'Asburgo con Carolina Augusta di Baviera, della richiesta di convertire il tributo di diecimila zecchini, dovuto dalle province venete alle casse imperiali, in commissioni per opere d'arte.

La richiesta fu accolta e tra gli artisti venne coinvolto anche Antonio Canova, a cui furono corrisposti 3000 zecchini per la statua rappresentante *Polimnia* (fig. 9). Senza ritornare sulla nota e complessa vicenda su cui esistono studi specifici¹¹², qui cercheremo di delineare le vicende delle tre statue che coinvolsero direttamente Bartolomeo Ferrari, che alla volta del 1827 era l'artista che aveva realizzato più sculture per l'“Omaggio”.

Ara tratta dall'antico

Nel vasto programma iconografico pensato da Cicognara troviamo anche due *Ara* con “I doni di Bacco e le danze, che rallegrano i conviti e le nozze degli Dei, coll'abbondanza e colla letizia discesero per non interrotta costumanza fino a noi festeggiando presso tutti i popoli della terra ogni fausta ricorrenza”¹¹³. L'*Ara* eseguita da Bartolomeo Ferrari per l'“Omaggio delle Province Venete” (cat. 1.24), come dichiarato nel testo del prezioso volume che accompagnava il dono con l'illustrazione in incisione delle opere d'arte, dichiara: “servono [le due are di Ferrari e Bosa] eziandio a ricordare la bellissima Ara di marmo greco, stupenda opera dell'Antichità che oggidi si conserva nella R. Biblioteca di s. Marco”¹¹⁴ (fig. 10).

L'*Ara* di Ferrari, assieme alle altre opere dell'Omaggio (tranne il gruppo in marmo *Giuramento di Annibale* che sarà portato a termine dallo stesso qualche anno dopo), fu esposta nelle Sale dell'Accademia di Belle Arti di Venezia tra la fine di maggio e l'inizio di luglio del 1818¹¹⁵. Al

¹¹² ROBERTO DE FEO, *The 'Omaggio delle Province Venete' a Venetian table made for the Empress of Austria rediscovered*, in “The Burlington magazine”, n. 143, 2001, pp. 345-350 e *Canova e l'Accademia: il maestro e gli allievi*, a cura di F. Magani, Treviso, Canova, 2002.

¹¹³ *Omaggio delle Province venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, Venezia, 1818.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ LEOPOLDO CICOANARA, *Avviso*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 19 maggio 1818.

riguardo Cicognara così scrisse a Canova il 28 maggio: “Le Are sono un prodigio di bella esecuzione, e partendo da un tipo bellissimo siamo andati sul sicuro, e tutti gli oggetti si corrispondono e gareggiano nobilissimamente tra loro”¹¹⁶. Il mese successivo tutte le opere furono presentate in una Sala del Palazzo Imperiale di Vienna. Il trasporto delle opere, dalla città lagunare alla città imperiale, fu scortato dallo stesso regista della delicata operazione: Leopoldo Cicognara. Egli fu accolto da Sua Maestà l’Imperatrice d’Austria il giorno 5 agosto a Palazzo Reale, dove fu lodato per il lavoro e gli furono consegnate quattordici medaglie d’oro per gli artisti veneziani¹¹⁷.

Giuramento di Annibale

Cicognara, che per la grande impresa aveva ottenuto da Canova l’esecuzione della *Polimnia* (fig. 9), il 7 gennaio 1817 lo informa di aver pensato che per le “statue e gruppi lavorerebbero Ferrari, Zandomenghi, Bosa, Pizzi”¹¹⁸. Nella lettera del 9 aprile 1817 a Canova, Cicognara afferma: “Rinaldi farà un piccolo gruppo da porre su d’una della are prese da quell’antica di biblioteca San Marco, Pizzi qui professore farà l’altro gruppo”¹¹⁹.

Il 26 aprile Canova suggeriva come soggetto a Cicognara per i due gruppi in marmo *Amore e Psiche* e *Arianna e Bacco*¹²⁰. Ma pochi giorni prima il 21 aprile il ferrarese aveva proposto *Achille educato da Chirone* e *Icaro e Dedalo*, soggetti allusivi all’educazione e all’insegnamento morale e perciò più consoni alla circostanza¹²¹. Il 9 maggio il Presidente, ritornando sull’argomento comunicava all’amico di avere sostituito il *Dedalo e Icaro* con “il *Giuramento di Annibale* che farò fare a Pizzi”¹²², mentre riconfermava per Rinaldo Rinaldi il *Centaurò Chirone che insegna a suonare la cetra ad Achille*.

Durante la fase esecutiva si verificò, com’era prevedibile dato il numero di lavori in cantiere, una serie di inconvenienti, in particolare per le opere di scultura. Il gruppo del *Giuramento di Annibale* che era stato commissionato ad Angelo Pizzi, nel giugno del 1818 non era ancora

¹¹⁶ Lettera del 28 maggio 1818, PLCF, b. 3, f. 2, edita in PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite della Fondazione Canova di Possagno*, Possagno, Fondazione Canova, 2000, pp. 70-72.

¹¹⁷ Cfr. Vienna – Mostra delle opere dell’Omaggio, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 192, 29 agosto 1818 e PAOLO MARIUZ, *L’“Omaggio delle Province Venete” nelle lettere di Leopoldo Cicognara e Antonio Canova*, in *Canova e l’Accademia* cit., 2002, p. 17.

¹¹⁸ ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1816-1817)* cit., p. 613.

¹¹⁹ Ivi pp. 764-765.

¹²⁰ VITTORIO MALAMANI, *Un’amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello, 1890, pp.90-93.

¹²¹ BCBC, Lettera data 21 aprile 1817, III.274.2817.

¹²² VITTORIO MALAMANI, *Un’amicizia...*, pp. 98-101.

“finito d’escire da’punti”¹²³ e non riuscì ad essere terminato per l’esposizione in accademia il 24 maggio di quell’anno. La lentezza di Pizzi nel lavorare era causata dalla malattia che lo affliggeva da diversi mesi¹²⁴ e che il 23 marzo del 1819 lo portò alla morte. Ammalatosi Pizzi, l’Accademia nominò supplente alla cattedra di scultura Giovanni De Min¹²⁵.

Ci riferisce Bartolomeo Ferrari che:

“ho eseguito un Gruppo in marmo rappresentante il Giuramento d’Annibale che il celebre scultore Angelo Pizzi aveva modellato, ma che per indisposizione di salute non poté eseguire essendo cagionevole e volle onorarmi dell’esecuzione a preferenza d’ogni altro, che appena cominciata da me l’opera passò a miglior vita, e che con tutto l’impegno la condussi a termine”¹²⁶.

Anche Antonio Emmanuele Cicogna in un passo del 12 aprile 1819 dei suoi *Diari*, ci conferma che fu Pizzi a scegliere Ferrari per portare a termine l’opera di cui aveva potuto realizzare solo il gesso:

“Oggi ho veduto la vedova del suddetto scultore Pizzi; ha detto che morendo esso raccomandò allo scultore Ferrari di compiere l’incominciato gruppo di Annibale e Amilcare che serve di regalo all’Imperatrice”¹²⁷.

Ferrari portò a termine il marmo nel 1821 in tempo per essere esposto in agosto alla mostra annuale che si teneva in Accademia¹²⁸. In questa occasione la Congregazione Centrale non inviò Cicognara a Vienna per accompagnare l’opera, bensì lo stesso Ferrari che fu ricevuto nella capitale austriaca dall’Imperatrice in persona che lo omaggiò di una tabacchiera d’oro¹²⁹.

Come scritto nel prezioso libro a corredo, la scultura immortalava il momento in cui:

“Dal padre Amilcare, mentre faceva sacrificio agli Dei, fu sospinto Annibale in età di nove anni a giurare sui sacri fuochi odio implacabile alla nazione Romana; dal che provennero quelle ostinate guerre, per le quali se non fu salvata l’Africa, almeno fu in gran parte vendicata. Questo fatto si ricorda acconciamente nel presente gruppo, il quale dimostra come le alte passioni e il sublime amor della Patria rapidamente discendano dal

¹²³ BCBC, Lettera di Cicognara a Canova del 16 giugno 1818, III.274-2755.

¹²⁴ AABAVe, Atti, 1818, b. 11, 6 giugno 1818. Il medico il 5 giugno aveva dichiarato che Pizzi era “da più mesi gravemente malato per profonde ostruzioni nei visceri del basso ventre, e nel fegato specialmente”.

¹²⁵ Ibidem, 13 giugno 1818

¹²⁶ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti.*, pp. 141-145. Per altre indicazioni riguardo le vicende dell’opera e Angelo Pizzi cfr. ENRICO NOE, *Lo scultore Angelo Pizzi (Milano 1775-Venezia 1819)*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, n. 36, 2011, pp. 286-289, 313.

¹²⁷ BMCVe, Cicogna 2846, c. 4540, 12 aprile 1819.

¹²⁸ *Catalogo delle opere che si trovano esposte alla pubblica osservazione nella I.R. Accademia di Belle Arti*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 182, Venerdì 10 agosto 1821. Bartolomeo Ferrari espose due opere tra cui Il giuramento di Annibale di cui la Gazzetta riporta: “gruppo in marmo destinato a completar la serie dei doni offerti alla devozione delle provincie Venete alla Maestà degl’Imperiali Augusti Consorti. Questo Gruppo immaginato dal defunto Professore di scultura sig. Angelo Pizzi, e soltanto abbozzato fu ridotta felicissimo compimento dalla mano del predetto sig. Ferrari”.

¹²⁹ Cfr. BCPd, Lettera dello scultore Ferrari..cit.

cuore dei padri a quello de' figli, quando specialmente vi concorra il favore del Cielo, che ascolta ed accoglie gli umani voti, e da cui derivano le prime sorgenti d'ogni più vera e perenne pubblica felicità”.

I soggetti dei gruppi scultorei, da leggersi in chiave simbolica, sottintendevano la temperanza dei sovrani, generosi e prudenti nell'educazione dei giovani tale da radicare le passioni più vere come l'amore di patria, cui era volto il giuramento del giovane Annibale sospinto dal padre Amilcare. E la vita di Annibale fu appunto contrassegnata da un odio profondo per Roma, come da giuramento fatto all'altare di Cartagine. Annibale rimase fedele fino alla fine dei suoi giorni al giuramento fatto “che mai avrebbe firmato una pace con Roma”.

L'Imperatore e la consorte Carolina accettarono da Cicognara un' opera che, avendo per profondo senso l'amore per la patria, poteva sottintendere un sentimento di odio dei veneziani per i dominatori asburgici.

Chirone che ammaestra Achille nella Musica

Quando il 7 gennaio 1817 Cicognara inviò una lettera a Canova nella quale indicava i nomi degli scultori che avrebbero partecipato all'impresa: Angelo Pizzi, Antonio Bosa, Luigi Zandomeneghi, Bartolomeo Ferrari e Rinaldo Rinaldi, l'unico di essi a non risiedere in quel periodo a Venezia è Rinaldi, che dal 1812 si trovava a Roma come vincitore dell'alunnato. Il 15 gennaio Cicognara chiarisce le sue intenzioni nei confronti dello scultore dimorante a Roma: “se tutto mi va a seconda io penso che Rinaldi scolpisca due figurine di tutto tondo da gabinetto belle ed eleganti ma severe, e panneggiate con mediocre nudità, come sarebbe due Muse, o una Pallade, e una Giunone”¹³⁰. Al giovane Rinaldi, su cui Cicognara nutriva molte speranze, sarebbe spettato l'incarico gravoso, ma anche più prestigioso, di realizzare due statue. Come già descritto, all'artista verrà infine commissionato il gruppo *Achille educato da Chirone*¹³¹.

Il 24 maggio 1818 l'intero corpus delle opere (tranne la scultura di Pizzi) fu esposto nelle sale dell'Accademia di Venezia. Cicognara ne scrisse con entusiasmo a Canova il 28 maggio, ma in questa lettera non si accenna al gruppo di Rinaldi. Il 23 maggio il ferrarese si era già soffermato lungamente su di essa:

“L'opera di Rinaldi l'ho collocata con alquanto artificio poiché ne abbisogna, e poi studio acciò avesse la luce più tenue, e non si vedessero i profondi solchi di raspa nelle carni, e il marmo pesto nelle pieghe, e

¹³⁰ BCBC, III.274.2704, edita parzialmente in *Lettere inedite di Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova*, a cura di C. Sibiliato, Padova, 1839, pp. 20-23 e da PAOLO MARIUZ, *L'“Omaggio delle Provincie Venete”*, p. 14.

¹³¹ BCBC, Lettera data 21 aprile 1817, III.274.2817.

capelli, avendola già ruinata in parte coll'acquaforte. Essa è poco finita, ma ciò scusa la brevità del tempo. Certe ignobiltà poi nell'Achille, e certo tozzo in tutte le parti mi duole, e mi fece la stessa impressione quando subitamente vidi: e per quanta cura io ponga nel guardarla con fervore ciò più emerge. Quell'Achille è un freddo stupido a faccia larga, e nulla esprimete: che se gli antichi a un disprezzo il collocaron così, dietro però tal vita a quel giovinetto che dall'adolescenza dovea pur dimostrare cosa sarebbe un giorno divenuto"¹³² (fig. 11).

Dopo l'esposizione di Venezia, l'opera di Rinaldi non seguì le altre a Vienna. Cicognara ne diede una dura impressione a Canova: "la composizione manca di nobiltà, ma il disegno è scorretto, ma l'Achille è ignobile e freddo ed ha una orribile testa: pare un piccolo uomo, e non un ragazzo. Le estremità sono tozze, le parti anatomiche mal fatte, le membra sproporzionate; l'insieme sarebbe stato migliore col cavallo accosciato"¹³³.

Il 27 dello stesso mese:

"io sono in una situazione d'angustia grandissima relativamente al gruppo del povero Rinaldi. Capisco che per non avvilirlo io non scrissi abbastanza chiaro intorno la poca riuscita che fece quel suo marmo non solo quanto al finito, e all'esecuzione, che questo solo sarebbe potuto scusare per la brevità del tempo, ma il concetto mancante affatto di nobiltà, ma correzioni di disegno, ma l'Achille ignobile, freddo, non mai un vivace giovinetto principe cui la dolcezza della musica deve lenir la fierezza, ma unicamente un apollino senz'anima con una brutta testa, ecc. [...] il partito preso è stato di non mandare l'opera"¹³⁴.

Nello stesso tempo Cicognara riuscì ad ottenere dalla Congregazione Centrale una dilazione di un anno per la consegna del gruppo, in modo che Rinaldi ne potesse fare un altro degno di lui.

Canova si assunse lo spiacevole incarico di comunicare allo scultore la decisione del presidente dell'Accademia, ma Rinaldi non se la sentì di rifare un gruppo con lo stesso soggetto e, in accordo con Canova e Cicognara, scolpì *Metalbo che ammaestra Camilla a tirar l'arco*. L'opera però non venne accettata dalla Congregazione centrale che, tramite la Commissione istituita per la relazione degli oggetti d'arte offerti a S.M. l'Imperatrice, ribadiva "che il gruppo da eseguirsi dal sig. Rinaldi dev'essere quello da principio promesso, cioè Chirone che ammaestra Achille fanciullo"¹³⁵.

Ma Rinaldi, ancora, non se la sentì di affrontare lo stesso tema e nel 1821, quando fu portato a termine da Ferrari anche il secondo gruppo col *Giuramento di Annibale*, in Accademia di Belle Arti si riconsiderò l'idea di inviare a Vienna con quest'opera anche quella del *Chirone* di Rinaldi¹³⁶.

¹³² Cfr. PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere cit.*, pp. 66-67.

¹³³ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte da documenti originali*, vol. II, Venezia, 1888, p. 183.

¹³⁴ PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara...*cit, p. 67.

¹³⁵ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara...*cit., p. 242.

¹³⁶ AABAVe, Atti, 1821, b. 16, N° 2115/495, 7 luglio 1821.

L'11 settembre 1821 Vendramin Calergi convocò il Presidente Cicognara e gli scultori Luigi Zandomeneghi e Antonio Bosa per un ulteriore parere sul *Chirone e Achille* di Rinaldi¹³⁷.

In seguito¹³⁸ Cicognara decise di affidare questo gruppo a Bartolomeo Ferrari, che incominciò a mettervi mano nel 1826 come egli stesso riferisce: “ora mi accingo di eseguire un gruppo che rappresenta il Centauro Chirone che ammaestra Achille al suono della Lira. Quest’opera è destinata a far parte del dono già descritto che Le Province Venete offersero alla nostra Augusta Sovrana”¹³⁹.

Ferrari realizzò il gruppo con le varianti richieste da Cicognara, ma secondo Malamani “Ferrari, che, quantunque artista valente, e quantunque scolpisse il centauro accosciato invece che in piedi, fece una cosa non certo migliore di quella del Rinaldi”¹⁴⁰.

¹³⁷ Ivi, 11 settembre 1821.

¹³⁸ ASW, HHSta Hofakten des Ministerium des Inneren Karton 3 I C1 1823/24, 2 maggio 1824. Il governatore di Venezia Inzagi informa Vienna che entro un mese dovrebbe arrivare a Venezia, via terra, il blocco di marmo ordinato a Carrara. Conferma che la commissione è stata affidata ufficialmente a Bartolomeo Ferrari.

¹³⁹ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

¹⁴⁰ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara..cit.*, p. 244.

1.5. La caduta degli Dei e il primato della scultura religiosa. La decorazione per la *Chiesa del SS. Nome di Gesù* a Venezia

Dopo il 1815, caduto Napoleone, decadde anche il “culto degli dei”, ovvero il culto dei grandi miti, consentaneo all’epica napoleonica, lasciando il passo a una nuova stagione per l’arte cristiana. Vi fu un fiorire di nuove chiese che, come ci ricorda Stefano Grandesso

“Da un lato vi concorrevano le commissioni pubbliche, spesso destinate al risarcimento delle perdite subite per le spoliazioni francesi o i danni bellici, come nel caso della Vor Frue Kirke, oppure concepite dai sovrani restaurati come ex voto per il potere recuperato, come nei casi altrettanto ricchi di decorazioni plastiche dei templi di San Francesco di Paola a Napoli o della Gran Madre a Torino. Ma si trattava in generale di più vasto mutamento della sensibilità del pubblico, che allora ritrovava sia nelle fede privata sia nella dimensione più ampia del recupero della tradizione e delle radici culturali cristiane quell’aspetto della ricerca d’identità nazionale che è alla base della cultura romantica”¹⁴¹.

Sull’esempio della Vor Frue Kirke di Copenaghen, per la quale Thorvaldsen stava elaborando a Roma la decorazione plastica costituita dai dodici apostoli, nacquero diversi templi in Italia e all’estero, come la Chiesa di San Francesco di Paola a Napoli, la Chiesa della Gran Madre di Dio a Torino o la Chiesa di Saint Mary and Saint Everilda a Everingham in Inghilterra.

La storiografia ha finora trascurato l’importante esempio dell’unica chiesa nata a Venezia proprio a partire dal 1815: la Chiesa del Nome di Gesù¹⁴² (fig. 12).

La chiesa fu eretta, per volere del sacerdote Giuliano Catullo, in un luogo periferico della città, nei pressi della Chiesa di Sant’Andrea della Zirada, sulla fondamenta di Santa Chiara. Catullo, di ricca famiglia, aveva espresso il desiderio di erigere un nuovo tempio e un ospizio per donne già dal 1806, ma solo nel marzo 1815 con il contributo di privati cittadini era riuscito a raccogliere la somma sufficiente e a posare finalmente la prima pietra. La chiesa, pur semplice nel suo insieme, aveva coinvolto importanti artisti dell’epoca: il progetto architettonico era stato affidato a Gian Antonio Selva, sostituito alla sua morte, nel 1819, da Antonio Diedo e Giuseppe Borsato, che progettaronο anche il tabernacolo, l’altare maggiore e i due laterali. Le decorazioni a stucco sono state eseguite da Battista Lucchesi, già collaboratore di Borsato nel teatro la Fenice e nel palazzo

¹⁴¹ STEFANO GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen. (1770-1844)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, p. 174.

¹⁴² Cfr. GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venezia, Alvisopoli, 1819, pp. 238-239; FABIO MUTTINELLI, *Annali delle Provincie Venete dall’anno 1801 al 1840*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo, 1843, p. 442; ANTONIO EMMANUELE CICOĞNA, *Iscrizioni nella Chiesa di S. Andrea di Venezia detto De Zirada e suoi contorni*, in *Delle Iscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate*, Vol. VI, Venezia, Tipografia Andreola, 1853, pp. 148-151; FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle Isole della sua Laguna*, Venezia, Brizeghel Editore, 1856, pp. 414-415; GAETANO MORONI, *Dizionario di erudizione storico - ecclesiastica, da S. Pietro ai giorni nostri*, Vol. XCI, Venezia, Tipografia Emiliana, 1858, pp. 234 – 236.

privato padovano Duse Masin¹⁴³, i dipinti furono affidati a Lattanzio Querena. Venne incaricato degli altari laterali lo scalpellino Giovanni Cadorin, mentre la decorazione plastica delle monumentali statue dei dodici apostoli fu affidata all'affermato trio di scultori costituito da Luigi Zandomenighi, Antonio Bosa e Bartolomeo Ferrari. A Bosa e Giacomo De Marini furono commissionati due monumenti all'interno della chiesa, che non furono portati a termine¹⁴⁴. La consacrazione della chiesa da parte del Patriarca di Venezia Monico avvenne il 12 ottobre 1834.

Negli stessi anni anche Antonio Canova, che nel 1819 era a Possagno per la posa della prima pietra del Tempio da lui progettato, prevedeva che: “questo tempio sarà abbellito da dodici bassi rilievi rappresentanti i dodici Apostoli”¹⁴⁵. La morte non consentì a Canova di portare a termine il progetto delle dodici statue e così le statue, per volere di Giovanni Battista Sartori, vennero sostituite dal ciclo di affreschi di dedicato ai Dodici Apostoli eseguito da Giovanni De Min e concluso nel 1830¹⁴⁶.

Da una lettera autografa di Bartolomeo Ferrari sappiamo che nella chiesa veneziana egli realizzò cinque dei dodici apostoli e due dei quattro bassorilievi in gesso: “Nella Chiesa del benemerito Don G....Catulo esegui cinque Apostoli in tre di piedi e sei di altezza S. Paolo, S. Andrea, S. Matteo, S. Tommaso, S. Giacomo Minore, e due bassorilievi in iscagliola; La Circoncisione del Signore e il miracolo di S. Pietro alla porta del tempio in Gerusalemme”¹⁴⁷.

Anche Antonio Emmanuele Cicogna fa menzione degli Apostoli nei suoi *Diari*: “Dodici apostoli colossali girano intorno e più della metà son già scolpiti in marmo dolce di Verona assai belli. Zandomenighi, Ferrari, Bosa e non so il quarto (se non fosse Banti) ne scolpirono tre per uno. Vanno nelle loro apparecchiate nicchie in chiesa”¹⁴⁸.

¹⁴³ Cfr. GIULIA BURATO, *Palazzo Duse Masin una dimora neoclassica a Padova*, Tesi di Laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a 2010/2011.

¹⁴⁴ GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la ville de Venise* cit., pp. 238-239.

¹⁴⁵ *Il Messaggero Tirolese con privilegio*, Rovereto, Venerdì 16 Luglio 1819, n. 57 e JULES FRANÇOIS LAMCOMTE, *Venezia, o colpo d'occhio sui monumenti di questa città*, Venezia, Gio. Cecchini Editore, 1848, p. 522.

¹⁴⁶ Cfr. GIULIANO DAL MAS, *Giovanni De Min (1786-1859) il grande frescante dell'800*, Belluno, AG Edizioni, 2009, pp. 222-224.

¹⁴⁷ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

¹⁴⁸ Siamo certi che Ferrari scolpì cinque e non tre sculture. Non sappiamo se i contratti iniziali prevedessero anche l'intervento di Domenico Banti, che non è menzionato da nessuna delle fonti che si è occupata della Chiesa. Cfr. BMCVe, Ms Cicogna 2845, c. 4675, 13 maggio 1820, l'appunto integro così riporta: “Ieri alle 7 pomeridiane fui co' conti Valmarana a riveder la nuova chiesa della Croce, dopo tre anni e più. Trovai molto accurato il lavoro cosicché, quanto ai muri maestri e alle due colonne e al soffitto, o plaffone, non manca senonché la stabilitura di marmorino e gli affreschi e gli stucchi dei cassettoni del plaffone sul quale io fui col mezzo dell'armatura. Manca tutto il pavimento e i tre altari. La facciata esteriore è da un anno compiuta e vi si legge ad maiorem dei gloriam. I due altari laterali sono in lavoro nell'officina dello stesso luogo. Sono di marmo istriano e lisci affatto. Quello di mezzo sarà alla romana, ma nol vidi. Dodici apostoli colossali girano intorno e più della metà son già scolpiti in marmo dolce di Verona assai belli. Zandomenighi, Ferrari, Bosa e non so il quarto (se non fosse Banti) ne scolpirono tre per uno. Vanno nelle loro apparecchiate nicchie in chiesa. I quadri di marmo bianco e marmolato sono in gran numero presenti nelle officine. Ma ci vogliano delle carità molte per compir tutto”.

Le sculture sono collocate all'interno della chiesa entro nicchie ricavate nelle pareti dell'unica navata e in quelle del transetto. Le sei statue collocate nel transetto non godono di facile osservazione da parte del visitatore per la conformazione semicircolare delle pareti e per l'ostacolo al passaggio prodotto da una balaustra.

Seguendo l'ordine della collocazione nella chiesa, sul lato occidentale partendo dalla porta d'ingresso si trovano le statue di *Simone, Giuda Taddeo, Giacomo minore, Filippo, Andrea, Pietro*. Sull'altro lato sono disposte le statue di *Bartolomeo, Tommaso, Matteo, Giovanni, Giacomo maggiore, Paolo*.

Nelle statue eseguite da Bartolomeo e nel *San Giovanni e Giacomo maggiore* da riferirsi stilisticamente a Luigi Zandomenighi, i due scultori si sono impegnati nel dare ai diversi personaggi il personale carattere e nella successione delle statue una varietà di effetto plastico. Per ogni rappresentato Ferrari ha definito, una fisionomia caratteristica e una posa sempre diversa e tale da determinare anche un diverso e originale panneggio. Le figure presentano inoltre gli elementi essenziali per ricordare la loro vicenda umana o le circostanze del martirio.

1.6. Il Monumento ad Antonio Canova alla Basilica dei Frari

Il corpo accademico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia si fece promotore e committente di un grande progetto per onorare il sommo scultore dell'Ottocento veneto, l'artista di fama nazionale ed internazionale Antonio Canova.

Dalle cronache del tempo e dal referto medico del dottor Zannini, che con il dottor Aglietti fu al capezzale dello scultore, sappiamo che Canova morì a Venezia la mattina del 13 ottobre 1822, alle ore sette e quarantatre minuti¹⁴⁹. I funerali furono celebrati in forma solenne il 16 ottobre nella Basilica a San Marco e l'orazione funebre fu letta dal conte Leopoldo Cicognara, allora Presidente dell'Accademia di Venezia.

Lo stesso giorno dei funerali, la commissione dell'Accademia tramite il Presidente Leopoldo Cicognara aprì i registri per la contribuzione, in tutta Europa, alla costruzione del mausoleo in onore del sommo Canova¹⁵⁰. Il monumento doveva sorgere a Venezia: in questa città lo scultore aveva appreso i primi rudimenti dell'arte dal maestro Giuseppe Bernardi Torretti, conosciuto nobili mecenati che lo avevano aiutato a raggiungere tanta grandezza e dove, infine, aveva concluso la sua carriera e trascorso gli ultimi giorni della vita. Doveva essere il monumento che testimoniava ai posteri la riconoscenza del mondo per la gloria della sua arte e, anche, il riconoscimento alla nobiltà d'animo dell'uomo¹⁵¹.

Le elargizioni non tardarono a venire e l'adesione fu copiosa anche da parte dei meno abbienti, avendo stabilito che per ogni azione bastassero due zecchini. Si contarono centoventicinque azionisti esteri, primi tra tutti per generosità l'Imperatore e l'Imperatrice d'Austria (200 azioni), seguirono azionisti provenienti da tutto il mondo: America, Baviera, Danimarca, Francia, Germania, Svizzera, Inghilterra, Paesi Bassi, Portogallo, Prussia, Polonia, Sassonia. Dall'Italia, in particolar modo dal centro e dal nord giunsero cinquecentotré azioni e più della metà solo dalla città di Venezia. Risultò che l'introito definitivo fu di 4238 azioni, per un totale di 118038,45 Lire Austriache, mentre la spesa complessiva per il monumento ammontò a 114063, 90 Lire Austriache. Con i soldi rimasti, sufficienti per circa metà dell'ulteriore spesa, si volle coniare

¹⁴⁹ Lettera di un anonimo a Giuseppe Monico, in PIER ALESSANDRO PARAVIA, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntovi il catalogo cronologico di tutte le sue opere*, Venezia Giuseppe Orlandelli editore, 1822 (ristampa anastatica, a cura di R. Varese, Bassano del Grappa, 2001, p. XCIV) e PAOLO ZANNINI, *Storia della malattia per cui Antonio Canova*, Venezia, 1822.

¹⁵⁰ ASVe, Governo Veneto, 1823, b. 2174, f. XVI 2/7, Rubrica Accademia delle Belle Arti, Oggetto Monumento Canova e LEOPOLDO CICOGNARA, *Lettera sul monumento da erigersi in Venezia alla memoria di Antonio Canova, del co. Cicognara presidente della I.R. Accademia di Belle Arti, all'egregio Sig. Ab. Gio. Battista Canova*, Venezia li 25 Dicembre 1822, Venezia, Picotti, 1822.

¹⁵¹ ID., *Sul Monumento da erigersi in Venezia alla memoria di Canova*, Venezia, Giuseppe Picotti, 1822. Per una panoramica generale sulle vicende del Monumento si veda Malamani 1888, pp. 310-330.

una medaglia con cui gratificare parimente tutti i contribuenti. Lavorata dal giovane udinese Antonio Fabris, colui che nel 1847 fu nominato incisore capo alla Zecca di Venezia, la medaglia commemorativa presentava da un lato il prospetto del monumento e dall'altro l'effigie di Antonio Canova¹⁵².

Il grande consenso ottenuto dall'iniziativa di Cicognara doveva confermarsi anche nella sua realizzazione, ma a quale scultore si poteva affidare il compito di realizzare il monumento per il "nuovo Fidia"? Solo lo stesso Canova avrebbe potuto essere all'altezza.

Si ritenne pertanto soluzione migliore quella di utilizzare un'opera frutto della mente canoviana, evitando così anche le gare tra artisti e le inevitabili lungaggini inerenti a un concorso. All'Accademia si conservava uno dei modelli del monumento funebre a Tiziano¹⁵³ (fig. 13), ideato e forgiato dalla mano di Canova proprio per la Basilica dei Frari, su commissione del suo mecenate veneziano, il cavalier Zulian nel 1794. La morte di quest'ultimo e la caduta della Repubblica impedirono di realizzare il progetto¹⁵⁴. Poco più tardi, nel 1798, lo stesso Canova utilizzerà questo modello, se pur con adattamenti, per realizzare il monumento funebre di Maria Cristina d'Austria (fig. 14). L'opera commissionata dal marito, il duca Alberto di Sassonia, fu collocata ed inaugurata nel 1805 nella chiesa degli Agostiniani a Vienna¹⁵⁵.

Nel modello per il *Monumento a Tiziano*

“nel mezzo della parte inferiore vi era una porta aperta a cui si ascendeva per tre gradini, sull'ultimo dei quali, a sinistra la Pittura, coperta di un velo, da cui trasparivano i lineamenti del viso composti a mestizia, stava in atto di entrar nel sepolcro. Al suo fianco un genio ne portava in simboli, e dietro seguivano le due arti sorelle, Scultura e Architettura, questa appoggiata a quella, con i simboli relativi gettati sopra i gradini. Al lato dextro un leone lacrimante sdraiato raffigurava la scuola veneziana, e a ridosso di lui il Genio ispiratore dell'artista piangeva la sua face spenta. Quando il Cicognara ebbe il pensiero gentilissimo di riprodurre in marmo per Canova questo monumento da lui creato per Tiziano, volle che si alterasse il meno possibile l'originale: epperò non fece che sostituire nell'alto rilievo il ritratto di Canova a quello del pittor cadorino, e mantenne l'ordine stesso delle figure, quantunque, trattandosi di uno scultore, la prima dovesse rappresentare la Scultura”¹⁵⁶.

¹⁵² LEOPOLDO CICOGNARA, *Allocuzione letta dal sig. Conte cav. Cicognara, Presidente della R. Accademia Veneta nel dì 21 gennaio 1824, giorno in cui fu dedicato il piccolo monumento dai soci Accademici all'immortale Canova*, Venezia, s.d. [1824] e *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, cat. di mostra, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 121-122.

¹⁵³ AABAVe, Atti, 1821, b. 16, Venezia 13 agosto 1821, I fratelli Selva donano all'Accademia di Belle Arti di Venezia il modello del Monumento a Maria Cristina d'Austria e il modello del Monumento a Tiziano realizzati da Canova e di proprietà del defunto loro fratello Gianantonio Selva.

¹⁵⁴ Cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 99

¹⁵⁵ Ivi, pp. 107 – 109.

¹⁵⁶ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara tratte da documenti originali*, parte II, Venezia, Merlo editore, 1888, p. 311.

Rispetto al *Monumento per Maria Cristina d'Austria*, che si trova sulla navata destra della chiesa degli Agostiniani a Vienna, il Monumento a Canova si trova sulla navata sinistra della Basilica dei Frari, è per questo che i gruppi scultorei sono invertiti. Il leone e il genio si trovano alla sinistra del monumento mentre il corteo è alla destra, così che il visitatore che entra dal portone principale della Basilica può vedere frontalmente il corteo e non di schiena.

Ma se il modello per il monumento a Canova era stato felicemente trovato, restava pur sempre il problema di chi potesse meritare l'onore dell'esecuzione.

A questo scopo vennero scelti, sei dei più illustri artisti veneti che in diversi modi erano stati legati a Canova. Essi, di comune accordo, si divisero il lavoro e determinarono il prezzo di ogni opera che doveva essere eseguita in marmo¹⁵⁷. Lavorarono gomito a gomito nei locali dell'Accademia dove era stata installata una piramide in legno "perfettamente simile a quella del monumento, in grandi proporzioni, di 32 piedi di altezza dalla piattaforma, e di pari larghezza alla base, e a ciascuno degli scultori prescelti fu data una sezione dei gradi di essa per modellare nelle proporzioni esatte le rispettive statue, ottenendo così quella corrispondenza di parti tanto necessaria all'armonia dell'insieme"¹⁵⁸, e in base alla quale gli scultori modellarono in creta le parti a loro affidate con la supervisione di Leopoldo Cicognara¹⁵⁹.

Giuseppe de Fabris, protetto all'inizio della sua carriera dallo stesso Canova e dimorante a Roma, eseguì il *Genio* seduto sulla scalinata antistante la piramide per il prezzo di 350 Luigi¹⁶⁰. Rinaldo Rinaldi, assistente dello scultore possagnese e anch'esso dimorante a Roma, eseguì il *Leone* ed il *Genietto della scultura* per il prezzo di 480 Luigi (fig. 15). Antonio Bosa, scultore di Pove del Grappa, fu incaricato di eseguire in bassorilievo il medaglione che racchiude l'effigie di Canova e le due fave che lo sorreggono¹⁶¹, il tutto per un prezzo di 260 Luigi. Bartolomeo Ferrari, marostincense, scolpì la statua della *Scultura* per il prezzo di 350 Luigi e per lo stesso prezzo Giacomo De Martini, veneziano, eseguì i due *Genietti* che seguono le statue della *Pittura* e dell'*Architettura*. Queste ultime furono scolpite da Luigi Zandomenighi, al quale spettarono ben 600 Luigi (fig. 16). Il lavoro di intaglio della piramide fu realizzato all'abile tagliapietra Domenico Fadiga. L'affidamento dell'esecuzione del Genio e del leone rispettivamente a De Fabris e a Rinaldi non fu casuale, bensì dovuta al fatto che essi, a differenza degli altri artisti impiegati nell'operazione, avevano la possibilità di osservare da vicino il Genio ed i Leoni nel Monumento a

¹⁵⁷ LEOPOLDO CICOGNARA, *Il Monumento a Canova eretto in Venezia*, Venezia, Alvisopoli, 1827, p. 11

¹⁵⁸ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo cit.*, p. 311 e LEOPOLDO CICOGNARA, *Il Monumento a Canova cit.*, p. 10.

¹⁵⁹ *Monumento Canova in Venezia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 148, 4 luglio 1823.

¹⁶⁰ Per le vicende del Genio realizzato da Giuseppe De Fabris si veda la scheda relativa in NICO STRINGA, *Giuseppe De Fabris. Uno scultore dell'Ottocento*, Milano, Electa, 1994, pp. 68-73.

¹⁶¹ AABAVE, Atti, 1827, b. 28, 1 aprile 1827 Antonio Bosa riferisce su alcuni getti in gesso presi dal marmo da lui realizzato per il Monumento a Canova.

Clemente XIII in San Pietro a Roma e Cicognara ritenne di dar loro questo vantaggio. Purtroppo, modellate sul posto, ma lavorate negli studi degli scultori, le due opere costituenti la parte sinistra della decorazione piramidale evidenziano una netta sproporzione dimensionale e stilistica rispetto alla parte destra della composizione (il corteo funebre), composto e compatto questo, mosso e leggero l'altro.

Cospicue furono le spese per i viaggi degli scultori residenti a Roma, nonché per il trasporto dei marmi e la spedizione dei modelli, per i quali furono impiegati circa 500 Luigi. Con la stessa cifra si provvide alla spesa per la segatura del materiale occorrente per il rivestimento della piramide, per lo zoccolo e per la gradinata. Per l'acquisto, il carico e scarico dei marmi a Venezia e a Roma, si sborsarono circa 700 Luigi¹⁶². Per far fronte alla spesa totale che ammontò a ben 4090 Luigi, si attinse ai fondi della Cassa del Monumento sostenuta dai generosi azionisti.

Il Monumento a Canova trova a tutt'oggi degna collocazione nella seconda campata della navata laterale sinistra nella Chiesa dei Frari.

Realizzata con blocchi di marmo di Carrara¹⁶³, ad eccezione del basamento in lumachella, l'opera si compone di un'imponente piramide il cui lato misura circa 8,8 metri e di un basamento lungo circa 10,45 metri. Sulla fronte della piramide una porta in bronzo sta all'ingresso del monumento, ossia della stanza sepolcrale. Sopra due Fame reggono l'effigie in rilievo di Canova ritratto di profilo e cinto dal serpe simbolo dell'immortalità. Alla destra dell'osservatore le tre Arti sorelle salgono i tre gradini che portano all'entrata della Piramide. Prima fra tutte è la Scultura, nell'atto di muovere il passo verso l'interno e di condurvi l'urna che gelosamente custodisce tra le mani con il cuore di Canova; seguono la Pittura e l'Architettura, tutte e tre scortate dai rispettivi Geni tutelari con i relativi attributi e le faci mortuarie accese. A sinistra, sdraiato sul primo gradino, sta il Leone Veneto che esprime infinita tristezza per la dolorosa perdita, mentre su di lui si abbandona il Genio ispiratore in posa lasciva, con la face spenta rivolta a terra.

¹⁶² “arrivato a Venezia il naviglio che portava il marmo, si diè tosto mano a costruire la piramide, e si cominciò dal piantar le palafitte sotterranee, come si usa in tutte le costruzioni veneziane, dal fabbricare il zoccolo e la gradinata” in VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo* cit., p. 315.

¹⁶³ Cicognara si dovette accontentare di Marmo di Carrara di seconda qualità, sia per abbattere i costi della costruzione, sia perché in toscana non si trovava più marmo di prima qualità. Sappiamo che il bianco statuario di Carrara, era scarseggiante dal 1820 ca. Leopoldo Cicognara e Luigi Zandomeneghi per Venezia cercarono quindi una materia prima consona ai territori veneti e nell'ambito dell'Impero Asburgico con minori costi di trasporto e di dogana. Dopo un tentativo fallito in Tirolo, si trovò come soluzione, la pietra d'Istria, di cui esistevano ancora le cave utilizzate in passato dalla Serenissima. Cfr. ASVe, Governo Veneto, Accademia di Belle Arti, 1822, b 1955, Fascicolo XX 18/9 Cave di Marmo.

Tornano adatte le parole che Giroloma Zulian scrisse in merito al *Modello* del *Monumento a Tiziano*, il 16 luglio 1791: “il contrasto del dolore delle due arti Sorelle con quello della pittura [scultura], che sembra volersi seppellire con Tiziano [Canova], è felicissimo”¹⁶⁴.

Nel 1823 la “Gazzetta Privilegiata di Venezia” riporta che: “gli altri quattro scultori stanno contemporaneamente modellando i loro gruppi, e le loro statue”¹⁶⁵; ancora la “Gazzetta” il 1 maggio 1824 in un articolo riferisce: “tutti i modelli colossali delle molte figure introdotte a far parte di tal Monumento non solo sono ultimati, ma stanno nelle rispettive officine disposti a dar forma ai marmi di già estratti dalle cave”¹⁶⁶. Il 1° febbraio 1826 Ferrari scrive all’amico Cadorin: “mi accingo ancora ad eseguire la statura rappresentante la Scultura pel monumento Canoviano che va posto ai Frari”¹⁶⁷.

Nel complesso programma di messa a punto del grandioso progetto del monumento ad Antonio Canova, il ruolo di Bartolomeo Ferrari e Luigi Zandomeneghi fu di primaria importanza. Membri della commissione di scultura, gli venne affidato un’importante compito: in una lettera del 15 ottobre 1822, scritta da Luigi Zandomeneghi con la collaborazione di Ferrari, solo due giorni dopo la morte dello scultore di Possagno, si dichiara:

“Noi sottoscritti Prof.^{ri} di scultura abbiamo ricevuto dalli Sig.^{ri} Prof.^{ri} di medicina Consigliere Protomedico Francesco Aglietti, e Direttore dell’Ospital Civico Paolo Zanini, il cuore dell’Esimo Marchese Antonio Commendatore Canova, custodito in un vase di cristallo, sugellato dalli Sig.ri medesimi. Assieme a questa preziosa consegna ricevemmo pure la dichiarazione autentica che fu chiusa tra le due membrane che serrano il coperchio contro il vase sud.^{io}. Ciò fu dietro ordine del Sig. cav. Leopoldo Conte Cicognara impartitoci con sua lettera del 14 corrente”¹⁶⁸.

Il cuore di Canova venne conservato presso l’Accademia di Belle Arti sino all’avvenuto compimento del monumento sepolcrale, che da allora contiene solo il cuore dello scultore¹⁶⁹. Nel vaso rimasto vuoto all’Accademia venne collocata la mano destra dello scultore, ora conservata a Possagno per ricongiungersi con il resto del corpo ivi sepolto¹⁷⁰.

¹⁶⁴ GIUSEPPE PAVANELLO, *Dentro l’urne confortate di pianto. Antonio Canova e il Monumento funerario di Maria Cristina d’Austria*, Verona, Scripta edizioni, 2012, pp. 17, 36 (n. 7), pp. 17, 36 (n. 7).

¹⁶⁵ *Monumento Canova in Venezia*, in “Gazzetta”.cit, 4 luglio 1823.

¹⁶⁶ *Monumento a Canova a Venezia*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia” 1 maggio 1824.

¹⁶⁷ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

¹⁶⁸ BMCC, Ms P.D. 590 C/ cc XI, 15 ottobre 1822.

¹⁶⁹ LEOPOLDO CICOGNARA, *Allocuzione letta dal sig. Conte cav. Cicognra cit.*. Cfr. “Gazzetta privilegiata di Venezia”, n. 19, 24 gennaio 1824.

¹⁷⁰ MARCELLO CAVARZAN, *Le “Reliquie e le memorie di Canova a Possagno”*, in *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità, serena grandezza*, cat. di mostra, a cura di M. Guderzo, Treviso, Canova, 2008, pp. 85- 92.

Il corpo di Canova fu tumulato a Possagno all'interno del monumento ideato e realizzato dallo stesso scultore per il Marchese Berio di Napoli, mai pagato dai committenti e rimasto quindi nello studio dello scultore.

Il primo giugno 1827 alla Basilica dei Frari ebbe luogo l'inaugurazione del Monumento a Canova:

“lo scoprimento solenne, e fu trovata bellissima una messa funebre scritta a posta dall'abate Marsand; splendida la funzione ecclesiastica; ed imponente oltre ogni dire l'aspetto della vasta chiesa. Quantunque non si fossero fatti inviti ufficiali, presenziavano la cerimonia le autorità civili e militari, tutta l'aristocrazia, tutti i letterati di Venezia e delle città vicine, e tutti i forastieri che a Venezia si trovavano. Fu omaggio pieno e spontaneo reso alla cerimonia del Canova, e pianse il fratello suo, che assisteva da un canto della chiesa; pianse Leopoldo Ciognara quando con brevi e soavi parole rammentò l'amico perduto”¹⁷¹.

Per quasi un secolo il monumento fu meta di pellegrinaggio degli amatori dell'arte, fino a quando anche Canova fu oscurato da una critica avversa, che arrivò a definirlo come “lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano è all'Accademia, e il resto non so dove”¹⁷².

¹⁷¹ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo* cit., p. 327.

¹⁷² ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Milano, Sansoni, (ed.) 1985, p. 45.

1.7. La fortuna della scultura del quattrocento veneziano

Tra il 1815 e il 1816 Leopoldo Cicognara era riuscito a portare a termine la complessa operazione di salvataggio di molti monumenti e opere d'arte in gran parte conservati nelle chiese destinate ad essere soppresse per decreto napoleonico. Cicognara assieme a Pietro Edwards e all'abate Boni era delegato alla conservazione dei monumenti veneziani ed in tale veste salvò molti capolavori come il *Monumento del Doge Marcello* di Antonio Rizzo e il *Monumento del Doge Vendramin* dei Lombardo (fig. 17). Smontò i monumenti esistenti nelle chiese destinate alla sconsecrazione o demolizione e li ricostruì fedelmente all'interno della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, facendo così diventare la chiesa una sorta di enciclopedia della scultura monumentale veneziana e un Pantheon delle glorie del passato¹⁷³.

Nel 1813 lo studioso aveva iniziato a dare alle stampe la sua colossale *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Napoleone* (così recitava il titolo originale prima della correzione “fino al secolo di Canova” apportata nella seconda edizione, quella pratese del 1823-1824). I preziosi volumi in folio erano corredati da importanti incisioni realizzate dai migliori artisti del tempo. Nel 1816 venne pubblicato a Venezia il secondo volume della *Storia della Scultura*, che inizia con il Libro Quarto *Stato della scultura da Donatello al Buonarroti – Epoca seconda*, dedicato al Quattrocento e al Cinquecento; qui Cicognara si poté finalmente occupare di quelle che lui soleva definire “opere del mio caro secolo XV”¹⁷⁴. Non è un caso che nell'agosto del 1816 in Accademia di Belle Arti per la lettura del consueto “Elogio” volto ad omaggiare uno dei grandi artisti della scuola veneta del passato si scegliessero i Vivarini, completando così il panorama artistico a Venezia tra XV e XVI secolo in scultura e pittura¹⁷⁵.

Grazie a questi importanti studi e alle tavole che accompagnavano i testi di Cicognara, Ferrari poté riflettere su ciò che aveva potuto studiare di persona nel suo viaggio fiorentino del 1806, dove, come abbiamo già ricordato, ammirò le opere di Michelangelo, Ghiberti, Donatello e “Baccio”¹⁷⁶.

Cicognara a proposito di Donatello scriveva: “L'ideale e l'espressione consultati sul modello della natura spinsero con misurato ardimento l'artista ad imprimere nelle sue opere quell'originalità ch'era strada alla greca perfezione. Ma si rispettarono quei ritegni e quel confine per cui la

¹⁷³ Cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria* cit., pp. 50- 53 e GIUSEPPE PAVANELLO, *La sfida dei santi Giovanni e Paolo*, in *La basilica dei santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Marcianum Press - Fondazione Giorgio Cini, 2012.

¹⁷⁴ LEOPOLDO CICOGNARA, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Urbino, Argalia, 1973, p. 122.

¹⁷⁵ IGNAZIO NEUMANN RIZZI, *Elogio accademico dei Vivarini primi padri della veneziana pittura*, in *Discorsi letti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi per l'anno MDCCCXVI*, Venezia, Picotti, 1817.

¹⁷⁶ FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi di Bartolomeo* cit., p. 18.

sublimità dell'immaginazione non usurpasse un dominio troppo assoluto su quella della sensibilità. Fuvvi un equilibrio tra queste due facoltà, e da questo armonico concorso delle potenze primarie dello spirito umano venne il più felice prodotto delle arti"¹⁷⁷. Ed instaurando un confronto tra Donatello e Ghiberti, Cicognara sottolineava che il primo era "intento allo studio delle passioni particolarmente, e alla forza dell'espressione ch'egli diede a 'suoi marmi, e a' suoi bronzi in una maniera commovente e originale", mentre il secondo "colla diligente imitazione della natura [...] cercava di conciliare il meraviglioso dell'arte e dell'esecuzione [...] con più poesia e con più bellezza ideale intendeva alla grazia della composizione, alla simmetria dei gruppi, e a quell'eleganza e nobiltà dell'arte, che per condurla a un certo genere di perfezione è quasi impossibile che non si accosti al convenzionale e non costi un sacrificio di qualche piccola parte d'espressione"¹⁷⁸. Cicognara concludeva dicendo che la prima via aveva portato al "sublime della sensibilità" e la seconda al "sublime dell'immaginazione", e che l'arte raggiunge quindi la perfezione quando riesce a combinare assieme queste vie.

In questi pensieri di Cicognara sull'equilibrio tra naturale e ideale che condussero i maestri del Quattrocento toscano, soprattutto Donatello, a gareggiare con l'originalità "ch'era strada alla greca perfezione", Ferrari poteva trovare un solido aggancio estetico per quella sua personale ricerca, che proprio in questi anni assumeva contorni definiti, fondata, appunto, su un'imitazione artistica della natura scelta nelle sue forme più belle e ulteriormente raffinata dal riferimento mentale, molto più che iconografico, alla scultura del Quattrocento e più in generale ai maestri primo rinascimentali.

Un altro fattore che probabilmente incoraggiò il nostro scultore a meditare attentamente su questi temi, derivò da alcuni eventi relativi alla tutela dei monumenti a Venezia.

Quando il 13 gennaio 1818 venne istituita la Commissione Provinciale per le Belle Arti¹⁷⁹, di cui era stato nominato Consigliere Leopoldo Cicognara in qualità di Presidente dell'Accademia di Belle Arti, in seno all'Accademia si decise di formare una Commissione Permanente di Pittura e Scultura volta a sorvegliare i nuovi lavori, a segnalare eventuali danni ad opere antiche, a seguire i lavori di restauro ecc. Per la Commissione di Scultura vennero scelti Luigi Zandomenighi, professore di scultura in Accademia e i membri Bartolomeo Ferrari e Antonio Bosa. Alcuni casi di rilievo per cui la Commissione di scultura si riunì sono: i calchi in gesso del cavallo di Donatello a Padova e di quello del Verrocchio a Venezia¹⁸⁰, il restauro della *Venere* di Antonio Rizzo a Palazzo

¹⁷⁷ LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura*, vol. II, Prato, Frat. Giacchetti, 1824, pp. 62-63.

¹⁷⁸ Ivi. p. 76.

¹⁷⁹ Cfr. SANDRA VENDRAMIN, *La conservazione e la tutela delle opere d'arte a Venezia durante la II dominazione austriaca*, tesi di Dottorato di Ricerca (XVIII ciclo), Università degli Studi di Udine, 2006-2007.

¹⁸⁰ AABAVe, Atti, 1821, b. 16.

Ducale¹⁸¹ (fig. 4), la proposta di restauro della statua raffigurante *San Zaccaria* nella chiesa omonima a Venezia¹⁸².

Non bisogna poi dimenticare che nel 1822 arrivarono in Accademia a Venezia i sette gessi delle metope realizzate da Antonio Canova per decorare il Tempio di Possagno, opere queste particolarmente legate allo studio e al recupero dell'arte del quattrocento fiorentino e destinate ad essere modellate in pietra dagli scultori legati all'Accademia¹⁸³. La partecipazione a queste riunioni, lo studio ravvicinato delle sculture in originale, lo studio dei gessi tratti da essi e il restauro di questi capolavori permisero a Ferrari di conoscere a fondo l'opera dei grandi maestri del passato. Tra il 1823 e il 1829 videro poi la luce le seconde edizioni di due fondamentali opere, la *Storia della Scultura* di Cicognara e l'edizione pratese dell'*Histoire* di Jean Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt, in cui alcune tavole erano dedicate alla scultura del Rinascimento ed entrambi i volumi erano consultabili nella biblioteca dell'Accademia¹⁸⁴.

Il centro del recupero quattrocentesco era Firenze e l'Accademia di Belle Arti di questa città dedicò nel 1822 una delle sue orazioni a Lorenzo Ghiberti. Venezia dovette invece aspettare il 1827 perché uno dei suoi "elogia" venisse rivolto a uno scultore del suo glorioso passato e lo fu per la famiglia Lombardo, dal titolo *Tullio ed Antonio fratelli Lombardo*. L'autore del testo fu Luigi Zandomenoghi, scultore ed esteta, che scrive: "se le seste e i pennelli ebber da questo luogo le laudi, abbiano oggi il primo umile tributo per le mie labbra i veneti scarpelli"¹⁸⁵. L'autore riconosceva la "chiara famiglia dei Lombardo, come quella che fra i restauratori della veneta gloria tanti prodigi operò in patria ed altrove nelle arti edificatorie e dello scolpire"¹⁸⁶.

Negli stessi anni quindi, in tutta la Penisola, ad opera di artisti come Antonio Canova, Lorenzo Bartolini, i Nazareni ecc., si va recuperando il gusto del Quattrocento¹⁸⁷. In particolare a Venezia si attribuisce ai Lombardo lo stile "nazionale" proprio della scultura lagunare. È dunque in questo clima che si inseriscono due emblematiche opere di Bartolomeo: il *Monumento Velo-Scroffa* per il Cimitero di Vicenza (cat. 1.47), riguardo al quale si disse che lo scultore: "cercò in questa sua

¹⁸¹ AABAVe, Atti, 1823, b. 21, 15 ottobre 1823.

¹⁸² AABAVe, Oggetti d'arte, b. 56, fasc. IX 1/18 Conservazione Oggetti d'Arte in generale.

¹⁸³ *Canova. L'ultimo capolavoro. Le metope del Tempio*, cat. di mostra (Milano, Galleria di Piazza Scala, 3 ottobre 2013 – 6 gennaio 2014 / New York, Metropolitan Museum of Art, 20 gennaio – 27 aprile 2014), a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, E. Catra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013.

¹⁸⁴ Presso la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia si conservavano e si conservano entrambe le edizioni dell'opera di d'Agincourt, cfr. AABAVe, 'Catalogo dei libri e incisioni esistenti nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, fino al 1855 ca...' Si veda sotto "Classificazione dell'opera: Scultura".

¹⁸⁵ Il testo venne letto in Accademia durante la distribuzione dei premi del 1827 e pubblicato l'anno seguente. LUIGI ZANDOMENOGHI, *Elogio di Tullio ed Antonio Lombardo*, Venezia, Giuseppe Picotti Tipografo Editore, 1828, p. 5.

¹⁸⁶ Ivi. p. 8

¹⁸⁷ Per Lorenzo Bartolini cfr. ETTORE SPALLETTI, *La fortuna della scultura del Quattrocento fiorentino al tempo della prima maturità di Bartolini*, in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, cat. di mostra, a cura di F. Falletti, S. Bietoletti e A. Caputo, Firenze, Fiunti, 2011, pp. 45-55.

fattura di ridurre ad una sola ispirazione i tipi dei romani monumenti, e quelli del beato quattrocento”¹⁸⁸ e le decorazioni dell’altare Maggiore della Basilica di San Marco di cui analizzeremo i dettagli qui di seguito (cat. 2.46).

L’altare Maggiore della Basilica di San Marco

L’8 giugno 1834 la Fabbriceria della Patriarcale Basilica di San Marco prese i primi contatti con l’Accademia di Belle Arti per il nuovo Altare Maggiore da erigere all’interno della Basilica. A questo proposito la Fabbriceria indica Bartolomeo Ferrari come l’artista più idoneo per questa commissione.

Nel 1807 la Basilica di San Marco era divenuta la cattedrale di Venezia, succedendo a San Pietro di Castello. Tale mutamento aveva comportato una serie di cambiamenti di ordine politico e liturgico¹⁸⁹ tali da richiedere il rifacimento dell’Altare Maggiore. Dalle descrizioni dell’epoca, l’Altare prima della sua demolizione era così composto: “Compongono la mensa due collaterali muretti della grandezza di un mattone, e d’una coperta marmorea di Rosso di Verona sorretta da quelli. A tergo la Mensa mediante pilastrate e colonnelle sorreggenti un continuato attico viene istituita la base della Pala d’Oro”¹⁹⁰.

Durante i lavori di smantellamento, il 7 maggio 1811, venne alla luce, dopo anni di oblio, la cassa contenente il corpo di San Marco¹⁹¹. Tale scoprimento, l’analisi minuziosa del suo contenuto, i numerosi lavori di manutenzione all’interno della Basilica e la mancanza di soldi spostarono l’attenzione su altri problemi più urgenti rispetto al rifacimento dell’altare.

Solamente nel 1825 si tornò a parlare del nuovo altare, quando Francesco Lazzari¹⁹², professore di Architettura nell’Accademia di Belle Arti e membro della Fabbriceria, presentò il

¹⁸⁸ IACOPO CABIANCA, *Fuor d’opera. Di un mausoleo posto nel Cimitero di Vicenza*, in “Il Vaglio. Antologia della Letteratura Periodica”, I, N. 33, sabato 13 agosto 1836, p. 261.

¹⁸⁹ Cfr. VINCENZO FONTANA, *San Marco “Biedermeier” (1820-1853)*, in *Storia dell’arte marciana: l’architettura*, Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 293- 308.

¹⁹⁰ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

¹⁹¹ ANTONIO EMMANUELE CICOGNA, *Sullo scoprimento del corpo di San Marco evangelista fatto nella Basilica patriarcale di Venezia il giorno 7 maggio 1811. Dissertazione storico – critica*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1811. Com’è noto, il corpo dell’Evangelista San Marco è custodito dai Veneziani fin dalla metà del IX secolo d.C.. Dopo numerose traversie (le quali non narreremo qui nel dettaglio), a nessun veneziano era più noto il luogo dove riposavano le spoglie dell’evangelista, tanto che si riteneva che il corpo in secoli oscuri fosse stato profanato e portato lontano da Venezia. A causa di questi timori e non essendo più certi della presenza del santo in Basilica, il culto per il protettore della città lagunare si stava nei secoli via via affievolendosi.

¹⁹² Francesco Lazzari (Venezia, 1792 - 1871), cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, ad *vocem Lazzari Francesco*, in DBI, vol. 64, 2005.

progetto per il nuovo altare che venne approvato (fig. 18). Si dovranno però attendere ancora diversi anni perché la Fabbriceria prenda in concreta considerazione i lavori all'Altare Maggiore.

Nel 1834 la Fabbriceria così si rivolse alla Commissione Governativa:

“La Chiesa di S. Marco eretta in Basilica Patriarcale, la Chiesa di S. Marco che per la preziosità dei marmi, per le opere di Musaico, e per ogni maniera di antica e moderna bellezza, si può giustamente guardare come uno dei tempi più meravigliosi e decantati d'Europa, la Chiesa di S. Marco manca, che il crederebbe? dell'oggetto primario, quello che tutta a sé chiama la riverenza del culto, e in cui dovrebbe profondersi lo sforzo della ricchezza, in una parola del maggiore Altare. Che l'averlo informe, e affatto indecente è peggio che il non averlo. Difatti chi lo spogliasse del parapetto che copre la sua bruttura, troverebbe non in altro esso consistere che in pochi mattoni guasti e corrosi, in un rottame di pietre, e in un marciume di rozza e vile materia. Tal è quell'Altare sotto a cui riposano le gloriose spoglie, le vere spoglie del Protettore di Venezia, dell'evangelista S. Marco”¹⁹³.

La stessa Fabbriceria propose dunque alla Commissione Governativa il nome di Bartolomeo Ferrari:

“È voto dei sottoscritti che un'opera di tanta importanza e di tanta delicatezza non si abbandoni all'incerto e pericoloso esperimento di un'asta; ma venga affidata ad un artista di onore e di “conosciuta capacità”. E come non da altri che dall'unico Bartolommeo Ferrari egregio scultore potrebbe più lodevolmente eseguirsi la sezione in metallo delle parti ornamentali da porsi ad oro: così sarebbe concorde parere dei sottoscritti componenti la Commissione che al detto Artefice, il quale alla perizia nel trattare i marmi figurati unisce per eccellenza l'architettura, si allogasse pur questa; tanto più che nessun meglio di lui che conosce si bene la parte decorativa, può entrar nello spirito e nella espressione di tutta l'opera per farle parlare al linguaggio dell'armonia, di carattere e di bello stile”¹⁹⁴.

Nei numerosi lavori di manutenzione, che impegnarono ingenti fondi della Basilica, era prassi il riuso di materiale, anche prezioso, di proprietà della Fabbriceria. Per l'Altare Maggiore si recuperarono dai depositi due pezzi di porfido e una gran lastra di verde antico, i primi due da utilizzare per ornare i lati corti dell'altare e il secondo per parapetto. Si decise di ornare il perimetro dell'altare con otto colonne in marmo di Pario che potevano fungere anche da sostegno della tavola di copertura, colonne anch'esse ricavate dai depositi.

Per quanto riguarda la copertura dell'Altare:

“essendosi combinate le dimensioni del nuovo conformi alla estesa dell'attuale, si usa della esistente coperta di Rosso profilandolo con membri nella fronte e nei fianchi; coperta questa che sebbene pella qualità della

¹⁹³ ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10, 24 maggio 1834.

¹⁹⁴ ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10, 24 maggio 1834.

materia risulti di scadente pregio delle altre parti, sul riflesso però e della sua grande estensione in un sol pezzo e perché d'ordinativo resta nascosta dalla tovaglia può ritenersi adattabile alle altre parti"¹⁹⁵.

Nel giugno dello stesso anno la Fabbriceria mise al corrente del progetto e della scelta dell'artista l'Accademia di Belle Arti¹⁹⁶. A settembre Bartolomeo firmò il contratto con il quale si impegna ad eseguire: "in Bronzo N° 8 otto basi e N° 8 Capitelli di stile Lombardo nonché due bassorilievi di ornamento con medaglioni nel mezzo rappresentanti li due Santi S. Marco e S. Teodoro."¹⁹⁷ Le decorazioni per le colonne dovevano essere terminate nel mese di novembre, mentre i due bassorilievi dovevano essere consegnanti entro la prima metà di dicembre.

Mentre i lavori di scalpellino, offerti a Ferrari e da lui rifiutati¹⁹⁸, vennero messi a concorso e vinti da Vincenzo Fadiga, che si impegnò ad adattare i pezzi antichi alla nuova funzione¹⁹⁹.

Il 22 dicembre, dopo aver informato il Patriarca, Ferrari scrive alla Commissione:

"Egli impiegò tutta la sua attività, con vegli e somma fatica, assicurato dai suoi calcoli che ne sarebbe riuscito a dare il lavoro compiuto entro il tempo prefisso; ma fortuna avversa volle ingannarlo con la mala riuscita di vari pezzi, dei quali fu costretto a ripetere la fusione, a danno del proprio interesse, e quello che più gli importava, del tempo"²⁰⁰.

L'altare non fu quindi pronto per le feste di Natale come era stato progettato e il Patriarca rinviò l'inaugurazione al 25 aprile festa di San Marco. Ferrari si impegnava a: "subito dopo l'Epifania consegnati i capitelli, che ora sono sotto politura, e le basi, già di tutto finite; li due Bassirilievi poi che restano da fondersi, potansi calcolare anche dopo eretto l'altare, e questi pure si lusinga darli entro l'epoca stabilita con Sua eminenza"²⁰¹.

Dopo alcune difficoltà Ferrari consegnò il lavoro e il 19 gennaio 1836 gli venne saldata l'ultima rata²⁰².

L'Altare Maggiore che custodisce il corpo dell'Evangelista San Marco venne solennemente consacrato il 6 settembre 1835 dal Cardinale Jacopo Monico²⁰³ (fig. 19). Tra il 1956 e gli inizi degli

¹⁹⁵ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

¹⁹⁶ AABAVe, Oggetti d'Arte, b. 56, fasc.17, Costruzione altare maggiore nella patriarcale basilica di San Marco in Venezia, 1834.

¹⁹⁷ ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10.

¹⁹⁸ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 13 febbraio 1834, 21 marzo 1834.

¹⁹⁹ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 28 agosto 1834.

²⁰⁰ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 22 dicembre 1834.

²⁰¹ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 22 dicembre 1834.

²⁰² ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1836, 19 gennaio 1836.

²⁰³ LEONARDO MANIN, *Memorie storico – critiche intorno alla vita, traslazione e invenzioni di S. Marco evangelista principale protettore di Venezia*. Edizione seconda con Appendice, documenti e Discorso letto il di 6 Settembre 1835 da S.E. Jacopo Monico Cardinale Patriarca, Venezia, Tipografia G.B. Merlo, 1835.

anni sessanta, il Proto della Basilica Ferdinando Forlati, nella nuova visione del rapporto tra il fedele e le sacre reliquie, decise di sostituire le due lastre di verde antico dell'altare con due cancellate di bronzo che consentono di vedere la cassa contenente i resti dell'Evangelista²⁰⁴ (fig. 20).

Conclusa l'operazione di messa in loco delle grate, Forlati fece smantellare anche le decorazioni eseguite da Ferrari, le otto colonne di marmo di Pario²⁰⁵ e i due bassorilievi di bronzo raffiguranti *San Marco* e *San Teodoro*²⁰⁶ (cat. 1.48).

Per l'esecuzione dei due bassorilievi rappresentati l'uno *San Marco* e l'altro *San Teodoro*, Bartolomeo si era rigorosamente attenuto a quanto richiesto e cioè realizzare i due rilievi nello stile dei Lombardo, lo stile "nazionale" proprio della scultura di Venezia, a San Marco ben presente con la *Cappella Zen* capolavoro dei Lombardo. In merito alla *Cappella Zen* e alle decorazioni a fregio Cicognara così scriveva: "Non può vedersi un lavoro dove la massa principale, e le proporzioni siano più eleganti e più svelte, e dove la profusione dell'ornato faccia il meno di torto all'architettonica semplicità" [...] "Gli arabeschi, i fregi e i meandri sono poi così gentili, e così delicati, e lasciano trionfare in tal modo gli oggetti principali, che ogni cosa rimanendo a suo luogo nella rispettiva funzione cui è destinata, non può vedersi un complesso più armonico e gustoso". E in merito ai bassorilievi, questa volta del *Monumento Vendramin* ai SS. Giovanni e Paolo: "ci accade di dover qui confessare, che questi bassi rilievi a parer nostro segnano il vertice a cui le arti veneziane giunsero col mezzo dello scarpello".

Bartolomeo Ferrari, seguendo quanto richiesto dalla Fabbriceria, eseguì e portò a termine un'opera ottocentesca di gusto e stile prettamente quattrocentesco-lombardo, ricollegandosi alle presenze artistiche già in Basilica. Nella decorazione Ferrari si rifà ai numerosi rilievi eseguiti dai Lombardo nella già citata *Cappella Zen* (fig. 21), nel *Monumento Vendramin* nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 17) e ad altri rilievi ora conservati al Museo Ermitage di San Pietroburgo (fig. 22). I due Santi protettori di Venezia, raffigurati al centro del rilievo interno a un clipeo²⁰⁷, sono invece ricollegabili agli *Evangelisti* realizzati da Antonio e Tullio Lombardo nella Chiesa di San Giobbe a Venezia (figg. 23-24).

I bassorilievi di Ferrari e i materiali di riuso della Basilica fecero sì che il 'nuovo' altare si inserisse armoniosamente nel ricco contesto circostante.

²⁰⁴ FERDINANDO FORLATI, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste, Edizioni LINT, 1975, pp. 85-86, 88.

²⁰⁵ Ora non più reperibili nei depositi.

²⁰⁶ Entrambe si trovano nei depositi della Procuratoria.

²⁰⁷ Come negli *Evangelisti* realizzati da Antonio e Tullio Lombardo nella Chiesa di San Giobbe a Venezia.

1.8. La malattia e le ultime opere

Negli ultimi dieci anni di vita, provato dall'età e dalla malattia, Bartolomeo si dedicò ad un numero ristretto di opere, tutte di piccole dimensioni.

Nel 1836 l'Ateneo Veneto bandì un concorso, finanziato con la sottoscrizione dei soci, per l'erezione di un monumento al medico e letterato Francesco Aglietti, membro dell'Ateneo ed eminente uomo di cultura²⁰⁸. Tra i numerosi progetti presentati fu scelto dalla Commissione quello di Bartolomeo Ferrari.

La gestazione dell'opera ebbe un iter lungo e complicato, a causa di ostacoli imprevisi: prima la malattia di Bartolomeo che gli impedì di mettere mano al marmo, poi il fulmine che colpì la sala dell'Ateneo destinata ad accogliere l'opera e che per mesi rimase inagibile. L'esecuzione si rivelò un supplizio per la Commissione, ma soprattutto per il figlio Luigi costretto ad eseguire l'opera in vece del padre in un periodo già denso di sue importanti commissioni.

La travagliata storia dell'opera è ripercorribile grazie alla documentazione che ancora oggi si conserva in Ateneo, ma soprattutto grazie alle lettere che Luigi inviava trafelato all'amico Paride Zaiotti.

L'ultracinquantenne Bartolomeo iniziò ad avere i primi seri problemi di salute che negli anni avvenire non lo abbandoneranno più, il suo fisico cominciava ad appesantirsi ed il suo carattere diventa sempre più schivo. Il contratto stipulato con l'Ateneo prevedeva la consegna dell'opera per la fine di maggio del 1838; ricevute alcune indicazioni dalla Commissione per apportare delle modifiche, all'inizio del gennaio 1838 Bartolomeo aveva portato a termine solamente la figura del Genio in gesso. La lentezza nell'esecuzione, oltre alla malattia che lo costrinse a letto per un lungo tempo, era dovuta all'assenza del figlio Luigi, suo unico aiuto che in quei mesi si trovava a Milano per l'esposizione del *Laocoonte* alla mostra annuale di Brera. La ripresa dei lavori subito dopo il ritorno di Luigi, induce a ritenere che egli sia l'esecutore anche del gesso e che a Bartolomeo si debba l'idea iniziale e il bozzetto presentato al Concorso.

Il Monumento, di chiara impostazione neoclassica, vede al centro un cippo sopra al quale è posta l'erma dell'Aglietti, sulla sinistra un giovane genio²⁰⁹ con uno stilo immortala il nome del medico sul cippo; sulla destra la *Medicina* vestita alla greca e con in mano il caduceo, si volta

²⁰⁸ Cfr. DEBORA TOSATO, *La collezione di Francesco Aglietti (1757-1836)* in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", n. 26, 2002, pp. 353-429.

²⁰⁹ "Quel Genio non sarà chiamato da nessuno Genio dell'Aglietti, ma il genio del Ferrari. E quella povera gente che non voleva metterci il vostro nome! Come se occorresse metterlo! Voi vi siete firmato con tali colpi di scarpello, che nessuno fragl'Italiani potrebbe contraffare quella firma!", lettera di Paride Zaiotti a Luigi Ferrari, Trento 31 agosto 1840, in ENRICO BROL, *Paride Zaiotti a Trieste*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche, Rivista della Società di Studi per la Venezia Tridentina", a. XXXII, f. I, 1953, p. 413.

malinconica verso l'illustre rappresentante della sua disciplina. In basso sul cippo, a bassorilievo, è scolpito lo stemma dell'Ateneo Veneto.

Il *Monumento* venne finalmente portato a termine da Luigi nel 1840, era pronto per essere collocato nella sala della biblioteca quando l'Ateneo venne colpito da un fulmine che danneggiò parte della copertura della sala, facendo rimandare la consegna dell'opera e lamentare non poco Luigi, come scrive in una lettera indirizzata all'amico Paride Zaiotti:

“Il monumento Aglietti sta nel mio studio e chi sa dire quanto vi starà ancora. A colmo delle contarietà incontrate in questo benedetto monumento, ora che è finito ci voleva propriamente il fulmine che avesse a ritardare la sua collocazione. Uff! Avesse almeno incendiato gli scaffali in tal guisa il monumento avrebbe almeno il suo posto. Chissà quando ripareranno la sala ed una volta riparata chissà poi quando si verrà alla conclusione di rimuovre quei maledettissimi scaffali. Diavolo! la mi è scappata. Mi dispiace che la stagione s'innoltra, e non vorrei che il mio povero Genio, cioè quello di Aglietti, nudo nudo come sta avesse accadere ammalato di costipazione per le brezze autunnali. Ed in tal caso la medicina poco gli potrebbe giovare – e mezza ammalata a quet'ora. A certe macchie nel volto e nelle braccia che accusano già una affezione scorbutica. Oh la misera condizione in cui sono gli artisti! Altro che gloria, che corone. La gloria è una voce...messa per caso nel vocabolario, ed in quanto poi le corone, si sa già cosa significassero quelle di spine. Bella cosa esser sazi di gloria ed intanto aver fame – esser morti quando si viveva, e vivere dopo morti, quando quaggiù per noi è tutto finito. Ciò nullo stante non posso perder di mira questo benedetto vocabolo Gloria!!!”²¹⁰.

Il monumento venne finalmente inaugurato, con solenne cerimonia, il 5 dicembre 1842.

Nello stesso arco di anni Bartolomeo era impegnato in una particolare impresa: scolpire sei statue di modeste dimensioni per celebrare sei uomini illustri “italiani” per lo studio di Antonio Papadopoli. L'opera, seppur particolare nel suo genere per il numero di sculture e per la loro dimensione, rientrava nell'uso di quegli anni di celebrare i grandi del passato, basti pensare ai Pantheon che stavano nascendo in tutte le grandi città italiane²¹¹.

Nel 1838 erano pronte due delle sei statue, quella di *Pietro Bembo* e quella di *Paolo Sarpi* che vennero esposte in Accademia di Belle Arti in autunno, in occasione della mostra allestita in onore della visita dell'Imperatore Ferdinando I a Venezia. Bartolomeo, sulle orme di Antonio Canova riguardo alle statue di illustri personaggi, come ad esempio *George Washington* (1817-1821, già *Raleigh*, distrutta) (fig. 25), *La principessa Leopoldina Esterhàzy Liechtenstein* (1806 – 1818, Eisenstadt, Castello Esterhàzy) (fig. 26), *Maria Luigia d'Asburgo come la Concordia* (1809-1814, marmo, Parma, Galleria Nazionale) (fig. 27) e *La Musa Polimnia* (1812 – 1817, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofburg) (fig. 9), sceglie di rappresentare tutti e sei i suoi protagonisti

²¹⁰ Lettera di Luigi Ferrari a Paride Zaiotti, Venezia, 3 settembre 1840, in ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore.

²¹¹ Per il caso veneziano in questi anni si faccia riferimento al caso di Francesco Hayez in GIUSEPPE PAVANELLO, *Il “Parnaso Veneto” di Francesco Hayez*, in “Neoclassico”, n. 1, 1992, pp. 60-69.

seduti mentre stanno compiendo un gesto particolare che denota il loro carattere o un episodio della loro vita.

Rispetto alle opere canoviane, dove lo scultore è spesso combattuto tra la rappresentazione ideale mitologica o in foggia all'antica, Bartolomeo opta per la rappresentazione dell'effigiato nel costume del suo tempo. I sei, *Giordano Bruno*, *Tommaso Campanella*, *Galileo Galilei*, *Nicolò Macchiavelli*, *Paolo Sarpi*, *Pietro Bembo*, vestono dunque il saio, una lunga tunica, l'abito talare o la ricca sopraveste, abiti sapientemente composti in uno studiato ed efficace gioco di pieghe. Per ognuno di loro Ferrari ha individuato, pur sommariamente, una fisionomia caratteristica e una posa sempre diversa e un disegno del panneggio sempre originale. Le figure sono inoltre dotate di attributi essenziali atti a ricordarne la personale vicenda.

Tra il 1840 e il 1841 Bartolomeo Ferrari portò a termine l'ultima opera in marmo a noi nota, il bassorilievo per la tomba della contessa Chiara Ghellini Babieri, lavoro che conclude anche la lunga collaborazione tra lo scultore e il cimitero di Vicenza. Il bassorilievo che rappresenta l'anima della defunta pronta per essere accolta da Dio è come un testamento spirituale di Bartolomeo.

Di lì a qualche anno le continue ricadute della malattia lo porteranno alla morte l'8 febbraio 1844²¹².

²¹² “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 36, mercoledì 14 febbraio 1844.

1.9. Catalogo delle opere

1.1

Bartolomeo Ferrari, *Baccanale di putti preso dall'antico*

marmo

1794

già coll. Ascanio Molin

Fonti man.: BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

In nessuno degli inventari conservati in Archivio dell'Accademia (AABAVe, Inventari, b. 1, 2 e 3 dal 1870 al 1915) risulta esserci un bassorilievo preso dall'antico dono di Ascanio Molin.

1.2

Bartolomeo Ferrari, *Venere ed Adone* (2 statue)

pietra di Verona (grandezza al vero)

1801

già Trieste, Ubicazione sconosciuta

Font. Man.: BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

Non è stato possibile rintracciare le due opere, oltre l'indicazione manoscritta di Bartolomeo non abbiamo altre informazioni.

1.3

Bartolomeo Ferrari, *Altare Anime del Purgatorio (Misericordia – Speranza – Anime del Purgatorio)*

1802-1809 ca.

Zara, Cattedrale di Sant'Anastasia

Fonti Man.: BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti.*, pp. 141-145; BCMC, Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari*; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345

Biblio.: ZANOTTO 1844, p. 15; *Catalogo delle cose d'arte* 1932, p. 34; PETRICIOLI 1985, pp. 22, 32.



Tra il 1780 e i primi anni del XIX secolo, per volere dell'arcivescovo Giovanni Carsana, la cattedrale gotica di Santa Anastasia subì una serie di restauri di ammodernamento, che portarono ad un nuovo assetto della chiesa cancellando gran parte delle sue caratteristiche gotiche.

Com'era prassi, l'arcivescovo Carsana commissionò a maestranze venete e in particolare veneziane l'esecuzione delle opere di ammodernamento. È così che nel 1806 venne chiamato il marmorista G. Onega per costruire il nuovo altare dedicato alle Anime del Purgatorio. L'altare si contraddistingue all'interno della chiesa per la scelta dei marmi bianchi e neri in contrasto coi marmi rosa e bianchi utilizzati negli altari laterali. Al centro dell'altare venne trasferito il quadro del pittore veneziano Jacopo Palma il Giovane, che originariamente si trovava sull'altare ligneo di Sant'Orsola. Oltre all'immagine della santa, il quadro raffigura quelle di San Francesco, San Giuseppe e San Gioacchino.

A decorazione del grande ed imponente altare stanno ai lati due statue in marmo di Carrara raffiguranti la Carità e la Speranza; e a decorazione della mensa un bassorilievo rappresentante le anime del Purgatorio. La figura della Speranza e il bassorilievo sono opera di Bartolomeo Ferrari.

La Speranza, a destra, è effigiata come una giovane donna in piedi, la quale tiene in mano (poggiante a terra) il caratteristico ed unico attributo dell'ancora. Essa indossa un ampio peplo che le lascia scoperte le spalle.

Il bassorilievo, posto a decorazione del fronte dell'altare, rappresenta le Anime del Purgatorio ed è forse uno dei più riusciti bassorilievi di Ferrari. In alto, al centro della scena, domina la figura dell'Arcangelo Michele che, disceso dal Paradiso per ordine divino, indica con la mano sinistra verso l'alto, in quanto luogo divino di sua provenienza e meta di arrivo delle anime che viene a salvare. L'Arcangelo, vestito di una leggiadra veste che rivela un corpo perfetto, con un semplice gesto della mano porta alla vita eterna le anime supplicanti. Per primo si avvanza un vecchio, ma ancora vigoroso uomo barbuto in atto di preghiera verso Michele. Dietro di lui un uomo e una donna immersi nelle fiamme si rivolgono all'Arcangelo.

Alla sinistra del bassorilievo, sotto l'Arcangelo, un giovane con le mani incrociate sul petto e lo sguardo rivolto verso l'angelo spera di essere il prossimo chiamato. Dietro di lui altri uomini con gestualità differenti chiedono la salvezza o si disperano, condannati ad aspettare ancora.

In sottofondo, in un mirabile stacciato, Ferrari fa emergere tra lingue di fuoco altri volti di disperati che implorano salvezza.

1.4

Bartolomeo Ferrari, *Madonna del Rosario con due Angeli*

Marmo di Carrara

1804-1805 ca.

Rovigno, Chiesa Parrocchiale

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, f. 2, b. 6.

Nella Chiesa di Santa Eufemia a Rovigno, sulla navata destra è presente un altare deldicato alla Madonna del Rosario ma è sicuramente di epoca precedente.

1.5-6-7

Bartolomeo Ferrari, *Europa - Africa - Mercurio*

pietra di Verona

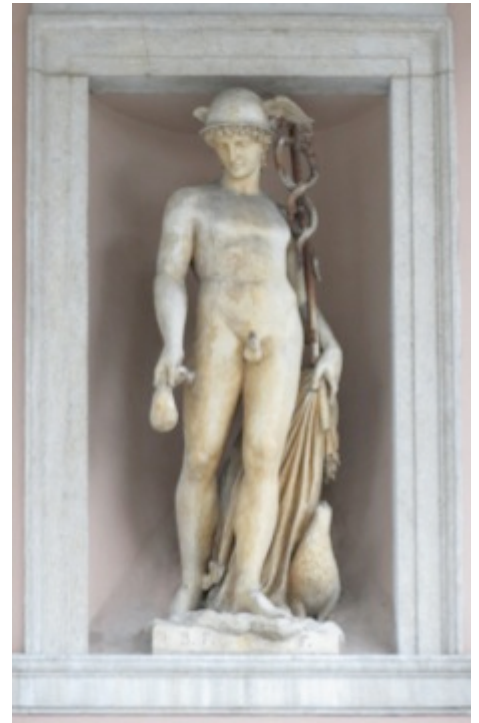
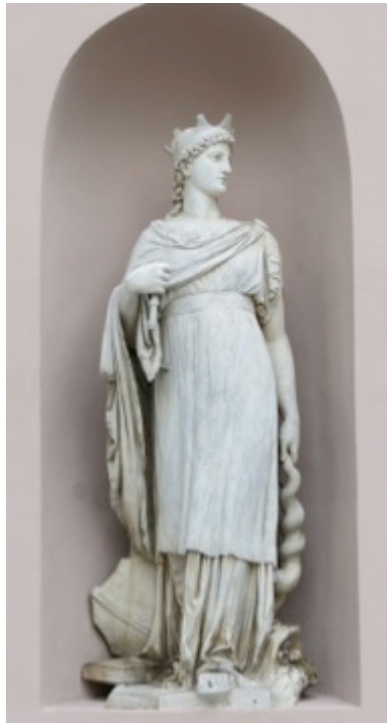
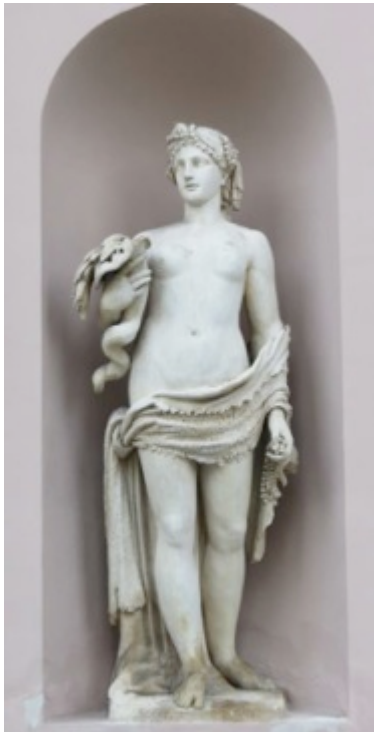
1805-1806

Trieste, Borsa Vecchia

Il Mercurio è firmato sulla base: *B. F. F.*

Fonti man.: ASTs., Archivio Storico della Camera di Commercio di Trieste (ASCCT), Serie XIII, b. 6, f. 24; BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874.

Biblio.: *Il Palazzo della Borsa* 1981, pp. 24, 47 (n. 94), 96-97, 99.



La sede della Camera di Commercio, prospiciente su Piazza della Borsa, costituisce uno degli esempi più significativi del Neoclassico triestino.

L'edificio progetto dell'architetto Antonio Mollari²¹³, la cui prima pietra venne posta nel 1802, dopo molte difficoltà venne inaugurato nel 1806, anche se non completo nelle parti decorative. Ha l'aspetto di un tempio greco di stile dorico, dotato di uno spazioso portico con quattro grandi colonne ed un timpano alla sommità.

Le opere scultoree vennero commissionate ad Antonio Bosa nel novembre del 1802, la lettera di contratto prevedeva che Bosa, già attivo in città da qualche anno, consegnasse l'intera decorazione composta da dieci statue nel maggio del 1804²¹⁴. La decorazione della borsa si prolungò però per parecchi anni e le dieci statue commissionate a Bosa vennero ripartite, nel 1805, anche fra gli scultori Bartolomeo Ferrari e Domenico Banti, amici e colleghi di Bosa a Venezia²¹⁵.

In momenti diversi nel 1806, i tre scultori consegnarono le loro opere: Ferrari, *Europa*, *Africa* e *Mercurio* il 21 marzo²¹⁶; Banti, *Vulcano* e *Asia* il 1 luglio²¹⁷ e Bosa *America*, *Il Genio di Trieste* e *Minerva* il 5 novembre²¹⁸.

²¹³ Antonio Mollari (Montolino 1768 -1843). Allievo a Roma di Giuseppe Valadier, arrivò a Trieste nel 1797 dove oltre a realizzare il Palazzo della Borsa, progettò numerose abitazioni (oggi tutte demolite): quella per il console svizzero de Lellis, le case Chiozza, Dobler e Griot. Negli anni '30 divenne architetto Camerale e Ingegnere di Acque e Strade nel Dipartimento del Musone per il quale diresse i lavori dopo il sisma del 1832. Lo sappiamo poi attivo a Terracina, dove realizzò il progetto di Antonio Sarti per il complesso di San Salvatore. Cfr. MARZIA VIDULLI TORLO, *Il Palazzo della Borsa*, in *Neoclassico. Arte, architettura e cultura a Trieste 1790 -1840*, a cura di F. Caputo, Venezia, Marsilio, 1990, p. 364.

²¹⁴ ASTs, Archivio Storico della Camera di Commercio di Trieste (ASCCT), Serie XIII, b. 4, f. 15.

²¹⁵ Cfr. *Il Palazzo della Borsa Vecchia di Trieste 1800-1980 arte e storia*, a cura di F. Firmiani, Trieste, Edizioni LINT, 1981, p. 99. Non si è trovato riscontro negli Atti dell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Trieste di quegli anni e nemmeno nel Protocollo (Serie V, Protocollo n. 2, 1804-1811).

²¹⁶ Ivi., b. 6, f. 24, Attestato del 21 marzo 1806.

²¹⁷ Ivi., Attestato del 26 giugno 1806.

²¹⁸ Ivi., Attestato del 5 novembre 1806. Le altre statue Danubio, Nettuno, Le Vittorie e i quattro bassorilievi vennero consegnate da Bosa in tempi diversi nel 1820.

Nelle edicole al pianterreno della facciata principale sono alloggiate quattro statue (1806): precisamente *Europa* e *Africa* scolpite da Bartolomeo Ferrari, *Asia* da Domenico Banti e *America* da Antonio Bosa.

A livello delle finestre del piano nobile, decorano la facciata due statue rappresentanti *Vulcano* e *Mercurio*, rispettivamente opera di Banti e di Ferrari.

Sulla facciata, tra le due fasce di statue nelle nicchie, sono posizionati i bassorilievi, realizzati da Bosa raffiguranti, tramite gruppi di piccoli geni con i relativi attributi, il *Commercio*, la *Navigazione*, l'*Industria* e l'*Abbondanza*²¹⁹. Sul frontone, due Vittorie poste a fianco dell'orologio.

In alto, sulla balaustra, si ergono altre quattro opere di Bosa: da sinistra a destra il *Danubio* (via d'acqua già all'epoca considerata fondamentale per lo sviluppo dei traffici)²²⁰, il *Genio di Trieste* (poggiato sopra uno scudo con scolpito lo stemma della città), *Minerva* (elmo in capo, testa di Medusa sul petto, gufo al piede, regge con una mano uno scudo recante un medaglione di Francesco II e con l'altra addita al Genio di Trieste l'immagine del sovrano)²²¹ e *Nettuno*, protettore dei naviganti e quindi simbolo de traffici marittimi. *Danubio* e *Nettuno*, rispettivamente ai due lati estremi della balaustra, si tendono la mano l'un l'altro con lo sguardo rivolto alle due statue centrali.

Bartolomeo Ferrari che negli stessi anni aveva realizzato sempre per Trieste il gruppo scultoreo, di due figure separate, *Venere a Adone*²²² (cat. 1.2), il 25 maggio 1805 firma il contratto col quale si impegna a realizzare tre sculture per la decorazione della Borsa, *Europa*, *Africa* e *Mercurio*. A distanza di meno di un anno, il 21 marzo 1806, Bartolomeo consegna le tre opere terminate in tempo per l'inaugurazione dell'edificio che avvenne il 6 settembre di quell'anno.

La statua colossale dell'*Africa* è rappresentata nuda, con una pelliccia di leone che le cinge i fianchi e i capelli raccolti in un drappo impreziosito da una collana di perle. Nella mano destra tiene una cornucopia piena di spine di grano, mentre nella mano sinistra un filare di perle (forse di corallo che a quanto dice Cesare Ripa nell'*Iconologia* "sono ornamenti loro proprii moreschi"). Sempre a quanto dice Ripa, l'*Africa* viene rappresentata nuda "perché non abbonda molto di ricchezze questo paese", La presenza del leone sta a dire che "nell'africa di tali animali ve n'è molta copia" e la cornucopia piena di spighe di grano "denota l'abbondanza e fertilità frumentaria".

Anche la rappresentazione dell'Europa segue, semplificando, i dettami di Ripa: "donna ricchissimamente vestita di habito Regale, [...] con una corona in testa", alla sua sinistra poggiata a terra c'è la cornucopia ricca di frutti, grani, ecc.. Nella mano destra, come ci dimostra la piccola asta che tiene ancora stretta tra le mani, reggeva qualcosa. Ai suoi piedi sulla destra si trovano, un libro e uno scudo. "si veste riccamente d'habito Reale,[...] per la ricchezza ch'è in essa e per essere di forma più varia dell'altra parte del Mondo [...] le più sorti d'armi, il libro..., dimostrano che è sempre stata superiore à l'altre parti del mondo, nell'armi, nelle lettere, e in tutte l'arti liberali".

Sulla destra, a livello del piano nobile, *Mercurio* è rigorosamente rappresentato come il protettore dei mercanti: elmo e piedi sono alati, nella mano sinistra tiene il caduceo (simbolo non solo della pace ma anche del commercio, che in essa prospera), in quella destra porta il sacchetto dei denari e ai suoi piedi il gallo, animale sacro a questa divinità.

²¹⁹ Il tema era stato indicato da Pietro Nobile.

²²⁰ La statua rappresentante *Danubio* venne inizialmente commissionata a Sigismondo Dimeck e poi invece realizzata da Antonio Bosa e consegnata tra il 1820-21.

²²¹ Il *Genio di Trieste* e *Minerva* furono consegnate nel 1806.

²²² Le due sculture non sono ancora state individuate.

1.8-9

Bartolomeo Ferrari, *La Vergine che presenta al Tempio il bambin Gesù al vecchio Simeone*
marmo

1806-1809

Tricesimo, Chiesa parrocchiale

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCMC Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari*; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345;

Bilio: ZANOTTO 1844, pp. 15-16; DE TIPALDO 1845, pp. 286-287; CHIESA 2011, pp. 20-21 (rip. Col.), 23, 39.



Nel 1771 i parrocchiani della pieve di Tricesimo inviarono una petizione al Doge di Venezia affinché potessero erigere una nuova chiesa in sostituzione dell'ormai angusta chiesa gotica del Milleduecento. Nel 1784 (come ricorda la lapide posta al centro della facciata), su progetto dell'architetto Domenico Schiavi (1718-1795)²²³ furono conclusi i lavori di ammodernamento e il 6 luglio 1789 avvenne la solenne consacrazione con la dedizione a Maria Vergine. La pala di Jacopo Palma il Giovane raffigurante la *Presentazione di Gesù al tempio* che decorava l'altare maggiore della chiesa gotica fu traslocata nel quinto altare laterale, mentre per il presbiterio si provvide ad una nuova mensa con tempietto sovrastante ai cui lati vennero poste le statue

²²³ Domenico Schiavi (1718-1794), architetto di origine veneta, dal 1750 si trasferì a Tolmezzo dove organizzò una vera e propria impresa impegnata in un'intensa attività edilizia sacra. Formatosi sulla conoscenza dell'architettura della Roma antica, subì l'influenza di Giorgio Massari.

rappresentanti la *Madonna con il Bambino e Simeone*²²⁴. L'altare maggiore è opera in marmo bianco di fine settecento attribuita al gemonese Luigi Pischiutti.

Le due sculture dell'altare vennero realizzate da Ferrari al suo rientro dal viaggio in Toscana che lo vide studiare a Firenze e Carrara tra l'aprile e il settembre del 1806. Lo scultore avrebbe voluto proseguire per Roma, ma gli stretti impegni con Venezia lo costrinsero a tornare in Laguna prima del tempo.

Zanotto in merito alle due statue di Tricesimo scrive: “Madre Vergine e il vecchio Simeone per la chiesa di Tricesimo nel Friulano, le quali mostrano avere sortito il Ferrari anima nata alle ispirazioni del bello, forza, prestezza d'ingegno, slancio d'immaginazione, rettitudine di giudizio, costanza, coraggio, immutabile volontà. Doti che lo serbarono, come Canova, immune dai vizii dell'età e della scuola; doti accordategli dalla Provvidenza, sendo santissimo vero quello che dice il massimo Tullio: Porre Natura nel petto dell'uomo poche scintille generose, e queste essere molte volte compresse dai pravi costumi e dalle male opinioni, se desso, l'uomo, non sa farsi duce a sé stesso, seguendo il sentimento puro ed innato dell'animo”²²⁵.

La Vergine, astrazione fatta dal bambino che tiene tra le braccia, richiama per postura ed abbigliamento il tipo di Demetra e Kore²²⁶. Dalla parte opposta il vecchio *Simeone* non si rifà alla descrizione che ne fa San Luca nel suo *Vangelo*²²⁷, ma a quella dei *Vangeli apocrifi* che lo indicano come sacerdote o sommo sacerdote ed è quindi abbigliato come tale. Simeone è rappresentato filologicamente con tutti gli attributi del grande sacerdote: la veste di lino stretta in vita da una cintura, il copricapo con la lamina d'oro posta frontalmente sul turbante sulla quale sono incise le parole “Santo è il Signore”, la tunica senza maniche che arrivava alle ginocchia con in fondo appesi i sonagli alternati da melagrane, l'*efod*, indumento posto sopra il manto, di lino ricamato dal quale pende il pettorale, un pezzo di stoffa quadrato cucito con lamine d'oro e incastonate dodici pietre preziose disposte su quattro file, simboleggiante le dodici tribù di Israele; i piedi sono rigorosamente scalzi.

Seppur rigide nelle posture, le due figure sono sapientemente rappresentate e in particolare nella fattura delle pieghe.

1.10

Bartolomeo Ferrari, *Arco per l'entrata di Napoleone a Venezia*

1807

distrutta

Fonti man.: BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio.: MORELLI 1808, p. 15; MUTINELLI 1843, p. 131; ZANOTTO 1844, p. 16.

²²⁴ ALESSANDRO CHIESA, *La pieve di Santa Maria a Tricesimo*, Udine, Deputazione di Storia Patria del Friuli, 2011, p. 23.

²²⁵ FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi di Bartolomeo Ferrari Scultore*, Venezia, Premiato stabilimento di G. Antonelli, 1844, pp. 15-16;

²²⁶ Ne esiste un esemplare di età classica nelle collezioni del Museo Archeologico di Venezia.

²²⁷ Vangelo Luca, 2, 22-35.



Nel 1807 Ferrari, oltre a realizzare le due cariatidi per il palco reale della Fenice per la venuta di Napoleone, partecipò alla decorazione dell'arco di Trionfo progettato da Giannantonio Selva che venne posizionato all'imboccatura del Canal Grande, presso la Chiesa di Santa Lucia.

Gli archi di trionfo per accogliere Napoleone erano ormai diventati una tradizione, nel 1805 ne era stato eretto uno a Torino e nel 1807 uno a Milano. Anche Venezia volle il suo effimero Arco di Trionfo, con statue, trofei e vittorie volanti. L'Arco di Trionfo progettato da Selva per l'occasione, si rivelò più elaborato in quanto il suo basamento doveva galleggiare sull'acqua con qualsiasi livello di marea.

A un solo fornice, con un poderoso attico, era sormontato da una vittoria, da una parte, e da genio dall'altra; nello spazio tra l'imposta e l'architrave in sei medaglioni erano rappresentate figure di province dove Napoleone aveva combattuto vittoriosamente: Adda, Adige, Tanaro, Danubio, Sala, Alla. Il basamento era decorato da Vittorie alate a tutto rilievo, in mezzo a copiosi trofei. Sotto l'imposta correvano dei finti bassorilievi dipinti a chiaroscuro, a imitazione dell'Arco di Tito, realizzati da Giuseppe Borsato. Oltre all'Arco, sorgevano dall'acqua anche due colonne rostrate, che, poste ai lati a notevole distanza si appoggiavano alla rive.

“Nella struttura di questo nobilissimo edificio bene può dirsi senza esagerazione, che in esimia maniera e con approvazione comune vi spiccò l'intelligenza e il buon gusto de' nostri Accademici di Belle Arti, i quali l'industria loro per ogni migliore riuscita premurosamente vi posero. Il disegno fu del Sig. Giannantonio Selva Professore riputatissimo d'Architettura nell'Accademia, a cui è pure dovuta la soprintendenza ad ogni altro aspetto, fuorchè a'teatrali: l'esecuzione fu di Giuseppe Borsato pittore prospettico, le statue della Vittoria e del Genio sopra l'Attico furono modellate da Antonio Bosa scultore, e le Vittorie colli Trofei fra gl'intercolumnii da Luigi Giandomenighi e Bartolommeo Ferrari, tutti Membri della Reale Accademia stessa”²²⁸.

Il disegno preparatorio è conservato presso il Museo Correr di Venezia.

²²⁸ JACOPO MORELLI, *Descrizione delle feste celebrate in Venezia per la venuta di S.M.I.R. Napoleone il Massimo, imperatore de' Francesi, re d'Italia, protettore della confederazione del Reno*, Venezia, Tipografia Picotti, 1808, p. 15.

1.11

Bartolomeo Ferrari, *Macchina per la regata in onore di Napoleone*

1807

distrutta

Fonti man.: BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio.: MORELLI 1808, p. 15; MUTINELLI 1843, p. 131; ZANOTTO 1844, p. 16.



Qualche giorno dopo l'arrivo di Napoleone a Venezia, il 2 dicembre 1807, gli venne organizzata una Regata sul Canal Grande.

La macchina progettata da Giuseppe Borsato venne collocata nell'ansa del Canal Grande, con Ca'Foscari a sinistra e palazzo Balbi a destra: "vi era stato costruito, con acconcia e nobile invenzione di Giuseppe Borsato, con dipintura di Carlo Neymann Rizzi, e statue del Giandomenichi e Ferrari, tutti artefici assai valenti; a' quali essendone derivata lode non poca, l' edificio rappresentare si è voluto nella tavola col n°. iv. segnata. Sopra sodo imbasamento di rustica forma vedevasi un grande nicchione semicircolare, con volta a cassettoni, da quattro colonne Ioniche sostenuta; nel di cui mezzo la statua di Nettuno posava sopra piedestallo rotondo, che una conchiglia aveva con delfini aggruppati; ed inferiormente vi era un'apertura arcuata, che a' soli remiganti vincitori dava l'ingresso. A' lati, nel basso de' quali sporgevano due orchestre con suonatori di stromenti a fiato, due nicchie vi aveva, con statue rappresentanti la Forza e la Destrezza. Nel fregio del soprornato trionfi marini a bassorilievo erano espressi, e superiormente due Vittorie a' lati della volta rappresentate. Una cornice modiglianata, con ornamenti di festoni e patere sottoposto, coronava il prospetto: e nell'Attico, piramidato dalla Fortuna su d'un globo con bandiere"²²⁹.

²²⁹ JACOPO MORELLI, *Descrizione delle feste celebrate in Venezia per la venuta di S.M.I.R. Napoleone il Massimo, imperatore de' Francesi, re d'Italia, protettore della confederazione del Reno*, Venezia, Tipografia Picotti, 1808, p. 23.

1.12

Bartolomeo Ferrari, *Due Cariatidi nel palco del Sovrano* (perdute)

legno

1807

già Venezia, Teatro La Fenice

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

Pur rimanendo di proprietà della Societas che l'aveva costruita, durante la dominazione francese la Fenice assunse chiaramente la funzione di teatro di Stato. Per accogliere come si conveniva Napoleone, si pensò di addobbare la sala in celeste e argento secondo il nuovo stile Impero che si stava diffondendo. La visita di Napoleone avvenne martedì 1 dicembre 1807 ed in onore dell'illustre ospite venne rappresentata la cantata "Il giudizio di Giove" di Lauro Corniani Algarotti.

Seguì, il giovedì successivo, una grande festa da ballo. La sala del teatro, sfarzosamente addobbata, nella testimonianza del regio bibliotecario abate Morelli "presentava l'aspetto d'un luogo destinato al ricetto di personaggi della più alta portata".

Al fine di ovviare alla mancanza di un palco reale si costruì una loggia provvisoria per accogliere l'Imperatore e solo l'anno dopo si pensò di dare incarico al Selva, che già aveva sovrinteso ai preparativi fatti per la visita del 1807, di progettare una struttura fissa appositamente studiata per ospitare il sovrano. Nel contempo si stabilì di procedere ad una nuova decorazione della sala. Questa trasformazione "napoleonica" sulla struttura della Fenice era stata preceduta l'anno prima da un intervento attuato alla Scala di Milano, capitale del Regno Italico. E da Milano, infatti, giunsero, il denaro e le linee direttrici per "la costruzione del palco del Governo nel Teatro della Fenice, occupandovi sei palchetti" e per le nuove decorazioni.

Al concorso, bandito il 4 giugno 1808 dall'Accademia di Belle Arti, quattro furono i progetti che vennero esaminati dalla commissione, tra i cui membri figurava anche il Selva. La Commissione scelse, già il 28 giugno successivo, i disegni dell'ornatista Giuseppe Borsato presentati con il motto "nec audacia defuit, sed vires", il quale, dopo che il progetto fu approvato dal vice re Eugenio Beauharnais, poté avere il contratto siglato già il 25 settembre.

Il progetto di Borsato, di rigoroso stile Impero, prevedeva una struttura a regolari comparti geometrici attorno ad un Trionfo di Apollo sul cocchio attorniato dal coro delle Muse. Un soggetto, quindi, certamente conveniente ad un teatro e, nel contempo, una chiara allusione al nuovo potente che, nella migliore tradizione barocca, veniva assimilato al dio solare. Attorniavano la scena centrale dieci medaglioni con teste laureate e, sul bordo, quattro finti rilievi allusivi alla musica, il tutto incorniciato da un fregio con maschere e festoni retti da fenici e da genietti.

Collaborarono alla decorazione, che fu portata a termine in tempo da permettere la regolare riapertura il 26 dicembre 1808, altri pittori come "figuristi". Dei tre chiamati dal Borsato a collaborare, sembra che Giambattista Canal abbia lavorato all'affresco maggiore con il cocchio di Apollo; Costantino Cedini abbia dipinto il nuovo sipario, mentre Pietro Moro si sarebbe occupato dell'esecuzione dei finti rilievi. Di chiara allusione celebrativa furono, invece, le decorazioni della loggia imperiale fatte per mano di Giovanni Carlo Bevilacqua, che scrisse di aver dipinto a guisa di bassorilievi sulle tre pareti ed "a tempera Ercole che uccide l'Idra, ed Ercole che coglie i frutti nell'Orto delle Esperidi", raffigurando "sopra la porta un Genio militare in una Biga tirata da quattro

cavalli, coronato dalla Fama, e guidato dal Dio Marte”. Quella loggia che già il Selva il 6 luglio 1808 ebbe modo di precisare che sarebbe stata “nell'interno armonicamente ripartita con pilastri, quadrature, intagli e quattro specchiere, il tutto messo ad oro e vernice [...] Il Baldacchino e lo Strato [...] di veluto foderato di raso con ricchi galloni, frangie, e fiocchi d'oro”²³⁰. E di certo la nuova loggia imperiale dovette attirare l'attenzione di tutti i presenti alla serata inaugurale del 26 dicembre, essendo essa divenuta il fulcro dello spazio teatrale, con la decorazione che, per scelta coerente col gusto neoclassico, offriva raffinate variazioni in monocromo.

Possiamo supporre, non avendo date sicure e altre informazioni oltre all'accento dello stesso Bartolomeo, che il suo intervento per la Felice sia di questi anni e consistette, a quanto lui stesso disse, in “due Cariatidi nel palco del Sovrano nel Teatro della Fenice”²³¹. Essendo stato Bartolomeo più volte coinvolto nei progetti architettonici di Giannantonio Selva, è probabile che anche in questo caso fautore della commissione al nostro sia stato l'architetto. Dell'intervento decorativo di questi anni non ci restano testimonianze visive a causa dei lavori di restauro degli anni Venti e soprattutto a causa dei numerosi incendi avvenuti negli anni.

1.13

Bartolomeo Ferrari, *Reliquiario istoriato*

1808 ca. – 1809 ca.

legno

già Milano, Chiesa Fatebenefratelli

Fonti man.: AABAVe, Carte Antonio Diedo, Miscellanea, b. 6; AABAVe, Artisti, 1860-1877, b. 162, f. 5, Biografie di vari artisti delle Venete province.

Nel catalogo dedicato alle collezioni del Fatebenefratelli di Milano (1992) non si trova cenno all'opera di Ferrari e nemmeno dalle ricerche effettuate dal direttore delle collezioni pare si trovi un reliquiario riconducibile a quello realizzato da Ferrari.

1.14

Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Guido Villa*

1808 ca. (restauro 1992)

pietra di Vicenza

Ferrara, Certosa (arco n. 223)

Committenti: famiglia Lancellotti-Villa

ISCRIZIONI: Al centro della cornice PAX; sulla lapide A/GUIDONI LANCELOTTI F VILLAE SANCTISS. FAMILIAE POSTREMO/QUI GENTIS NOBILITATEM MODESTIA SUPERGRESSUS/LOCUPLETISS PATRIMON REM PAUPERUM VIVUS FECIT/MORIENS EX ORDINE NATURAE TEST. DIPARTIVIT/HAND USPIAM ABUSUS PRO SUO/V.A. LXXV CIVILITATE ET RELIGIONE TEMPERATUS/ ADVERSUS HOMINUM VITIA

²³⁰ ANNA LAURA BELLINA, MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996: il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2003, p.29.

²³¹ BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin, in Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti., pp. 141-145.

RERUM Q.CONVERSIONES/ADMIRABILI MODERATIONE ET
CONSTANTIA/DEC.POSTR.ID.MAI.A.CICICCCCVIII/CIVIBUS SS. VERE DEFLETUS/
IOSEPHUS ET CAESAR FRATRES TASSONI/FRANCISCUS TIENES CAESAR
LAMBERTINIUSCUM LAURA SORORE S.CAMILLI ZAMBECCARI
CONIUGE/COHEREDES IN ASSE EB.M. DAC.CUR.P.C./ANIMAM MISERICORDEM IN
PACE

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio.: UGHI 1810, p. 134; TOMASI 1892; REGGIANI 1914; *La Certosa* 1985, p. 47; *Ferrara. La Certosa* 1992, pp. 67-72.



Alla morte di Giudo III Villa, la famiglia Lancelotti-Villa ne commissionò la tomba monumentale a due scultori, Bartolomeo Ferrari e Giacomo De Maria²³², quest'ultimo scolpì il busto del defunto. La tomba nel 1896 venne smontata e trasferita nell'arco n. 233 della Certosa di Ferrara dove si trova tutt'ora.

La tomba Villa è la prima di tre opere scolpite da Ferrari per il cimitero di Ferrara. La tomba è composta da un basamento in pietra di Verona su cui poggiano ai lati gli altorilievi sempre in pietra di Verona scolpiti da Ferrari²³³, mentre al centro è collocata una grande lapide con incise le dediche. Nella parte alta, all'interno di una nicchia ricavata nella muratura, è posto il busto in marmo di Carrara raffigurante Guido III Villa.

²³² EUGENIO BUSANTI, *De Maria Giacomo*, in DBI, vol. 38, 1990.

²³³ Dalle analisi eseguite durante il restauro realizzato nel 1992 è emerso che i bassorilievi erano stati trattati con una finitura di biacca mescolata a calce, con l'intento di rendere la pietra di Vicenza simile al marmo di Carrara. Cfr. *Ferrara. La Certosa. Rilievi e restauri*, a cura di C. Di Francesco, Ferrara, InterBooks, 1992, p. 68.

L'opera, di chiara impronta canoviana, presenta sulla sinistra delle lastra in altorilievo l'allegoria della Carità con la ghirlanda di fiori tra le mani che poggia malinconicamente la mano sinistra sotto il mento. A destra invece, sul terzo gradino dello zoccolo, si vede un leone accovacciato e un genio alato che, sconsolato, con la mano destra si copre il volto.

Questa scultura deriva, con alcune varianti, da alcuni bozzetti e opere di Antonio Canova. La figura della Carità è ripresa dalla stele funeraria che Canova aveva scolpito per il Monumento ad Alfieri da collocare nella Chiesa di Santa Croce a Firenze²³⁴.

Le due figure della Carità e della Fortezza fanno riferimento alle virtù che avevano contraddistinto Guido Villa in vita e di cui aveva lasciato il ricordo: “Le rare sue doti sempre spiccarono in faccia di tutti; la sua umiltà, il suo attaccamento alla Religione, la sua beneficenza furon virtù conosciute da tutti”²³⁵ e tutti sapevano “quanto fosse grande la sua Carità; e verso Dio, e verso il Prossimo”²³⁶.

Guido III ultimo dei Marchesi Villa, già proprietari del Palazzo dei Diamanti, era esponente di una delle maggiori casate nobiliari della città e imparentato con famiglie importanti come i Tassoni di Ferrara, i Lambertini Zambecari di Bologna e i Thiene di Vicenza. Le fonti ricordano Guido III Villa come uomo “talmente caritatevole che negli ultimi sette anni di sua vita fece in elemosina oltre a scudi 48 mila, come da note originali trovatesi fra le sue carte. I suoi beneficj erano senz'ostentazione per solo amore del prossimo e per sentimento di vera pietà”²³⁷.

1.15

Bartolomeo e Gaetano Ferrari, *Due Angeli*

marmo, mezzo rilievo

1809 ca.

Padova, Chiesa del Carmine

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, *Carte Antonio Diedo*, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874*.

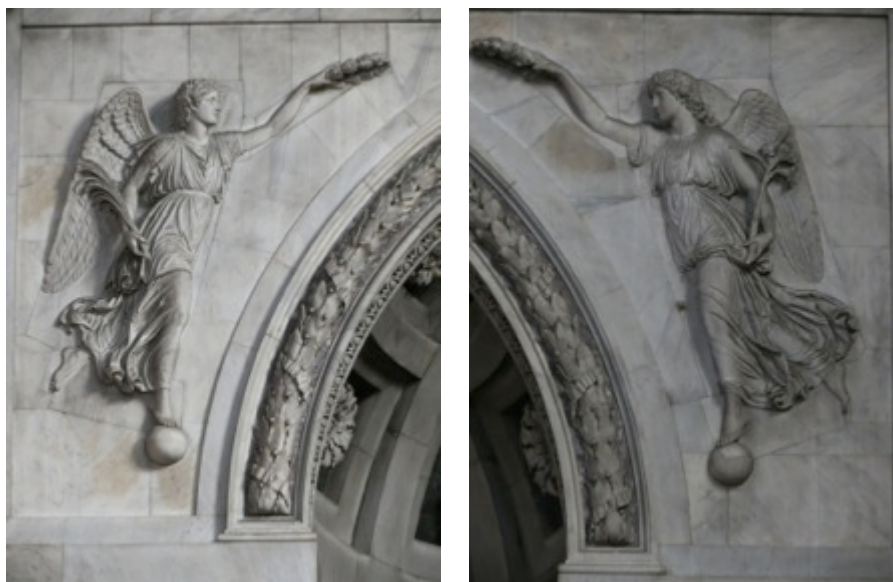
Biblio.: GASPAROTTO 1955, p. 365.

²³⁴ Cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *L'Opera completa* cit., nn. 187-188.

²³⁵ LUIGI UGHI, *Compendiose notizie storiche intorno alla vita del nobilissimo signor marchese Guido III Villa e del suo cospicuo casato ferrarese*, Ferrara, Bianchi e Negri, 1810, p. 13.

²³⁶ Ivi. p. 148.

²³⁷ LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara: per la maggior parte inedite ricavate da documenti*, vol. 1, Ferrara, Domenico Taddei, 1864, p. 347.



I due angeli per la Chiesa del Carmine vennero commissionati a Bartolomeo Ferrari in occasione dei lavori di rifacimento del Presbiterio e dell'Altare maggiore.

I padri carmelitani avevano dato avvio ai lavori di rifacimento il 7 novembre 1798, su progetto di Padre Furetti. Nel 1804 il primitivo progetto di Ottone Calderari venne scartato, prediligendo quello del fiorentino Saluzzi. I lavori si arrestarono nel 1810, quando il convento dei Carmelitani venne soppresso per ordine di Napoleone. La chiesa e il convento non vennero abbattuti, divennero proprietà del demanio e la chiesa divenne sede della parrocchia di San Giacomo. Il lavori ripresero nel 1813.

“É un’opera di pretto spirito neoclassico-palladiano [...]. Troppo monumentale tuttavia è il porticato dietro l’altare e inadatto allo spazio che lo contiene [...]. Si può rivelare inoltre che lo stile palladiano rompe quell’armonia stilistica che le vecchie parti trecentesche che il sapiente Lorenzo da Bologna tanto si era preoccupato di attuare”²³⁸.

Pietro Selvatico nella sua *Guida di Padova e dei principali suoi contorni* afferma: “Sola cosa che possa lodarsi in, questa stragrande mole rinzeppata di meschinità, solo i marmi sceltissimi di cui fa ricca mostra – I due angeli imitanti le Fame e le Vittorie scolpite sugli archi romani di trionfo, sono fattura del veneto scultore G. Ferrari. Quelli invece di tutto rilievo che fiancheggiano la ricordata immagine della Madonna uscirono dal valente scalpello del nostro Rinaldo Rinaldi”²³⁹.

Forse Selvatico non si sbaglia del tutto nell’attribuire le due Vittorie a G[aelano] Ferrari, fratello minore di Bartolomeo. Da una carta manoscritta di Giovanni Casoni, amico di Gaetano sappiamo che: “Per la chiesa del Carmine di Padova ha scolpito in marmo un angelo che vedesi sull’arco dell’altare maggiore a sinistra”²⁴⁰.

Sappiamo ancora, grazie alla nota lasciataci da Casoni, che Gaetano negli anni di formazione e prima del suo trasferimento a Milano, “passò in assistenza del proprio suo fratello Bartolomeo Ferrari e presso lui ha lavorato per vario tempo”²⁴¹. Con ogni probabilità i due angeli sono stati ideati e realizzati da Bartolomeo con l’aiuto del fratello Gaetano.

²³⁸ CESIRA GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova, Tipografia Antoniana, 1955, p. 365.

²³⁹ PIETRO SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, Tipografia F. Sacchetto, 1869, p. 112.

²⁴⁰ BMCV, Codici Cicogna, n. 3349, f. 16, Gaetano Ferrari scultore di Marostica. Cenni biografici dell’ing. Casoni.

²⁴¹ Ibidem.

1.16

Bartolomeo Ferrari, *La vittoria di Bonaparte a Rivoli*
legno (14 piedi di altezza)
ante 1826
già Londra, Sala dell'Arsenale

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

L'opera è citata solamente dalla nota autobiografica di Bartolomeo (1826). Dalle ricerche effettuate presso il National Maritime Museum di Greenwich, collocato all'interno dello storico Arsenale di Londra, tra le numerose opere e reperti riconducibili a Napoleone non c'è nessuna opera in legno che si possa identificare con la scultura realizzata da Bartolomeo.

1.17-18

Bartolomeo Ferrari, *San Giovanni Battista e un Santo*
legno
1807 ca. – 1814 ca.
Venezia, Chiesa di San Zaccaria

Fonti man.: BMCVe, Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari*.



Le due opere sono citate in una nota biografica su Bartolomeo scritta dal figlio Luigi dopo la morte del padre. Parlando delle opere in legno Luigi afferma “delle statue se ne vedono due (il S. Gio. Batta e la Madonna) nell'interna Cappelletta nella chiesa di S. Zaccaria”. All'interno della

Chiesa si trova una statua in legno rappresentatne *Giovanni Battista*, ma non una Madonna bensì un altro Santo, un Vescovo (San Severo?). Le due sculture, che ora si trovano ai lati del cancello antistante all'altare, sono state ivi trasferite in tempi recenti. Contariamente a quanto riporta l'*Inventario degli oggetti d'arte* della Chiesa, le opere non sono cinquecentesche, ma di fattura chiaramente ottocentesca.

Le due statue sono rara testimonianza della densissima produzione lignea di Bartolomeo, che nel 1826 affermava “delle opere in Legno lunga sarebbe la descrizione: tutte quelle che eseguii in tal genere in varie epoche ascendono a più di 150”. Tra queste solo quattro vengono ricordate da Ferrari, il *Napoleone* per Londra e i due *Crocifissi* per Colonia Veneta e Lussino e le due *Cariatidi* per La Fenice.

1.19

Bartolomeo Ferrari, *San Luigi portato dagli Angioli*

bronzo

1810 ca.

già collezione Antonio Widmann, ubicazione sconosciuta

Commissione: Conte Antonio Widmann

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

Nel *Testamento* di Antonio Widmann (ASVe, Notarile, Atti, b. 13171, f. Dicembre 1816) si fa riferimento ad alcune delle opere d'arte della collezione di famiglia, ma non vi è nessun riferimento alla opere realizzate da Bartolomeo. Molti degli oggetti d'arte, in particolare quelli a tema religioso, furono donati a due delle chiese a cui Widmann era legato, la chiesa di San Canciano e la Chiesa dei Gesuiti. In entrambi gli *Inventari degli oggetti d'arte* delle due Chiese non si fa alcuna menzione delle opere di Ferrari.

1.20

Bartolomeo Ferrari, *Sant'Ignazio di Loiola con un Angelo ch'è in atto di portare il Libro delle Costituzioni religiose*

1810 ca.

marmo di Carrara

Ubicazione sconosciuta

Commissione: Antonio Widmann

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

Si veda quanto riportato alla scheda 1.7.

1.21

Bartolomeo Ferrari, *Leone piazzetta San Marco*(restauro)

bronzo

1815-1816

Venezia, Piazzetta di San Marco

Fonti man.: AABAVe, Atti, 1816, b. 9, 30 aprile 1816; 7 maggio 1816; BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti*, 1860-1877, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno*.

Biblio.: SCARFI, 1990, p. 117; RIZZI 2001, p. 14.



Dopo la caduta di Napoleone, il 7 dicembre 1815 il Leone della Piazzetta, fece ritorno dalla Francia assieme ai Cavalli di San Marco e a molte altre opere che erano state saccheggiate da Napoleone.

Qualche giorno dopo, il 13 dicembre, si svolse la cerimonia ufficiale di collocazione dei quattro cavalli sul pronao della Basilica di San Marco²⁴².

Nell'occasione l'Imperatore d'Austria Francesco I chiese a Bartolomeo di restaurare il leone che ornava una delle colonne della Piazzetta di San Marco. Il bronzo, trafugato dai francesi, aveva

²⁴² La pausa fu causata dai necessari interventi di restauro che dovevano eseguirsi prima che i cavalli venissero collocati in maniera definitiva sul pronao della Basilica.

fatto ritorno in laguna, caduto di Napoleone, il 7 dicembre 1815 assieme ai Cavalli di San Marco e a molte altre opere che erano state saccheggiate. Il 13 dicembre si svolse la cerimonia ufficiale di ricollocazione dei quattro cavalli sul pronao della Basilica di San Marco²⁴³ e l'avvenimento ci viene narrato con minuzia e enfasi da Leopoldo Cicognara, nelle sue *Memorie*, trascritte dopo la sua morte da Vittorio Malamani: “[...] i quattro gloriosi cavalli, ricordanti le gesta di Enrico Dandolo, dopo diciott’anni di forzato esilio, uscivano dal bacino dell’arsenale su due carri in un’apposita barca piattaforma rimorchiata dalle lance della marina, e appena usciti, corse un fremito di gioia nella moltitudine accalcata sulle rive, sui balconi, sui tetti, sulle mille gondole che coprivano la laguna, e scoppiò sonoro, imponente, universale urrà, che echeggiò lontano e si confuse al rimbombo dei cannoni, alla gazzarra delle fanfare, allo squillo armonico e disteso di cento campane [...] pare che un soffio di vita agitasse le antiche memorie, facendo velo al presente servaggio, e giovani e vecchi, i quali diciott’anni inanzi avevano veduto rapire i trofei di San Marco, adesso, rivedendoli, furono visti piangere come fanciulli [...] i gloriosi bronzi, giunti all’approdo costruito appositamente in faccia alla Torre dell’Orologio, furono sbarcati con i carri sui quali posavano, e ricevuti dal commando del presidio, da numerosa truppa in divisa di gala, dai concerti delle musiche militari; ed i lavoranti ed i marinai dell’arsenale, superbi di quest’onore, li condussero lentamente in una specie di anfiteatro che si apriva di fronte alla loggia del Sansovino. Quivi assistevano alla cerimonia l’imperatore, il principe di Metternich, il maresciallo di Bellegarde, il Governatore di Venezia conte di Goëss, ed altri dignitari e signori della Corte²⁴⁴. Il Governatore tenne un discorso di circostanza, a cui rispose il Podestà Gradenigo; quindi l’imperatore passò con tutti gli altri in una seconda loggia, eretta a centro della facciata del campanile che guarda la piazza, per assistere allo innalzamento dei cavalli sul pronao della basilica”²⁴⁵.

Il Leone era tornato assieme ai cavalli e alle altre opere, ma non fu ricollocato nello stesso momento, anzi, come ci riportano le fonti, passarono diversi mesi prima che si potesse riammirare nella sua antica posizione. Durante la cerimonia dei Cavalli, l’Imperatore Francesco I aveva invitato i veneziani a restaurare il Leone marciano, ritornato danneggiato e ridotto a pezzi da Parigi. I festeggiamenti per la quadriga e l’aiuto per restaurare il Leone veneto, dovevano rappresentare eclatanti gesti di risarcimento per un felice inizio della Restaurazione.

Così ci riferirà Ferrari, al quale era stato affidato il compito del restauro: “sebbene ridotto in pezzi per accidente nel levarlo dalla Colonna dove era posto a Parigi. Volle S. M. che fossero trasportati questi frammenti a Venezia con li quattro Cavalli che stavano sopra la porta della Chiesa di S. Marco. Questi pezzi del detto colossale Leone di bronzo arrivarono a Venezia ed erano i maggiori N° 83 e moltissimi minuti di modo che venne pronunziata la possibilità si restauro, che piacque assai all’Imperatore ed io per fare cosa grata al mio Sovrano, e alla Patria assunsi l’arduo pegno di restaurarlo”²⁴⁶.

Ferrari si dedicò amorevolmente all’opera per “175 giornate di lavoro comprese le notti”²⁴⁷. Il rapporto indirizzato all’Imperiale Regio Comando della Marina, firmato dal Direttore

²⁴³ La pausa fu causata dai necessari interventi di restauro che dovevano eseguirsi prima che i cavalli venissero collocati in maniera definitiva sul pronao della Basilica.

²⁴⁴ L’organizzazione e lo svolgimento della Cerimonia furono diretti da Giuseppe Borsato.

²⁴⁵ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia, I. Merlo, 1888, pp. 107-108.

²⁴⁶ BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

²⁴⁷ AABAVe, Atti, 1816, b. 9, Venezia, 30 Aprile 1816.

dell'artiglieria marina e datato 30 aprile 1816, si esprime così riguardo al lavoro eseguito dallo scultore: "Il Sig. Bartolommeo Ferrari Scultore dalli 8 Dicembre anno passato, fino alle 17 dello scorso Aprile, giorno in cui fu innalzato il Veneto Leone sull'antica sua Colonna, si occupò nell'opera difficile di ripararlo, aggiungendo all'assiduo lavoro diurno, anche il notturno dal giorno due Marzo a quello dell'innalzamento, senza di che non si sarebbe compiuta l'opera nel tempo prefisso. [...] È mio dovere di aggiungere prima di chiudere il presente rapporto, che non la sola opera, né la sola abilità dell'Artefice si devono nel presente caso avere in considerazione, ma altresì l'interesse patrio che il Sig. Ferrari ha messo nel suo lavoro, per cui ne risultò (forse contro l'universale aspettazione) che un monumento, si può dire irripetibile fu ridotto dalle ceneri alla prima integrità, con piena soddisfazione dell'ottimo Monarca che ci regge, e giubilo di tutta la Città"²⁴⁸.

Morta la moglie Maria Lodovica, l'Imperatore Francesco I decise di trascorrere il tempo di lutto a Venezia frequentando le funzioni della settimana santa nella Basilica di San Marco. È in quel periodo che, il 17 aprile 1816, in Piazzetta San Marco con una pubblica cerimonia il "leone veneto" venne ricollocato nella sua antica sede²⁴⁹. A causa del lutto della casa imperiale la cerimonia non avvenne con lo sfarzo, con cui era stato celebrato il ricollocamento dei Cavalli marciari.

Ferrari, "terminata con felice successo l'opera dalla mano benefica dell'Augusto Monarca", si vide "compensato ed onorato di un presente di un anello circondato di brillanti colle cifre dell'Augusto Sovrano"²⁵⁰.

1.22

Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Maurelio Scutellari*

marmo di Carrara

1816

Ferrara, Certosa (arco n.16)

Commissione: Sigg. Flli Sutellari per la genitrice

Iscrizioni: al centro del sepolcro sotto il bassorilievo A/MAVRELIO.SCVTELLARI/JVRIS. VTRIVSQVE.DOCTORI.PATRI.OPTIMO/PIVS.VIXIT. ANNIS.LXXIII/DECESSIT.III.IDVS. DECEM.A.----CCCXVI/FILII.CVM.LACRIMIS; sulla prima lapide dello zoccolo partendo da sinistra SCUTELLARI AVV. GIUSEPPE N. 1781 – M. 1854/BEATRICE PICCININI IN SCUTELLARI N. 1801 – M. 1867/ SCUTELLARI DOTT. PAOLO N. 1826 – M. 1882/SCUTELLARI GIORGIO/N. 1875 – M. 1941/ GIUSEPPE SCUTELLARI N. 1879 – 1933/AMEDEA ZAMBONATI N. 1872 – 1947; sulla seconda lapide dello zoccolo partendo da sinistra SCUTELLARI ANGELINA N. 1891 – M. 1981/SCUTELLARI LUIGI N. 1782 – M. 1851/PICCININI ANGELA MARIA SCUTELLARI N. 1794 – M. 1830/SCUTELLARI ING. GIOVANNI N. 1825 – M. 1887/ SCUTELLARI MAURELIO N. 1820 – M. 1896/SCUTELLARI

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ La *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, dedicò due articoli in ricordo della celebrazione: il primo il 16 aprile, dove venne redatto l'annuncio ufficiale della cerimonia da parte del Podestà Gradenigo. Grazie a questo annuncio sappiamo che la cerimonia doveva iniziare alle 10 facendo partire il così detto Leone Venato dall'Arsenale (dove era stato custodito fin dal suo arrivo trionfale a Venezia per essere restaurato e sistemato dopo che si era danneggiato nelle operazioni di recupero dalla Francia) e che sarebbe arrivato sulla Piazzetta alla presenza di una cerimonia ufficiale presieduta dall'Imperatore. Il secondo articolo, che dedica la Gazzetta, è pubblicato il 19 aprile, dove viene ricordata la cerimonia avvenuta.

²⁵⁰ BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari...cit.

PAOLINA N. 1854 – M. 1888/ SCUTELLARI ERCOLE N. 1859 – M. 1908/MARCH.SA ANGELA MANFREDINI SCUTELLARI N. 1827 M. 1909/SCUTELLARI ING. MARIO N. 1893 – M. 1927/ SCUTELLARI LUIGI N. 1857 – M. 1935/PAOLINA TURBIANI SCUTELLARI N. 1858 – M. 1943/SCUTELLARI GIOVANNI N. 1865 M. 1949

Sulla terza lapide dello zoccolo partendo da sinistra FRANCESCO SCUTELLARI N. 1870 – M. 1840/ANNA AGUIARI IN SCUTELLARI N. 1788 – M. 1875/GIROLAMO DOTT. CAV. SCUTELLARI N. 1821 – M. 1895/GULINELLI CONT.SA ZAIRA IN SCUTELLARI N. 1836 – M. 1857/AVENTI CONT.SSA ANNA IN SCUTELLARI N. 1836 – M. 1862/LUSSO GIUSEPPINA N. 1839 – M. 1914/BIANCA GRILLENZONI IN SCUTELLARI N. 1867 – M. 1946/FRANCESCO SCUTELLARI DI GIROLAMO N. 1860 – M. 1948/GIROLAMO AVV. SCUTELLARI N.30.6.1890 – M. 15.12.1974/ADALGISA SCUTELLARI N.25.7.1898 – M.16.10.1984/ANNA SCUTELLARI N.11.11.1893 – M. 3.10.1985/LINDA SCUTELLARI N.6.9.1901 – M.19.10.1989

Fonti man: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345;

Biblio.: TOMASI 1892; REGGIANI 1914; *Museo del silenzio* 1988, p. 58; SCARDINO - TORRESI 1998, p. 51 (rip. B/N), 83; CANOVA 2003, p. 728.



Secondo monumento realizzato da Ferrari per la Certosa di Ferrara, dopo quello dedicato a Guido III Villa. Il monumento collocato in corrispondenza dell'arco n. 16 del Cimitero, venne commissionato allo scultore da Francesco Scutellari figlio del defunto Maurelio²⁵¹.

Nella parte inferiore dell'arco è scolpito un sepolcro sui cui lati sono raffigurate, entro due cornici, due fiaccole capovolte, simbolo della morte. Sopra il sepolcro è posto lo specchio marmoreo che ospita il bassorilievo, rappresentante una figura femminile, seduta su di uno scranno che regge un incensiere mentre tenta di ridestare una fiamma che si spegne, identificata come allegoria della fede. Sopra la semplice e rettilinea cornice della stele poggia il bassorilievo superiore che rappresenta un'urna funeraria affiancata da due genietti funerari, di cui quello seduto sta su una face rovesciata, mentre il secondo sulla sinistra se ne sta in piedi sconsolato, appoggiato all'urna delle ceneri del defunto.

Maurelio Scutellari, uomo di spicco della Ferrara tra XVIII e XIX secolo, fu un importante collezionista di opere d'arte. Il suo nome, insieme a quello di Avventi e di Leopoldo Cicognara, è legato al fatto di aver voluto e stipulato una convenzione con il governo Pontificio in base alla quale molti dipinti che sarebbero andati venduti o dispersi dopo le espropriazioni napoleoniche, passassero in proprietà al Comune di Ferrara a costituire il primo nucleo delle collezioni museali cittadine²⁵².

1.23

Bartolomeo Ferrari, *Ritratto di Sua Maestà Francesco I*

bronzo

1816-1817

Venezia, già Arsenale della Marina – ubicazione sconosciuta.

Firmato: BORTOLO FERRARI F. / A. D. MDCCCXVII

Iscrizioni: “NEL MCIV / QVANDO LE VENETE ARMI / DI GLORIA AVIDE E DI CONQVISTA / I LIDI DELLA SIRIA OCCUPAVANO / QVESTO ARSENALE EBBE PRINCIPIO / ORA / FRANCESCO PRIMO IMPERATORE E RE / COLLE NAVALI SVE FORZE / L'ORDINE E LA PACE / IN QVE'MARI PROTEGGENDO / QVESTO ARSENALE / CON SOVRANA MVNIFICENZA / RISTAVRA E DECORA / ANNO MDCCCXXV”

Fonti man.: BMCVe, Ms Cicogna 2845, 13 agosto 1816 c. 4194; 12 febbraio 1818 cc. 4472-4473; APM, Lettera di Bartolomeo Ferrari al sig. Viel dell'Arsenale; BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874.

Biblo.: CASONI 1829, pp. 16-17; MOTHEs 1860, pp. 341.

²⁵¹ Nell'archivio della famiglia si conserva il progetto della tomba. Cfr. LUCIO SCARDINO, ANTONIO T. TORRESI, *Post Mortem* cit., p. 51.

²⁵² G. CORBO, *Musei ferraresi: proposte di un sistema*, Istituto Gramsci di Ferrara, Ferrara, Casa Crema, 7 dicembre 1984, 1986, p. 30.

Nella sua *Guida per l'Arsenale di Venezia* del 1828, Giovanni Casoni ricorda collocato nella Sala d'Armi, di fronte all'entrata, il Busto colossale in bronzo dell'Imperatore Francesco I.

Il Busto, come ci ricorda lo stesso Ferrari: “Adesso [1816] mi venne dal Comando della Marina ordinato il Ritratto di Sua Maestà che ho eseguito di grandezza colossale in bronzo”.

La commissione arrivò a Ferrari poco dopo avere consegnato il *Leone veneto* restaurato e aver ricevuto le lodi dall'Imperatore per l'ottimo lavoro eseguito. Per il restauro del *Leone*, Ferrari aveva lavorato per mesi all'interno delle fucine dell'Arsenale ed era sicuramente entrato in contatto con i maggiori esponenti della Marina. Il corpo militare volle rendere pubblico omaggio all'Imperatore, deciso a risollevarne le sorti dello storico Arsenale veneziano, duramente colpito durante la dominazione napoleonica.

Il signor Viel, delegato per conto dell'Augusta Commissione per l'Imperial Regio Arsenale, prese contatti con Ferrari perché realizzasse un ritratto monumentale dell'Imperatore; seguirono tutta l'operazione il cavaliere Giuseppe Comello e Girolamo Ascanio Molin.

Come ci ricorda Antonio Emmanuele Cicogna, il busto venne solennemente inaugurato il 12 febbraio 1818: “Oggi che fu l'anniversario della nascita di Sua Maestà, si è inaugurato nella Sala dell'Armi dell'Arsenale da mare il busto di lui, getto in bronzo dal nostro Ferrari, bellissimo e somigliantissimo, colossale. È appoggiato su mezza colonna carrara, scannellata. E ci fu fra i suoni e due discorsi adatti alla circostanza, l'uno recitato dal Generale di Marina Coonich e l'altro recitato dal Colonnello Dandolo”²⁵³.

Sempre Casoni ci ricorda: “Campeggia il ragguardevole simulacro su d'una iscrizione in idioma italiano ivi collocata col busto stesso il giorno 2 agosto del sumentovato 1825, epoca di sua venuta in Arsenale: vuolsi qui ripetere solo per rammentare la munificenza sovrana a vantaggio di questo militare stabilimento NEL MCIV / QUANDO LE VENETE ARMI / DI GLORIA AVIDE E DI CONQVISTA / I LIDI DELLA SIRIA OCCUPAVANO / QUESTO ARSENALE EBBE PRINCIPIO / ORA / FRANCESCO PRIMO IMPERATORE E RE / COLLE NAVALI SVE FORZE / L'ORDINE E LA PACE / IN QVE' MARI PROTEGGENDO / QUESTO ARSENALE / CON SOVRANA MVNIFICENZA / RISTAVRA E DECORA / ANNO MDCCCXXV”²⁵⁴

Il Suntuoso Monumento, non più reperibile venne probabilmente demolito con l'Unità d'Italia²⁵⁵.

1.24

Bartolomeo Ferrari, *Ara con fauni tratta dall'antico*

marmo

1817 ca.-1818

ubicazione sconosciuta

Commissione: Omaggio Provincie Venete

Esposizioni: Venezia, Accademia di Belle Arti 24 maggio – 5 luglio 1818; Vienna, Palazzo Imperiale, 1818.

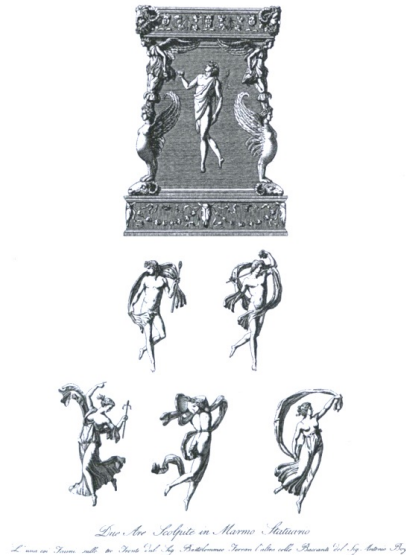
²⁵³ BMCVe, Ms Cicogna 2845, cc. 4472-4473, 12 febbraio 1818.

²⁵⁴ GIOVANNI CASONI, *Guida* cit, pp. 16-17.

²⁵⁵ La foto MCV-CF001434 conservata ai Musei Civici di Venezia non è riferibile all'opera di Ferrari in quanto i tratti del volto sono chiaramente quelli dell'Imperatore Francesco Giuseppe e non di Francesco I e la struttura non corrisponde a quanto riportano le fonti.

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

Biblio: *Omaggio* 1818; DE FEO 2001; *Canova e l'Accademia* 2002; CANOVA 2003, pp. 613, 652, 764, 808.



Quando all'inizio del 1817 l'Imperatore Francesco I sposò Carolina Augusta, figlia di Massimiliano Giuseppe, re di Baviera, alla Provincie Venete spetta versare una tassa di 10.000 zecchini. Saggiamente il conte Leopoldo Cicognara, presidente della I.R. Accademia di Belle Arti, propose di far devolvere tale somma ai più rinomati artisti veneti, per far confezionare loro un regalo per gli sposi. Tra questi venne coinvolto anche Antonio Canova a cui spettarono 3000 zecchini per la *Polimnia*.

Nel vasto programma iconografico pensato da Cicognara troviamo anche due *Ara* con “I doni di Bacco e le danze, che rallegrano i conviti e le nozze degli Dei, coll'abbondanza e colla letizia discesero per non interrotta costumanza fino a noi festeggiando presso tutti i popoli della terra ogni fausta ricorrenza”²⁵⁶. L'*Ara* eseguita da Bartolomeo Ferrari per l'“Omaggio delle Provincie Venete”, come dichiarato nel testo del prezioso volume che accompagnava il dono con l'illustrazione in incisione delle opere d'arte, dichiara: “servono [le due are di Ferrari e Bosa] eziandio a ricordare la bellissima Ara di marmo greco, stupenda opera dell'Antichità che oggidi si conserva nella R. Biblioteca di s. Marco”²⁵⁷ (fig. 10).

La base antica, oggi identificata come *Base di candelabro*, entrò a far parte delle collezioni del Museo Archeologico in seguito alla donazione di Giovanni Grimani, a cui tali opere dovevano risultare particolarmente gradite. Alcuni disegni cinquecenteschi riproducono una base simile a questa in una chiesa di Tivoli, pertanto il pezzo potrebbe provenire da Roma o dintorni²⁵⁸.

²⁵⁶ *Omaggio delle Provincie venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, Venezia, 1818.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Cfr. *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, a cura di I. Favaretto, M. De Paoli, Maria C. Dossi, Milano, Electa, 2004, p. 85.

La base dell'*Ara* di Ferrari, come quella antica, poggia su un plinto decorato da bucrani che reggono ghirlande, mentre le lunette formate dalla loro curvatura sono occupate da simboli di Bacco: tirso, tamburello, cesti e vassoi di frutta. Gli spigoli inferiori sono decorati con teste di ariete, su cui posano sfingi con copricapo di foglie, che fungono da sostegno per delle figure femminili alate. Su una delle facciate è rappresentato un fauno che regge con la mano destra una coppa per il vino e nella sinistra tiene un tirso, il lungo bastone con una pigna in cima, coronato di edera e pampini, che era il segno distintivo di Bacco e dei suoi seguaci. Gli altri due lati sono occupati ciascuno da un fauno saltante reggente rispettivamente un semplice tirso e un tirso e un grappolo d'uva.

La parte terminale della base è costituita da un'alta fascia decorata con maschere bacchiche e tralci di vite da cui pendono attributi del dio del vino; gli spigoli sono decorati con teste di Giove Ammone.

La ricchezza dei motivi decorativi, le elaborate pettinature delle sfingi, le forme delle pieghe delle danzatrici nell'*Ara* antica la fanno risalire ad un esemplare dell'arte romana della seconda metà del I secolo d.C.

L'*Ara* di Ferrari, assieme alle altre opere dell'Omaggio (tranne il gruppo in marmo *Giuramento di Annibale* che sarà portato a termine dallo stesso qualche anno dopo), fu esposta nelle Sale dell'Accademia di Belle Arti di Venezia tra la fine di maggio e l'inizio di luglio del 1818²⁵⁹. Al riguardo Cicognara così scrisse a Canova il 28 maggio: "Le Are sono un prodigio di bella esecuzione, e partendo da un tipo bellissimo siamo andati sul sicuro, e tutti gli oggetti si corrispondono e gareggiano nobilissimamente tra loro"²⁶⁰. Il mese successivo tutte le opere furono presentate in una Sala del Palazzo Imperiale di Vienna. Il trasporto delle opere, dalla città lagunare alla città imperiale, fu scortato dallo stesso regista della delicata operazione: Leopoldo Cicognara. Egli fu accolto da Sua Maestà l'Imperatrice d'Austria il giorno 5 agosto a Palazzo Reale, dove fu lodato per il lavoro e gli furono consegnate quattordici medaglie d'oro per gli artisti veneziani²⁶¹.

1.25

Bartolomeo Ferrari, *Stemmi Porto Franco*

pietra viva

1818

già Venezia, Porto Franco

Foni man.: AABAVe, Atti, 1818, b. 11, 26 giugno 1818.

Di queste opere di cui conosciamo la commissione e l'approvazione dell'opera finita non ci rimane ad oggi nessun'altra traccia.

²⁵⁹ LEOPOLDO CICOGNARA, *Avviso*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", 19 maggio 1818.

²⁶⁰ Lettera del 28 maggio 1818, PLCF, b. 3, f. 2, edita in PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite della Fondazione Canova di Possagno*, Possagno, Fondazione Canova, 2000, pp. 70-72.

²⁶¹ Cfr. *Vienna – Mostra delle opere dell'Omaggio*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 192, 29 agosto 1818 e PAOLO MARIUZ, *L'"Omaggio delle Provincie Venete" nelle lettere di Leopoldo Cicognara e Antonio Canova*, in *Canova e l'Accademia* cit., 2002, p. 17.

1.26

Angelo Pizzi e Bartolomeo Ferrari, *Giuramento di Annibale* (dal gesso ideato da Angelo Pizzi)
marmo, 1818-1822

Artstetten, Castello.

Commissione: Omaggio per Le Province Venete

Esposizioni: 1821, Venezia, Accademia di Belle Arti; 1996, Vienna, Schallaburg.

Fonti man: BMC, Cicogna 2846, c. 4540, 12 aprile 1819; AABAVe, Atti, 1821, 7 luglio 1821; AABAVe, Atti, 1821, 19 luglio 1821; BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio.: *Omaggio* 1818; DIEDO 1843, p. 12; *Kaisertum Österreich* 1996, p. 366, cat. 11-12; SCHEMPER SPARHOLZ 2005, pp. 70-75; SCHEMPER SPARHOLZ 2009, pp. 7-43; NOÈ 2011, pp. 286-289 (rip. B/N).



Cicognara, che per la grande impresa aveva ottenuto da Canova l'esecuzione della *Polimnia* (fig. 9), il 7 gennaio 1817 lo informa di aver pensato che per le "statue e gruppi lavorerebbero Ferrari, Zandomenghi, Bosa, Pizzi"²⁶². Nella lettera del 9 aprile 1817 a Canova, Cicognara afferma: "Rinaldi farà un piccolo gruppo da porre su d'una della are prese da quell'antica di biblioteca San Marco, Pizzi qui professore farà l'altro gruppo"²⁶³.

²⁶² ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1816-1817)* cit., p. 613.

²⁶³ Ivi pp. 764-765.

Il 26 aprile Canova suggeriva come soggetto a Cicognara per i due gruppi in marmo *Amore e Psiche* e *Arianna e Bacco*²⁶⁴. Ma pochi giorni prima il 21 aprile il ferrarese aveva proposto *Achille educato da Chirone* e *Icaro e Dedalo*, soggetti allusivi all'educazione e all'insegnamento morale e perciò più consoni alla circostanza²⁶⁵. Il 9 maggio il Presidente, ritornando sull'argomento comunicava all'amico di avere sostituito il *Dedalo e Icaro* con "il *Giuramento di Annibale* che farò fare a Pizzi"²⁶⁶, mentre riconfermava per Rinaldo Rinaldi il *Centaurò Chirone che insegna a suonare la cetra ad Achille*.

Durante la fase esecutiva si verificò, com'era prevedibile dato il numero di lavori in cantiere, una serie di inconvenienti, in particolare per le opere di scultura. Il gruppo del *Giuramento di Annibale* che era stato commissionato ad Angelo Pizzi, nel giugno del 1818 non era ancora "finito d'escire da'punti"²⁶⁷ e non riuscì ad essere terminato per l'esposizione in accademia il 24 maggio di quell'anno. La lentezza di Pizzi nel lavorare era causata dalla malattia che lo affliggeva da diversi mesi²⁶⁸ e che il 23 marzo del 1819 lo portò alla morte. Ammalatosi Pizzi, l'Accademia nominò supplente alla cattedra di scultura Giovanni De Min²⁶⁹.

Ci riferisce Bartolomeo Ferrari che: "ho eseguito un Gruppo in marmo rappresentante il Giuramento d'Annibale che il celebre scultore Angelo Pizzi aveva modellato, ma che per indisposizione di salute non poté eseguire essendo cagionevole e volle onorarmi dell'esecuzione a preferenza d'ogni altro, che appena cominciata da me l'opera passò a miglior vita, e che con tutto l'impegno la condussi a termine"²⁷⁰.

Anche Antonio Emmanuele Cicogna in un passo del 12 aprile 1819 dei suoi *Diari*, ci conferma che fu Pizzi a scegliere Ferrari per portare a termine l'opera di cui aveva potuto realizzare solo il gesso: "Oggi ho veduto la vedova del suddetto scultore Pizzi; ha detto che morendo esso raccomandò allo scultore Ferrari di compiere l'incominciato gruppo di Annibale e Amilcare che serve di regalo all'Imperatrice"²⁷¹.

Ferrari portò a termine il marmo nel 1821 in tempo per essere esposto in agosto alla mostra annuale che si teneva in Accademia²⁷². In questa occasione la Congregazione Centrale non inviò Cicognara a Vienna per accompagnare l'opera, bensì lo stesso Ferrari che fu ricevuto nella capitale austriaca dall'Imperatrice in persona che lo omaggiò di una tabacchiera d'oro²⁷³.

²⁶⁴ VITTORIO MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello, 1890, pp.90-93.

²⁶⁵ BCBC, Lettera data 21 aprile 1817, III.274.2817.

²⁶⁶ VITTORIO MALAMANI, *Un'amicizia...*, pp. 98-101.

²⁶⁷ BCBC, Lettera di Cicognara a Canova del 16 giugno 1818, III.274-2755.

²⁶⁸ AABAVe, Atti, 1818, b. 11, 6 giugno 1818. Il medico il 5 giugno aveva dichiarato che Pizzi era "da più mesi gravemente malato per profonde ostruzioni nei visceri del basso ventre, e nel fegato specialmente".

²⁶⁹ Ibidem, 13 giugno 1818

²⁷⁰ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145. Per altre indicazioni riguardo le vicende dell'opera e Angelo Pizzi cfr. ENRICO NOE², *Lo scultore Angelo Pizzi (Milano 1775-Venezia 1819)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 36, 2011, pp. 286-289, 313.

²⁷¹ BMCVe, Cicogna 2846, c. 4540, 12 aprile 1819.

²⁷² *Catalogo delle opere che si trovano esposte alla pubblica osservazione nella I.R. Accademia di Belle Arti*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 182, Venerdì 10 agosto 1821. Bartolomeo Ferrari espose due opere tra cui Il giuramento di Annibale di cui la Gazzetta riporta: "gruppo in marmo destinato a completar la serie dei doni offerti alla devozione delle provincie Venete alla Maestà degl'Imperiali Augusti Consorti. Questo Gruppo immaginato dal defunto Professore di scultura sig. Angelo Pizzi, e soltanto abbozzato fu ridotta felicissimo compimento dalla mano del predetto sig. Ferrari".

²⁷³ Cfr. BCPd, *Lettera dello scultore Ferrari* cit.

Come scritto nel prezioso libro a corredo, la scultura immortalava il momento in cui: “Dal padre Amilcare, mentre faceva sacrificio agli Dei, fu sospinto Annibale in età di nove anni a giurare sui sacri fuochi odio implacabile alla nazione Romana; dal che provennero quelle ostinate guerre, per le quali se non fu salvata l’Africa, almeno fu in gran parte vendicata. Questo fatto si ricorda acconciamente nel presente gruppo, il quale dimostra come le alte passioni e il sublime amor della Patria rapidamente discendano dal cuore dei padri a quello de’figli, quando specialmente vi concorra il favore del Cielo, che ascolta ed accoglie gli umani voti, e da cui derivano le prime sorgenti d’ogni più vera e perenne pubblica felicità”.

I soggetti dei gruppi scultorei, da leggersi in chiave simbolica, sottintendevano la temperanza dei sovrani, generosi e prudenti nell’educazione dei giovani tale da radicare le passioni più vere come l’amore di patria, cui era volto il giuramento del giovane Annibale sospinto dal padre Amilcare. E la vita di Annibale fu appunto contrassegnata da un odio profondo per Roma, come da giuramento fatto all’altare di Cartagine. Annibale rimase fedele fino alla fine dei suoi giorni al giuramento fatto “che mai avrebbe firmato una pace con Roma”.

L’Imperatore e la consorte Carolina accettarono da Cicognara un’ opera che, avendo per profondo senso l’amore per la patria, poteva sottintendere un sentimento di odio dei veneziani per i dominatori asburgici.

1. 27-28-29-30-31

Bartolomeo Ferrari, *S. Paolo, S. Andrea, S. Matteo, S. Tommaso, S. Giacomo Minore*

pietra di Verona (pietra tenera)

1820 ca.

Venezia, Chiesa del Nome di Gesù

Fonti man.: BMCVe, Ms Cicogna 2845, 13 maggio 1820 c. 4675; BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; BMCVe, Cod. Cic. 3118, n. 27, *Il Gesù e le Sacramentarie*; AABAV, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l’anno 1874*.

Biblio.: MOSCHINI 1819, pp. 238-239; MUTTINELLI 1843, p. 442; CICOGNA 1853, pp. 148-151; ZANOTTO 1856, pp. 414-415; MORONI 1858, pp. 234 – 236.



La chiesa del SS. Nome di Gesù fu eretta, per volere del sacerdote Giuliano Catullo, in un luogo periferico della città, nei pressi della Chiesa di Sant'Andrea della Zirada, sulla fondamenta di Santa Chiara. Catullo, di ricca famiglia, aveva espresso il desiderio di erigere un nuovo tempietto e un ospizio per donne già dal 1806, ma solo nel marzo 1815, con il contributo di privati cittadini era riuscito a raccogliere la somma sufficiente e a posare finalmente la prima pietra. La chiesa, pur semplice nel suo insieme, aveva coinvolto importanti artisti dell'epoca: il progetto architettonico era stato affidato a Gian Antonio Selva, sostituito alla sua morte, nel 1819, da Antonio Diedo e Giuseppe Borsato, che progettarono anche il tabernacolo, l'altare maggiore e i due laterali. Le decorazioni a stucco sono state eseguite da Battista Lucchesi, già collaboratore di Borsato nel teatro la Fenice e nel palazzo privato padovano Duse Masin²⁷⁴, i dipinti furono affidati a Lattanzio Querena. Venne incaricato degli altari laterali lo scarpellino Giovanni Cadorin, mentre la decorazione plastica delle monumentali statue dei dodici apostoli fu affidata all'affermato trio di scultori costituito da Luigi Zandomenighi, Antonio Bosa e Bartolomeo Ferrari. A Bosa e Giacomo De Marini furono commissionati due monumenti all'interno della chiesa, che non furono portati a termine²⁷⁵. La consacrazione della chiesa da parte del Patriarca di Venezia Monico avvenne il 12 ottobre 1834.

Negli stessi anni anche Antonio Canova, che nel 1819 era a Possagno per la posa della prima pietra del Tempio da lui progettato, prevedeva che: "questo tempio sarà abbellito da dodici bassi rilievi rappresentanti i dodici Apostoli"²⁷⁶. La morte non consentì a Canova di portare a termine il progetto delle dodici statue e così le statue per volere di Giovanni Battista Sartori vennero sostituite dal ciclo di affreschi dedicato ai Dodici Apostoli eseguito da Giovanni De Min e concluso nel 1830²⁷⁷.

²⁷⁴ Cfr. GIULIA BURATO, *Palazzo Duse Masin una dimora neoclassica a Padova*, Tesi di Laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a 2010/2011.

²⁷⁵ GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la ville de Venise* cit., pp. 238-239.

²⁷⁶ *Il Messaggero Tirolese con privilegio*, Rovereto, Venerdì 16 Luglio 1819, n. 57 e JULES FRANÇOIS LAMCOMTE, *Venezia, o colpo d'occhio sui monumenti di questa città*, Venezia, Gio. Cecchini Editore, 1848, p. 522.

²⁷⁷ Cfr. GIULIANO DAL MAS, *Giovanni De Min (1786-1859) il grande frescante dell'800*, Belluno, AG Edizioni, 2009, pp. 222-224.

Da una lettera autografa di Bartolomeo Ferrari sappiamo che nella chiesa veneziana egli realizzò cinque dei dodici apostoli e due dei quattro bassorilievi in gesso: “Nella Chiesa del benemerito Don G....Catulo esegui cinque Apostoli in tre di piedi e sei di altezza S. Paolo, S. Andrea, S. Matteo, S. Tommaso, S. Giacomo Minore, e due bassorilievi in iscagliola; La Circoncisione del Signore e il miracolo di S. Pietro alla porta del tempio in Gerusalemme”²⁷⁸.

Anche Antonio Emmanuele Cicogna fa menzione degli Apostoli nei suoi *Diari*: “Dodici apostoli colossali girano intorno e più della metà son già scolpiti in marmo dolce di Verona assai belli. Zandomenghi, Ferrari, Bosa e non so il quarto (se non fosse Banti) ne scolpirono tre per uno. Vanno nelle loro apparecchiate nicchie in chiesa”²⁷⁹.

Le sculture sono collocate all'interno della chiesa entro nicchie ricavate nelle pareti dell'unica navata e in quelle del transetto. Le sei statue collocate nel transetto non godono di facile osservazione da parte del visitatore per la conformazione semicircolare delle pareti e per l'ostacolo al passaggio prodotto da una balaustra.

Seguendo l'ordine della collocazione nella chiesa, sul lato occidentale partendo dalla porta d'ingresso si trovano le statue di *Simone, Giuda Taddeo, Giacomo minore, Filippo, Andrea, Pietro*. Sull'altro lato sono disposte le statue di *Bartolomeo, Tommaso, Matteo, Giovanni, Giacomo maggiore, Paolo*.

Nelle statue eseguite da Bartolomeo, e nel *San Giovanni* e *Giacomo maggiore* da riferirsi stilisticamente a Luigi Zandomenighi, i due scultori si sono impegnati nel dare ai diversi personaggi il loro personale carattere e nella successione delle statue una varietà di effetto plastico. Per ogni rappresentazione Ferrari ha individuato, una fisionomia caratteristica e una posa sempre diversa, tale da determinare anche un diverso e originale panneggio. Le figure sono state inoltre dotate degli elementi essenziali per ricordarne la vicenda storica o le circostanze del martirio.

1. 32-33

Bartolomeo Ferrari, *La Circoncisione del Signore e il Miracolo di S. Pietro alla porta del tempio in Gerusalemme*

gesso

1820 ca.

Venezia, Chiesa Nome di Gesù

Font. Arc: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

²⁷⁸ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari* cit..

²⁷⁹ Siamo certi che Ferrari scolpì cinque e non tre sculture. Non sappiamo se i contratti iniziali prevedessero anche l'intervento di Domenico Banti, che non è menzionato da nessuna delle fonti che si è occupata della Chiesa. Cfr. BMCVe, Ms Cicogna 2845, c. 4675, 13 maggio 1820, l'appunto integro così riporta: “Ieri alle 7 pomeridiane fui co' conti Valmarana a riveder la nuova chiesa della Croce, dopo tre anni e più. Trovai molto accurato il lavoro cosicché, quanto ai muri maestri e alle due colonne e al soffitto, o plaffone, non manca senonché la stabilitura di marmorino e gli affreschi e gli stucchi dei cassettoni del plaffone sul quale io fui col mezzo dell'armatura. Manca tutto il pavimento e i tre altari. La facciata esteriore è da un anno compiuta e vi si legge ad maiorem dei gloriam. I due altari laterali sono in lavoro nell'officina dello stesso luogo. Sono di marmo istriano e lisci affatto. Quello di mezzo sarà alla romana, ma nol vidi. Dodici apostoli colossali girano intorno e più della metà son già scolpiti in marmo dolce di Verona assai belli. Zandomenghi, Ferrari, Bosa e non so il quarto (se non fosse Banti) ne scolpirono tre per uno. Vanno nelle loro apparecchiate nicchie in chiesa. I quadri di marmo bianco e marmolato sono in gran numero presenti nelle officine. Ma ci vogliono delle carità molte per compir tutto”.



Si veda la scheda precedente 1. 27-28-29-30-31.

1.34

Bartolomeo Ferrari, *Calipso che dà permissione ad Ulisse di tornare alla patria*

1821, gesso

Padova, Palazzo Papafava

Commissione: Alessandro Papafava

Esposizioni: 1821, Venezia, Accademia di Belle Arti (gesso)

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCMC, Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari*; BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345

Biblio: BRUNELLI 1928-29, p. 45 (rip. B/N bassorilievi Papafava erroneamente attribuiti a Luigi), 50-51.

Vedi scheda 1.35.

1.35

Bartolomeo Ferrari, *Ulisse naufrago che si presenta a Nausicaa*

gesso, 1822 ca.

Padova, Palazzo Papafava

Commissione: Alessandro Papafava

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCCVe, Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari*; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio: ZANOTTO 1844, p. 20; BONATO 1890; BRUNELLI 1928-29, p. 45 (rip. B/N bassorilievi Papafava erroneamente attribuiti a Luigi), 50-51; CECCHI – GAUDENZIO – GROSSATO 1961, pp. 606-

615; PUPPI - TOFFANIN 1983, pp. 23, 143; *Da Giovanni De Min a Emilio Greco* 2005, p. 50 (Ulisse naufrago che si presenta a Nausicaa disegno), 52 (rip col. Disegno), 53 (rip B/N bassorilievo)



Entrambi i bassorilievi raffigurano una scena dell'*Odissea* di Omero. Nel primo, Ulisse è colto nel momento in cui, al tramonto, siede solitario a piangere pensando a sua moglie e al figlio Telemaco, ha il capo chino sorretto dalla mano destra mentre la sinistra cade sul fianco. Davanti a lui si erge Calipso, che riccamente vestita e con in testa il diadema, accompagnata dalle sue ancelle, congeda amorevolmente Ulisse, mettendolo però in guardia che prima di giungere all'amata Itaca avrebbe dovuto affrontare ancora molti pericoli.

Il secondo bassorilievo raffigura l'incontro di Ulisse con Nausicaa: Ulisse esce infatti dal folto della selva e un albero gli è d'appresso e in atto supplichevole si presenta a Nausicaa, la bella figlia del re dei Feaci, la quale, ancorchè timorosa, lo ascolta, mentre le sue compagne fuggono impaurite da quello sconosciuto e nudo straniero (v. 138).

Di questo bassorilievo esiste un disegno preparatorio nelle collezioni dei Musei Civici di Padova (fig. 27).

Così si esprime Francesco Zanotto sui due bassorilievi: "Nelle quali due opere svelava Bartolommeo, non solamente una grande intelligenza nella degradazione de' piani, una grande

pratica di stecca; ma, ciò che più vale, massima sapienza nella composizione e disposizione delle storie, sentimento sommo, estesissima scienza nel nudo e negli andari dei panni”²⁸⁰.

Le due opere furono commissionate a Bartolomeo Ferrari dal conte Alessandro Papafava di Padova. Grande appassionato d’arte e di architettura, il giovane Alessandro era stato più volte presso lo studio romano di Antonio Canova, del quale era grandissimo estimatore. Si può ritenere che lo stesso Canova abbia fatto il nome di Ferrari, come di Rinaldi e Zandomeneghi per la medesima occasione. In una lettera dell’Abate Giovanbattista Sartori Canova al conte Alessandro Papafava, che fu spedita a Roma nel febbraio 1816, leggiamo: “Ho comunicato a mio fratello l’idea della stanza che da Lei vorrebbe ornata di stucchi bassorilievi ed egli approva: vebbe il consiglio di farli appunto lavorare in questo egregio e buon giovane [Rinaldo Rinaldi] meritevole per talento e per costumi onestissimi di protezione e incoraggiamento, assicurandola ch’egli ne sarebbe oltremodo soddisfatto e onoratissimo di tale commissione[...]”.

Il progetto iniziale del conte Papafava, era quello di far eseguire i bassorilievi a Canova. Questi sembra aver gentilmente declinato l’invito, forse perché sommerso dal lavoro, e consigliato vivamente di rivolgersi a Rinaldo Rinaldi.

Rientrato da Roma a Padova per concludere l’acquisto del palazzo Trento, dell’omonima famiglia padovana, il Conte Papafava dispose poi per il radicale restauro architettonico, traendone occasione per sfoggiare il suo raffinato gusto artistico acquisito nei numerosi viaggi in Italia e all’estero. I lavori iniziarono nel 1807 e si conclusero due anni più tardi, mentre gli abbellimenti terminarono pochi anni dopo.

In occasione delle nozze del fratello con Luisa Boncompagni Ottoboni, sposa colta ed intenditrice d’Arte, Alessandro e la madre Arpalice vollero arredare un sontuoso appartamento in stile neoclassico. Entrandovi, la prima ad essere attraversata è la sala dell’Odissea. Nella parete campeggiano cinque grandi bassorilievi raffiguranti scene del poema omerico. Oltre a quelli di Ferrari, ce ne sono due di Luigi Zandomeneghi *La mestizia di Penelope nell’atto che sta per consegnare ai proci l’arco di Ulisse onde provare nel certame proposto il meritevole di sua mano*²⁸¹ e *Ulisse riconosciuto dalla nutrice Euriclea nell’atto di lavargli i piedi*²⁸²; e uno di Rinaldo Rinaldi *Penelope impone al cantore Femio di Tacere le lodi di Ulisse*.

All’evidenza il protagonista del ciclo non è Ulisse, presente in soli due dei cinque bassorilievi, bensì la donna, o meglio le donne: Calipso, Nausicaa, Euriclea e Penelope. Il ciclo, eseguito per l’anzidetto matrimonio, allude alle belle doti che una brava sposa deve possedere: Calipso ha l’arte di soddisfare al piacere dell’uomo; Nausicaa rappresenta la purezza; Euriclea è la custode fedele della casa; Penelope è la moglie fedele indissolubilmente unita al suo sposo, a cui qualunque altra unione ripugna.

²⁸⁰ FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi* cit., p. 20;

²⁸¹ L’opera venne esposta nel 1820 alla Accademia di Belle Arti di Venezia.

²⁸² L’opera venne esposta nel 1821 alla Accademia di Belle Arti di Venezia. Per una dettagliata descrizione dei due bassorilievi di Zandomeneghi si veda: BCPd, G. A. MOSCHINI, *Descrizione delle pitture di Giovanni Demin e dei Bassirilievi di Luigi Zandomeneghi eseguiti in Padova nel palazzo dei Conti Papafava*.

1.36

Bartolomeo Ferrari, *Crocifisso*

legno

1821-1826

Cologna Veneta, Duomo

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; AABAve, *Carte Antonio Diedo*, *Miscellanea*, b. 6; AABAV, *Artisti*, 1860-1877, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874*.

Biblio.: VISENTIN 1977, pp. 18, 51 (ill. B/N).



Questo crocifisso in legno, realizzato da Bartolomeo Ferrari per il neo Duomo di Cologna Veneta, progettato da Giannantonio Selva e Antonio Diedo a partire dal 1807, è una delle poche testimonianze ad oggi nota della vastissima produzione in legno di Ferrari.

Numerose fonti testimoniano che la scultura del legno fu per Bartolomeo il ramo predominante della sua produzione, superando per numero di opere quelle realizzate in pietra e in bronzo. Dedicarsi alla scultura lignea fu una scelta saggiamente meditata da Bartolomeo all'inizio della sua carriera. A primi dell'Ottocento e con l'arrivo di Napoleone a Venezia, la città viveva un periodo di crisi economica e per i giovani studenti formati in Accademia in quegli anni era difficile trovare lavoro. Allora Bartolomeo: "Per campare la vita fu mestieri che si desse allo intaglio in legno, a piccoli fusioni in bronzo, a quei rami tutti affine che sono all'arte scultorea; nel

quale campo egli ebbe abbastanza di che mietere, perché in esso non vi metteva mano la maggior parte dei confratelli scultori, forniti siccome erano di lucrosi lavori”²⁸³.

Nel 1826 Bartolomeo scrive: “Delle opere in Legno lunga sarebbe la descrizione: tutte quelle che esegui in tal genere in varie epoche assendono a più di 150: noterò solo quelle alle quali mi applicai con qualche studio, e sono La vittoria di Bonaparte a Rivola, statua di 14 piedi di altezza, esistente in una Sala dell’arsenale di Londra; due Cariatidi nel palco del Sovrano nel Teatro della Fenice; un Crocifisso spirante con un angelo genuflesso che abbraccia la croce per il Duomo di Cologna xe. xe”²⁸⁴.

Secondo lo stesso Bartolomeo, il Crocifisso per Cologna Veneta è una delle sue migliori opere di intaglio in legno. Il crocifisso in legno dipinto, raffigura Gesù in croce che rivolge lo sguardo verso l’alto. Ai suoi piedi è posto un grazioso angelo inginocchiato che, vestito con una tunica in stile impero, sta asciugando e raccogliendo con un panno le gocce di sangue che scendono dalla croce e che andrà a riporre entro il vaso posto alla base della croce.

1.37

Bartolomeo Ferrari, *Chirone che ammaestra Achille nella Musica*

marmo

1822-1826

Artstetten, Castello

Commissione: Cicognara, Omaggio Provincie Venete

Fonti man: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; AABAV, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l’anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874*.

Biblio: *Omaggio delle Provincie* 1818; LILLI 1980, p. 95; *Da Giovanni De Min a Emilio Greco* 2005, p. 50 (Chirone e Achille); SCHEMPER SPARHOLZ 2005, pp. 70-75; SCHEMPER SPARHOLZ 2009, pp. 7-43.

²⁸³ AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, f. 2, b. 6.

²⁸⁴ BCPd, *Lettera dello Scultore* cit..



Il periodo intorno al 1817-'18 è contrassegnato dalla preoccupazione da parte di Leopoldo Cicognara, presidente della Regia Accademia di Belle Arti di Venezia, per il totale disinteresse dimostrato dal governo austriaco nei confronti dell'arte e della cultura italiana, come anche della decadenza dell'Accademia d'Italia di Roma. Nel tentativo di recuperare all'arte italiana e più specificatamente veneta una committenza istituzionale, e di risollevare l'economia depressa di Venezia, Cicognara si era fatto promotore, in occasione del quarto matrimonio dell'Imperatore Francesco I d'Asburgo con Carolina Augusta di Baviera, dell'iniziativa di convertire il tributo di diecimila zecchini, dovuto dalle province venete alle casse imperiali, in commissioni per opere d'arte.

Quando il 7 gennaio 1817 Cicognara inviò una lettera a Canova nella quale indicava i nomi degli scultori che avrebbero partecipato all'impresa: Angelo Pizzi, Antonio Bosa, Luigi Zandomenighi, Bartolomeo Ferrari e Rinaldo Rinaldi, l'unico di essi a non risiedere in quel periodo a Venezia è Rinaldi, che dal 1812 si trovava a Roma come vincitore dell'alunnato. Il 15 gennaio Cicognara chiarisce le sue intenzioni nei confronti dello scultore dimorante a Roma: "se tutto mi va a seconda io penso che Rinaldi scolpisca due figurine di tutto tondo da gabinetto belle ed eleganti ma severe, e panneggiate con mediocre nudità, come sarebbe due Muse, o una Pallade, e una Giunone"²⁸⁵. Al giovane Rinaldi, su cui Cicognara nutriva molte speranze, sarebbe spettato l'incarico gravoso, ma anche più prestigioso, di realizzare due statue. Come già descritto, all'artista verrà infine commissionato il gruppo *Achille educato da Chirone*²⁸⁶.

²⁸⁵ BCBC, III.274.2704, edita parzialmente in *Lettere inedite di Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova*, a cura di C. Sibiliato, Padova, 1839, pp. 20-23 e da PAOLO MARIUZ, *L'“Omaggio delle Provincie Venete”*, p. 14.

²⁸⁶ BCBC, Lettera data 21 aprile 1817, III.274.2817.

Il 24 maggio 1818 l'intero corpus delle opere (tranne la scultura di Pizzi) fu esposto nelle sale dell'Accademia di Venezia. Cicognara ne scrisse con entusiasmo a Canova il 28 maggio, ma in questa lettera non si accenna al gruppo di Rinaldi. Il 23 maggio il ferrarese si era già soffermato lungamente su di essa:

“L'opera di Rinaldi l'ho collocata con alquanto artificio poiché ne abbisogna, e poi studio acciò avesse la luce più tenue, e non si vedessero i profondi solchi di raspa nelle carni, e il marmo pesto nelle pieghe, e capelli, avendola già ruinata in parte coll'acquaforte. Essa è poco finita, ma ciò scusa la brevità del tempo. Certe ignobiltà poi nell'Achille, e certo tozzo in tutte le parti mi duole, e mi fece la stessa impressione quando subitamente vidi: e per quanta cura io ponga nel guardarla con fervore ciò più emerge. Quell'Achille è un freddo stupido a faccia larga, e nulla esprime: che se gli antichi a un dispreso il collocaron così, dietro però tal vita a quel giovinetto che dall'adolescenza dovea pur dimostrare cosa sarebbe un giorno divenuto”²⁸⁷ (fig. 11).

Dopo l'esposizione di Venezia, l'opera di Rinaldi non seguì le altre a Vienna. Cicognara ne diede una dura impressione a Canova: “la composizione manca di nobiltà, ma il disegno è scorretto, ma l'Achille è ignobile e freddo ed ha una orribile testa: pare un piccolo uomo, e non un ragazzo. Le estremità sono tozze, le parti anatomiche mal fatte, le membra sproporzionate; l'insieme sarebbe stato migliore col cavallo accosciato”²⁸⁸.

Il 27 dello stesso mese: “io sono in una situazione d'angustia grandissima relativamente al gruppo del povero Rinaldi. Capisco che per non avvilirlo io non scrissi abbastanza chiaro intorno la poca riuscita che fece quel suo marmo non solo quanto al finito, e all'esecuzione, che questo solo sarebbesi potuto scusare per la brevità del tempo, ma il concetto mancante affatto di nobiltà, ma correzioni di disegno, ma l'Achille ignobile, freddo, non mai un vivace giovinetto principe cui la dolcezza della musica deve lenir la fierezza, ma unicamente un apollino senz'anima con una brutta testa, ecc. [...] il partito preso è stato di non mandare l'opera”²⁸⁹.

Nello stesso tempo Cicognara riuscì ad ottenere dalla Congregazione Centrale una dilazione di un anno per la consegna del gruppo, in modo che Rinaldi ne potesse fare un altro degno di lui.

Canova si assunse lo spiacevole incarico di comunicare allo scultore la decisione del presidente dell'Accademia, ma Rinaldi non se la sentì di rifare un gruppo con lo stesso soggetto e, in accordo con Canova e Cicognara, scolpì *Metalbo che ammaestra Camilla a tirar l'arco*. L'opera però non venne accettata dalla Congregazione centrale che, tramite la Commissione istituita per la relazione degli oggetti d'arte offerti a S.M. l'Imperatrice, ribadiva “che il gruppo da eseguirsi dal sig. Rinaldi dev'essere quello da principio promesso, cioè Chirone che ammaestra Achille fanciullo”²⁹⁰.

Ma Rinaldi, ancora, non se la sentì di affrontare lo stesso tema e nel 1821, quando fu portato a termine da Ferrari anche il secondo gruppo col *Giuramento di Annibale*, in Accademia di Belle Arti si riconsiderò l'idea di inviare a Vienna con quest'opera anche quella del *Chirone* di Rinaldi²⁹¹. L'11 settembre 1821 Vendramin Calergi convocò il Presidente Cicognara e gli scultori Luigi Zandomenighi e Antonio Bosa per un ulteriore parere sul *Chirone e Achille* di Rinaldi²⁹².

²⁸⁷ Cfr. PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere cit.*, pp. 66-67.

²⁸⁸ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte da documenti originali*, vol. II, Venezia, 1888, p. 183.

²⁸⁹ PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara...* cit, p. 67.

²⁹⁰ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara cit.*, p. 242.

²⁹¹ AABAVe, Atti, 1821, b. 16, N° 2115/495, 7 luglio 1821.

²⁹² Ivi, 11 settembre 1821.

In seguito²⁹³ Cicognara decise di affidare questo gruppo a Bartolomeo Ferrari che incominciò a mettervi mano nel 1826 come egli stesso afferma: “Ora mi accingo di eseguire un gruppo che rappresenta il Centauro Chirone che ammaestra Achille al suono della Lira. Quest’opera è destinata a far parte del dono già descritto che Le Province Venete offersero alla nostra Augusta Sovrana”²⁹⁴.

Ferrari realizzò il gruppo con le varianti richieste da Cicognara, ma secondo Malamani “Ferrari, che, quantunque artista valente, e quantunque scolpisse il centauro accosciato invece che in piedi, fece una cosa non certo migliore di quella del Rinaldi”²⁹⁵.

1.38

Bartolomeo Ferrari, *Scultura – Monumento ad Antonio Canova*

marmo

1823-27

Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari

Firmato sul gradino in basso: *DOVS BARTHOLOMET FERRARI*

Iscrizioni sulla piramide CANOVA

Iscrizioni sullo zoccolo della piramide: ANTONIO / CANOVAE / PRINCIPI / SCVLPTORVM / AETATIS / SVAE / COLLEGIVM / VENETIVUM / BONIS / ARTIB / EXGOLEND / SODALI / MAXIMO / EX / CONSOLATIONE / EVROPAE / VNIVERSAE / A / MDCCCXXII

Altre info.: Il modello in gesso della figura della Scultura è si trova al Castello inferiore di Marostica, rimane solo la parte superiore danneggiata.

Fonti man: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, *Carte Antonio Diedo*, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti*, 1860-1877, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l’anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874*.

Biblio.: CICOGNARA 1822; CICOGNARA 1827; MALAMANI 1888, pp. 310-329.

²⁹³ ASW, HHSta Hofakten des Ministerium des Inneren Karton 3 I C1 1823/24, 2 maggio 1824. Il governatore di Venezia Inzagi informa Vienna che entro un mese dovrebbe arrivare a Venezia, via terra, il blocco di marmo ordinato a Carrara. Conferma che la commissione è stata affidata ufficialmente a Bartolomeo Ferrari.

²⁹⁴ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

²⁹⁵ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara* cit., p. 244.



Il corpo accademico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia si fece promotore e committente di un grande progetto per onorare il sommo scultore dell'Ottocento veneto, l'artista di fama nazionale ed internazionale Antonio Canova.

Dalle cronache del tempo e dal referto medico del dottor Zannini, che con il dottor Aglietti fu al capezzale dello scultore, sappiamo che Canova morì a Venezia la mattina del 13 ottobre 1822, alle ore sette e quarantatre minuti²⁹⁶. I funerali furono celebrati in forma solenne il 16 ottobre nella Basilica a San Marco e l'orazione funebre fu letta dal conte Leopoldo Cicognara, allora Presidente dell'Accademia di Venezia.

Lo stesso giorno dei funerali, la commissione dell'Accademia tramite il Presidente Leopoldo Cicognara aprì i registri per la contribuzione, in tutta Europa, alla costruzione del mausoleo in onore del sommo Canova²⁹⁷. Il monumento doveva sorgere a Venezia; in questa città lo scultore aveva appreso i primi rudimenti dell'arte dal maestro Giuseppe Bernardi Torretti, conosciuto nobili mecenati che lo avevano aiutato a raggiungere tanta grandezza e dove, infine, aveva concluso la sua carriera e trascorso gli ultimi giorni della vita. Doveva essere il monumento che testimonia ai

²⁹⁶ Lettera di un anonimo a Giuseppe Monico, in PIER ALESSANDRO PARAVIA, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntovi il catalogo cronologico di tutte le sue opere*, Venezia Giuseppe Orlandelli editore, 1822 (ristampa anastatica, a cura di R. Varese, Bassano del Grappa, 2001, p. XCIV) e PAOLO ZANNINI, *Storia della malattia per cui Antonio Canova*, Venezia, 1822.

²⁹⁷ ASVe, Governo Veneto, 1823, b. 2174, f. XVI 2/7, Rubrica Accademia delle Belle Arti, Oggetto Monumento Canova e LEOPOLDO CICOGNARA, *Lettera sul monumento* cit..

posterì la riconoscenza del mondo per la gloria della sua arte e, anche, il riconoscimento alla nobiltà d'animo dell'uomo²⁹⁸.

Le elargizioni non tardarono a venire e l'adesione fu copiosa anche da parte dei meno abbienti, avendo stabilito che per ogni azione bastassero due zecchini. Si contarono centoventicinque azionisti esteri, primi tra tutti per generosità l'Imperatore e l'Imperatrice d'Austria (200 azioni), seguirono azionisti provenienti da tutto il mondo: America, Baviera, Danimarca, Francia, Germania, Svizzera, Inghilterra, Paesi Bassi, Portogallo, Prussia, Polonia, Sassonia. Dall'Italia, in particolar modo dal centro e dal nord giunsero cinquecentotré azioni e più della metà solo dalla città di Venezia. Risultò che l'introito definitivo fu di 4238 azioni, per un totale di 118038,45 Lire Austriache, mentre la spesa complessiva per il monumento ammontò a 114063,90 Lire Austriache. Con i soldi rimasti, sufficienti per circa metà dell'ulteriore spesa, si volle coniare una medaglia con cui gratificare parimente tutti i contribuenti. Lavorata dal giovane udinese Antonio Fabris, colui che nel 1847 fu nominato incisore capo alla Zecca di Venezia, la medaglia commemorativa presentava da un lato il prospetto del monumento e dall'altro l'effigie di Antonio Canova²⁹⁹.

Il grande consenso ottenuto dall'iniziativa di Cicognara doveva confermarsi anche nella sua realizzazione, ma a quale scultore si poteva affidare il compito di realizzare il monumento per il "nuovo Fidia"? Solo lo stesso Canova avrebbe potuto essere all'altezza.

Si ritenne pertanto soluzione migliore quella di utilizzare un'opera frutto della mente canoviana, evitando così anche le gare tra artisti e le inevitabili lungaggini inerenti a un concorso. All'Accademia si conservava uno dei modelli del monumento funebre a Tiziano³⁰⁰, ideato e forgiato dalla mano di Canova proprio per la Basilica dei Frari, su commissione del suo mecenate veneziano, il cavalier Zulian nel 1794. La morte di quest'ultimo e la caduta della Repubblica impedirono di realizzare il progetto³⁰¹. Poco più tardi, nel 1798, lo stesso Canova utilizzerà questo modello, se pur con adattamenti, per realizzare il monumento funebre di Maria Cristina d'Austria. L'opera commissionata dal marito, il duca Alberto di Sassonia, fu collocata ed inaugurata nel 1805 nella chiesa degli Agostiniani a Vienna³⁰².

Nel modello per il Monumento a Tiziano: "nel mezzo della parte inferiore vi era una porta aperta a cui si ascendeva per tre gradini, sull'ultimo dei quali, a sinistra la Pittura, coperta di un velo, da cui trasparivano i lineamenti del viso composti a mestizia, stava in atto di entrar nel sepolcro. Al suo fianco un genio ne portava in simboli, e dietro seguivano le due arti sorelle, Scultura e Architettura, questa appoggiata a quella, con i simboli relativi gettati sopra i gradini. Al lato dextro un leone lacrimante sdraiato raffigurava la scuola veneziana, e a ridosso di lui il Genio ispiratore dell'artista piangeva la sua face spenta. Quando il Cicognara ebbe il pensiero gentilissimo di riprodurre in marmo per Canova questo monumento da lui creato per Tiziano, volle che si alterasse il meno possibile l'originale: epperò non fece che sostituire nell'alto rilievo il

²⁹⁸ ID., *Sul Monumento da erigersi* cit., pp. 310-330.

²⁹⁹ LEOPOLDO CICOGNARA, *Allocuzione letta* cit. e *Il Veneto e l'Austria*. cit., pp. 121-122.

³⁰⁰ AABAVe, Atti, 1821, b. 16, Venezia 13 agosto 1821, I fratelli Selva donano all'Accademia di Belle Arti di Venezia il modello del Monumento a Maria Cristina d'Austria e il modello del Monumento a Tiziano realizzati da Canova e di proprietà del defunto loro fratello Gianantonio Selva.

³⁰¹ Cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *L'opera completa* cit., p. 99

³⁰² Ivi. pp. 107 – 109.

ritratto di Canova a quello del pittor cadorino, e mantenne l'ordine stesso delle figure, quantunque, trattandosi di uno scultore, la prima dovesse rappresentare la Scultura³⁰³.

Rispetto al Monumento per Maria Cristina d'Austria, che si trova sulla navata destra della chiesa degli Agostiniani a Vienna, il Monumento a Canova si trova sulla navata sinistra della Basilica dei Frari, è per questo che i gruppi scultorei sono invertiti. Il leone e il genio si trovano alla sinistra del monumento mentre il corteo è alla destra, così che il visitatore che entra dal portone principale della Basilica può vedere frontalmente il corteo e non di schiena.

Ma se il modello per il monumento a Canova era stato felicemente trovato, restava pur sempre il problema di chi potesse meritare l'onore dell'esecuzione.

A questo scopo vennero scelti, sei dei più illustri artisti veneti che in diversi modi erano stati legati a Canova. Essi, di comune accordo, si divisero il lavoro e determinarono il prezzo di ogni opera che doveva essere eseguita in marmo³⁰⁴. Lavorarono gomito a gomito nei locali dell'Accademia dove era stata installata una piramide in legno "perfettamente simile a quella del monumento, in grandi proporzioni, di 32 piedi di altezza dalla piattaforma, e di pari larghezza alla base, e a ciascuno degli scultori prescelti fu data una sezione dei gradi di essa per modellare nelle proporzioni esatte le rispettive statue, ottenendo così quella corrispondenza di parti tanto necessaria all'armonia dell'insieme"³⁰⁵, e in base alla quale gli scultori modellarono in creta le parti a loro affidate con la supervisione di Leopoldo Cicognara³⁰⁶.

Giuseppe de Fabris, protetto all'inizio della sua carriera dallo stesso Canova e dimorante a Roma, eseguì il Genio seduto sulla scalinata antistante la piramide per il prezzo di 350 Luigi³⁰⁷. Rinaldo Rinaldi, assistente dello scultore possagnese e anch'esso dimorante a Roma, eseguì il Leone ed il Genietto della scultura per il prezzo di 480 Luigi. Antonio Bosa, scultore di Pove del Grappa, fu incaricato di eseguire in bassorilievo il medaglione che racchiude l'effigie di Canova e le due fame che lo sorreggono³⁰⁸, il tutto per un prezzo di 260 Luigi. Bartolomeo Ferrari, marostincense, scolpì la statua della Scultura per il prezzo di 350 Luigi e per lo stesso prezzo Giacomo De Martini, veneziano, eseguì i due Genietti che seguono le statue della Pittura e dell'Architettura. Queste ultime furono scolpite da Luigi Zandomenighi, al quale spettarono ben 600 Luigi. Il lavoro di intaglio della piramide fu realizzato all'abile tagliapietra Domenico Fadiga. L'affidamento dell'esecuzione del Genio e del leone rispettivamente a De Fabris e a Rinaldi non fu casuale, bensì dovuta al fatto che essi, a differenza degli altri artisti impiegati nell'operazione, avevano la possibilità di osservare da vicino il Genio ed i Leoni nel Monumento a Clemente XIII in San Pietro a Roma e Cicognara ritenne di dar loro questo vantaggio. Purtroppo, modellate sul posto, ma lavorate negli studi degli scultori, le due opere costituenti la parte sinistra della decorazione piramidale evidenziano una netta sproporzione dimensionale e stilistica rispetto alla parte destra della composizione (il corteo funebre), composto e compatto questo, mosso e leggero l'altro.

³⁰³ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte* cit. p. 311.

³⁰⁴ LEOPOLDO CICOGNARA, *Il Monumento a Canova eretto in Venezia*, Venezia, Alvisopoli, 1827, p. 11

³⁰⁵ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo* cit., p. 311 e LEOPOLDO CICOGNARA, *Il Monumento a Canova* cit., p. 10.

³⁰⁶ *Monumento Canova in Venezia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 148, 4 luglio 1823.

³⁰⁷ Per le vicende del Genio realizzato da Giuseppe De Fabris si veda la scheda relativa in NICO STRINGA, *Giuseppe De Fabris* cit. pp. 68-73.

³⁰⁸ AABAVE, *Atti*, 1827, b. 28, 1 aprile 1827 Antonio Bosa riferisce su alcuni getti in gesso presi dal marmo da lui realizzato per il Monumento a Canova.

Cospicue furono le spese per i viaggi degli scultori residenti a Roma, nonché per il trasporto dei marmi e la spedizione dei modelli, per i quali furono impiegati circa 500 Luigi. Con la stessa cifra si provvede alla spesa per la segatura del materiale occorrente per il rivestimento della piramide, per lo zoccolo e per la gradinata. Per l'acquisto, il carico e scarico dei marmi a Venezia e a Roma, si sborsarono circa 700 Luigi³⁰⁹. Per far fronte alla spesa totale che ammontò a ben 4090 Luigi, si attinse ai fondi della Cassa del Monumento sostenuta dai generosi azionisti.

Il Monumento a Canova trova a tutt'oggi degna collocazione nella seconda campata della navata laterale sinistra nella Chiesa dei Frari.

Realizzata con blocchi di marmo di Carrara³¹⁰, ad eccezione del basamento in lumachella, l'opera si compone di un'imponente piramide il cui lato misura circa 8,8 metri e di un basamento lungo circa 10,45 metri. Sulla fronte della piramide una porta in bronzo sta all'ingresso del monumento, ossia della stanza sepolcrale. Sopra due Fame reggono l'effigie in rilievo di Canova ritratto di profilo e cinto dal serpe simbolo dell'immortalità. Alla destra dell'osservatore le tre Arti sorelle salgono i tre gradini che portano all'entrata della Piramide. Prima fra tutte è la Scultura, nell'atto di muovere il passo verso l'interno e di condurvi l'urna che gelosamente custodisce tra le mani con il cuore di Canova; seguono la Pittura e l'Architettura, tutte e tre scortate dai rispettivi Geni tutelari con i relativi attributi e le faci mortuarie accese. A sinistra, sdraiato sul primo gradino, sta il Leone Veneto che esprime infinita tristezza per la dolorosa perdita, mentre su di lui si abbandona il Genio ispiratore in posa lasciva, con la face spenta rivolta a terra.

Tornano adatte le parole che Giroloma Zulian scrisse in merito al Modello del Monumento a Tiziano, il 16 luglio 1791: "il contrasto del dolore delle due arti Sorelle con quello della pittura [scultura], che sembra volersi seppellire con Tiziano [Canova], è felicissimo"³¹¹.

Le fonti riportano: la "Gazzetta" del 1823 che: "gli altri quattro scultori stanno contemporaneamente modellando i loro gruppi, e le loro statue"³¹², ancora la "Gazzetta" il 1 maggio 1824 in un articolo riferisce: "tutti i modelli colossali delle molte figure introdotte a far parte di tal Monumento non solo sono ultimati, ma stanno nelle rispettive officine disposti a dar forma ai marmi di già estratti dalle cave"³¹³. Il 1° febbraio 1826 Ferrari scrive all'amico Cadorin: "mi accingo ancora ad eseguire la statura rappresentante la Scultura pel monumento Canoviano che va posto ai Frari"³¹⁴.

Nel complesso programma di messa a punto del grandioso progetto del monumento ad Antonio Canova, il ruolo di Bartolomeo Ferrari e Luigi Zandomeneghi fu di primaria importanza.

³⁰⁹ "arrivato a Venezia il naviglio che portava il marmo, si diè tosto mano a costruire la piramide, e si cominciò dal piantar le palafitte sotterranee, come si usa in tutte le costruzioni veneziane, dal fabbricare il zoccolo e la gradinata" in VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo* cit., p. 315.

³¹⁰ Cicognara si dovette accontentare di Marmo di Carrara di seconda qualità, sia per abbattere i costi della costruzione, sia perché in toscana non si trovava più marmo di prima qualità. Sappiamo che il bianco statuario di Carrara, era scarseggiante dal 1820 ca. Leopoldo Cicognara e Luigi Zandomeneghi per Venezia cercarono quindi una materia prima consona ai territori veneti e nell'ambito dell'Impero Asburgico con minori costi di trasporto e di dogana. Dopo un tentativo fallito in Tirolo, si trovò come soluzione, la pietra d'Istria, di cui esistevano ancora le cave utilizzate in passato dalla Serenissima. Cfr. ASVe, Governo Veneto, Accademia di Belle Arti, 1822, b 1955, Fascicolo XX 18/9 Cave di Marmo.

³¹¹ GIUSEPPE PAVANELLO, *Dentro l'urne confortate di pianto. Antonio Canova e il Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, Verona, Scripta edizioni, 2012, pp. 17, 36 (n. 7), pp. 17, 36 (n. 7).

³¹² *Monumento Canova in Venezia*, in "Gazzetta".cit, 4 luglio 1823.

³¹³ *Monumento a Canova a Venezia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia" 1 maggio 1824.

³¹⁴ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

Membri della commissione di scultura, gli venne affidato un'importante compito: in una lettera del 15 ottobre 1822, scritta da Luigi Zandomenighi con la collaborazione di Ferrari, solo due giorni dopo la morte dello scultore di Possagno, si dichiara: "Noi sottoscritti Prof.^{ri} di scultura abbiamo ricevuto dalli Sig.^{ri} Prof.^{ri} di medicina Consigliere Protomedico Francesco Aglietti, e Direttore dell'Ospital Civico Paolo Zanini, il cuore dell'Esimo Marchese Antonio Commendatore Canova, custodito in un vase di cristallo, sugellato dalli Sig.ri medesimi. Assieme a questa preziosa consegna ricevemmo pure la dichiarazione autentica che fu chiusa tra le due membrane che serrano il coperchio contro il vase sud.¹⁰. Ciò fu dietro ordine del Sig. cav. Leopoldo Conte Cicognara impartitoci con sua lettera del 14 corrente"³¹⁵.

Il cuore di Canova venne conservato presso l'Accademia di Belle Arti sino all'avvenuto compimento del monumento sepolcrale, che da allora contiene solo il cuore dello scultore³¹⁶. Nel vaso rimasto vuoto all'Acca con il resto del corpo ivi sepolto³¹⁷.

Il corpo di Canova fu tumulato a Possagno all'interno del monumento ideato e realizzato dallo stesso scultore per il Marchese Berio di Napoli, mai pagato dai committenti e rimasto quindi nello studio dello scultore.

Il primo giugno 1827 alla Basilica dei Frari ebbe luogo l'inaugurazione del Monumento a Canova: "lo scoprimento solenne, e fu trovata bellissima una messa funebre scritta a posta dall'abate Marsand; splendida la funzione ecclesiastica; ed imponente oltre ogni dire l'aspetto della vasta chiesa. Quantunque non si fossero fatti inviti ufficiali, presenziavano la cerimonia le autorità civili e militari, tutta l'aristocrazia, tutti i letterati di Venezia e delle città vicine, e tutti i forastieri che a Venezia si trovavano. Fu omaggio pieno e spontaneo reso alla cerimonia del Canova, e pianse il fratello suo, che assisteva da un canto della chiesa; pianse Leopoldo Cicognara quando con brevi e soavi parole rammentò l'amico perduto"³¹⁸.

Per quasi un secolo il monumento fu meta di pellegrinaggio degli amatori dell'arte, fino a quando anche Canova fu oscurato da una critica avversa, che arrivò a definirlo come "lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano è all'Accademia, e il resto non so dove"³¹⁹.

1.39

Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Girolamo Giuseppe Velo*

marmo

1824 ca.

Vicenza, Cimitero Monumentale (cappella n. 6)

Firmato in basso a destra: BARTOLAMMEO FERRARI INVENTÒ E SCOLPÌ

Iscrizioni: 2. HIERONYMO.IOSEPHO.VELO / VIRO.OPTIMO.ET.MAGNIFICO /

QUI.VIX.ANN.LXXVI / DEC.III.ID.SEPR.AN.M.DCCC.XXIV; 3. /

MONUMENTUM.QUOD.PARENTI.CARISSIMO.HIERONYMUS.AEGEDIUS.PARAVERAT. /

POST.HUIUS.MORTEM.ISABELLA.IULII.SCROFA.UXOR /

STIRPIS.VELO.POSTREMA.POSUI /

³¹⁵ BMCC, Ms P.D. 590 C/ cc XI, 15 ottobre 1822.

³¹⁶ LEOPOLDO CICOGNARA, *Allocuzione letta dal sig. Conte cav. Cicognara cit.*, cfr. "Gazzetta privilegiata di Venezia", n. 19, 24 gennaio 1824.

³¹⁷ MARCELLO CAVARZAN, *Le "Reliquie e le memorie cit.*, pp. 85- 92.

³¹⁸ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo cit.*, p. 327.

³¹⁹ ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Milano, Sansoni, (ed.) 1985, p. 45.

PATERNIS.CINERIBUS.CONIUGENS.CINERES.FRATIS.UNICI.DE.PATRIA.B.M /
PRAEREPTI.PRID.ID.FEBR.HOC.ANN.M.DCCCXXXI.CUM.ANNUM.XXXVIII.AGERET /
DOTT. FRANCESCO TESTA

Fonti man.: BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio.: RUMOR 1887 pp. 92, 99; BORTOLAN – RUMOR 1919, p. 220.



Nel 1824 Ferrari riceve la commissione del monumento in ricordo di Girolamo Giuseppe Velo dai figli Isabella e Girolamo Egidio³²⁰, prima di quattro commissioni che esegue per il camposanto di Vicenza.

Nella parte inferiore dell'arco è scolpito un sepolcro sui cui lati sono raffigurati due candelabri con le lucerne accese. Sopra il sepolcro è posto lo specchio marmoreo che ospita il bassorilievo, rappresentante una figura femminile in piedi vestita con un peplo, scalza, con i capelli sciolti che le cadono sulla schiena; abbraccia l'urna contenente le ceneri del defunto posta su un'ara antica. Sulla destra, a lato dell'ara, sta un incensiere dalla viva fiamma.

Girolamo Giuseppe Velo (1748–1824) “uomo in patria importantissimo” con il suo matrimonio con Ottavia Negri³²¹ concentrò su di sé e i figli Isabella e Girolamo, i patrimoni di tre antiche e illustri casate vicentine, in un intreccio parentale di grandi possedimenti terrieri, di imprenditoria manifatturiera e di nobiltà di sangue: i Velo³²², i Negri, i Leoni Montanari. La moglie,

³²⁰ Cfr. BBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone memorabili di Vicenza*, Ms. 34000, cc. 171-177.

³²¹ Cfr. *Giornale* (1796-1814) della co. Ottavia Negri Velo, in *L'Aristocrazia vicentina di fronte al cambiamento*, a cura di P. Chemello, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999, pp. 93-678.

³²² “Famiglia antichissima, che dominò la valle di Velo Vicentino. Quivi ebbero un fortissimo castello, eretto in tempi assai lontani, ove nel 1288 gli uomini di Folgaria giurarono fedeltà a Ulderico e Fredolfo Velo come loro signori,

era l'ultima erede delle fortune dei Negri e, per linea materna, aveva acquisito quelle dei Leoni Montanari. Girolamo oltre ad avere uno dei salotti più frequentati di Vicenza, grazie alla moglie Ottavia, donna di mentalità pragmatica, aperta verso il nuovo e di intensa passione civile, fu tra i promotori e finanziatori della fabbrica del teatro Eretenio.

1.40

Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Antonio Barbiani Angeloni*

marmo di Carrara

ante 1826

Ferrara, Certosa (arco n. 31)

Fonti man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio.: TOMASI 1892; REGGIANI 1914; *Museo del silenzio* 1988, p. 56; SCARDINO – TORRESI 1998, p. 95 (rip. B/N).



Presso l'arco n. 31 della Certosa di Ferrara si trova il Monumento sepolcrale a Guido Pianori. Il monumento in origine era stato realizzato per il conte Antonio Barbiani. La proprietà

investendoli di feudi, terre e possessi. L'investitura di velo, con titolo comitale, le fu rinnovata da Gian Galeazzo Visconti vicario imperiale e dal senato Veneto, che le concesse pure il feudo di Arsiero. Fu ascritta al consiglio Nobile di Vicenza, dove nel 1510 aveva otto posti. Era pure aggregata al Nobile Collegio dei Giudici. Fu confermata nell'avita nobiltà e nel titolo comitale con sovrane risoluzioni 8 luglio 1812 e 13 aprile 1829", cfr. SEBASTIANO RUMOR, *Il blasone vicentino descritto e storicamente illustrato con cento e ventiquattro stemmi incisi e decorati*, Venezia, Visentini, 1899, p. 199.

passò poi a Domenico Barbiani Angeloni e poi ai conti Cattaneo. Questi ultimi concessero il diritto di tumulazione a Giuseppe Pianori e ai suoi eredi, con la riserva che il monumento del conte Antonio Barbiani rimanesse inalterato. L'iscrizione greca presente sul piedistallo è però ormai pressochè illeggibile.

Nella parte inferiore dell'arco è scolpito il sepolcro. La Stele di impronta canoviana a timpano circolare è ornata ai due lati da mascheroni e al centro da un serpente che si morde la coda, simbolo di vita eterna. Sulla lastra da sinistra in altorilievo una figura femminile in piedi, simbolo della Pietas, stringe l'urna con le ceneri del defunto. Sulla destra il genio funerario, con face accesa rivolta verso il basso, poggia malinconicamente il gomito destro in cima al tronco di colonna su cui l'urna del defunto.

Questa stele deriva, con alcune varianti, da due steli realizzate da Antonio Canova per la famiglia Mellerio tra il 1812 -13³²³. La stele per il conte Gaimbattista Mellerio, con la figura della Pietas che stringe l'urna del defunto è fra le più semplici ideate da Canova. Queste steli sono le uniche (ad eccezione del modello per il Monumento all'Alfieri) in cui la figura afflitta sta in piedi.

1.41

Bartolomeo Ferrari, *Crocifisso*

legno

ante 1826

già Lussino

Fonti man.: BCMC, Mess. P.D. 594 C/V (266), *Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari*; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345.

Biblio: DE TIPALDO 1845, pp. 286-287.

Questo Crocifisso è ricordato in tutte le fonti contemporanee allo scultore ma ad oggi non è stato possibile rintracciarlo tra le opere nelle chiese di Lussino.

1.42

Bartolomeo Ferrari, *Busto di S.M. Francesco I*

marmo

1825-1826 ca.

Padova, già Clinica

Font man.: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

È lo stesso Bartolomeo, scrivendo all'amico Cadorin ad informarci che tra i numerosissimi ritratti da lui eseguiti (nessuno di questi fino ad ora rintracciato) uno dei più riusciti era quello da poco terminato rappresentante l'Imperatore Francesco I che aveva eseguito per la Clinica di Padova.

³²³ Cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *L'Opera completa* cit, nn. 261-263.

Tra i numerosi busti presenti all'Opsedale di Padova non è stato rintracciato nessuna scultura rappresentante l'Imperatore.

1.43

Bartolomeo Ferrari, *Tre loeni per una Fregata*

legno

1827

ubicazione sconosciuta

Fonti man.: AABAVe, Atti, 1827, b. 28

Oltre ai documenti conservati in Accademia, non abbiamo notizie riguardo a quest'opera.

1.44

Bartolomeo Ferrari, *Pietà*

bronzo

1827-1830

Possagno, Tempio canoviano

Altre info: un calco in gesso di trova conservato a Venezia, Gallerie dell'Accademia (dono di Bartolomeo Ferrari 1830); un secondo calco sempre ad opera di Bartolomeo Ferrari si trova a Crespano, Duomo.

Fonti man.: BCBC, Epistolario canoviano, 1264, Lettera di Leopoldo Cicognara a mons. Sartori, 13 gennaio 1827; BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874.

Biblio.: CICOGNARA 1830, pp. 1-9; *Belle Arti* 1830; MUTINELLI 1843, pp. 403-411; MORONI 1858, p. 152; PAVANELLO 1992, p. 387; PINDEMONTI 2000, p. 333, n. 440; CONSIGLIA 2003, pp. 195-206.



L'opera che consacrò la fama internazionale di Bartolomeo e per cui ancora oggi viene ricordato è la fusione in bronzo della Pietà di Antonio Canova; il bronzo si conserva all'interno del Tempio di Possagno, progettato e voluto dallo scultore per il suo paese natale. Alla morte del possagnese, il 13 ottobre 1822, si aprì la questione del suo studio romano, delle opere che doveva ancora terminare e il destino dei modelli in gesso che lì si custodivano. L'erede, il fratellastro monsignor Giovanni Battista Sartori, affidò la direzione dello studio allo scultore bolognese Cincinnato Baruzzi³²⁴, già collaboratore del fratello a Roma. Nel 1826 Sartori decise di vendere lo studio a Baruzzi, e tutte le opere di Canova che vi si trovavano furono trasportate a Possagno³²⁵.

Tra i gessi che si trovavano nello studio c'era quello della *Pietà*, una delle ultime opere a cui Canova stava lavorando (è scritto sul gesso "terminato nel novembre 1821") e che avrebbe voluto portare a termine tornando a Roma. L'opera venne da molti ammirata nello studio³²⁶ e subito recensita con più pagine nel periodico romano "Effemeridi letterarie"³²⁷.

Come ci ricorda Giuseppe Pavanello³²⁸, Canova si accinse al tema della Pietà su sollecitazione dell'amico Quatremère de Quincy, che avrebbe voluto che lo scultore eseguisse un'opera a tema religioso per la chiesa parigina di Saint-Sulpice. È lo stesso Quatremère che in una

³²⁴ Cfr. Uno scultore neoclassico a Bologna fra Restaurazione e Risorgimento. il fondo *Cincinnato Baruzzi* nella Biblioteca dell'Archiginnasio, a cura di C. Maldini, Bologna, Studio Costa, 2007.

³²⁵ Cfr. a questo proposito MOIRA MASCOTTO, *Giovanni Battista Sartori e la Gipsoteca di Possagno*, Tesi di laurea, rel. Prof.ssa Linda Borean, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni culturali, a.a. 2009-2010.

³²⁶ RANIERI VARESE, *Una fonte non utilizzata: la autobiografia del Patriarca di Venezia cardinale Johann Ladislaus Pyrker*, in "La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi", vol I, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Firenze, Leo. S. Olschki Editore, 2011, p. 504.

³²⁷ F.R., Gruppo di tre figure, rappresentante la Pietà, opera del Marchese Antonio Canova, in "Effemeridi letterarie", 1821, pp. 129-132.

³²⁸ Cfr. la scheda di GIUSEPPE PAVANELLO, *Pietà*, in *Antonio Canova*, cat. di mostra, a cura di F. Mazzocca, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, p. 387 e per altre indicazioni sull'opera cfr. PLACIDO ZURLA, *Del gruppo della pietà e di alcune altre opere di religioso argomento di Antonio Canova. Dissertazione detta nell'adunanza solenne della Pontificia Accademia Romana di archeologia con quella Pontificia ed insigne di S. Luca il giorno 30 giugno 1834*, Roma 1834, poi riedita in *Dissertazioni del cardinale D. PLACIDO ZURLA. Dei vantaggi recati dalla religione cattolica alla geografia e scienze annesse. Sull'unità del soggetto nel quadro della Trasfigurazione di Raffaele. Sull'opere di religioso argomento di Antonio Canova. Ora per la prima volta insieme riunite*, Roma 1835; GIULIANO CONSIGLIA, *Le biografie del Canova nell'Ottocento*, Napoli, Loffredo, 2003, pp.195-206.

lettera dell'agosto 1817 gli suggerisce il tema della Pietà; soggetto nel quale si sarebbe confrontato con Michelangelo. A distanza di qualche anno, nel giugno 1819, Canova annuncia all'amico di essersi messo a lavorare a un Cristo e così nel 1820 e poi nel 1821 "La mia salute è ottima, e ne profitto subito col pormi al modello d'un gruppo della Pietà, composto di Cristo morto, della Madonna e di Maria Maddalena". Canova, che nelle sue lettere non parlò più di destinare l'opera a Parigi per Saint-Sulpice, confidava di aver ricevuto diverse richieste da Inghilterra e Russia, mentre il suo desiderio era che l'opera rimanesse in Italia.

La *Pietà* rimase allo stato di modello in gesso fino a quando Cicognara con una lettera diretta a Sartori, datata 13 gennaio 1827, gli suggerì di destinare il gruppo al Tempio di Possagno. Ottenuto l'assenso di Sartori, Cicognara affidò la fusione in bronzo di quel modello a Bartolomeo Ferrari³²⁹.

Come abbiamo visto, quest'ultimo si era cimentato più volte con successo nella scultura in bronzo e in stretto rapporto con il maestro a Roma si era anche distinto come uno dei migliori seguaci dalla maniera canoviana.

Ferrari aveva trascorso i primi anni di formazione nello studio veneziano dello zio Giovanni Ferrari detto il Torretto, presso il quale anche il giovane Antonio Canova aveva lavorato per un breve periodo, dopo la morte di Giuseppe Bernardi. Il fratello più giovane di Bartolomeo, Gaetano, su suggerimento di Cicognara si era trasferito a Roma dal 1816 al 1820, per lavorare con Canova, collaborando all'esecuzione di alcuni dei suoi massimi capolavori. In quegli stessi anni, da parte di Canova tramite Domenico Selva, arrivava da Roma a Bartolomeo una sorta di sussidio mensile³³⁰. E, come avremo modo di indagare, in ogni occasione pubblica veneziana che interessava gli scultori della città, e vedeva protagonista Canova, quale mito da celebrare, Bartolomeo Ferrari veniva sempre coinvolto, come nell' *Omaggio delle Provincie Venete* e nel *Monumento a Canova* ai Frari.

Come ci ricorda Ippolito Pindemonte, in una lettera del 7 novembre 1827 indirizzata a Isabella Teotochi Albrizzi: "Non solo io ignorava, che il famoso gruppo della Pietà fosse a Venezia giunto, ma ancora, che dovesse il Ferrari gettarlo in bronzo. Forse la paura dell'artista sarà modestia, e conviene saperlo tanto più, che, se la cosa andasse male, non se ne avrebbe una descrizione simile a quella, che leggiamo in Cellini, il quale mi fa, il confesso godere, che la cosa a lui non sia andata bene. Per altro il modello dee andare anche a Roma, ed esser colà o copiato in marmo, o gettato in bronzo pel monumento in onor di Canova (fig. 28), che sarà rappresentato in atto di adorazione. Io preferirei il bronzo al marmo, che sarebbe una copia: senonchè bisognerebbe gettare in bronzo la figura eziandio dello stesso Canova"³³¹.

Cicognara ci testimonia che la fusione della statua eseguita da Ferrari ebbe esito positivo e si potrebbe dire esemplare, tanto che il ferrarese scrisse una lettera all'abate Melchiorre Missirini, pubblicata nel numero di giugno 1830 dell'"Antologia"³³² descrivendo il metodo fusorio. In

³²⁹ È noto che Cincinnato Baruzzi a Roma aveva ricevuto dall'abate Sartori nel 1825 il compito della trasposizione in marmo, ma dopo appena un anno gli ritirò la commissione optando per una fusione in bronzo ad opera di Bartolomeo Ferrari. Il completamento dell'opera in marmo rimase a carico del Baruzzi, che riuscì solo nel 1832 a venderla a papa Gregorio XVI che la destinò alla chiesa del SS Salvatore a Terracina.

³³⁰ Si vedano le lettere di A. Canova a Domenico Selva in data 18 gennaio, 19 luglio 1817 in, ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 639, 914-915.

³³¹ Lettera pubblicata in IPPOLITO PINDEMONTI, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Leo. S. Olschki Editore, 2000, p. 333, n. 440.

³³² LEOPOLDO CICONGNARA, *Al Chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini, Della fusione in bronzo del Gruppo della Pietà modellato da Antonio Canova eseguita in Venezia dallo scultore Bartolommeo Ferrari*, in "Antologia: giornale di scienze, lettere e arti", Volume 38, n. 114, giugno 1830, pp. 1-9.

conclusione al suo articolo Cicognara afferma: “L’opera Canoviana così preservata nella sua purissima integrità col getto del Ferrari, passerà alla posterità come un monumento genuino dell’egregio suo autore, e come un argomento della trepidazione religiosa, e delle diligenze estreme dell’abilissimo fonditore. Ma più che ogni altra cosa attesterà lo splendore di chi ne commise l’esecuzione, escludendo in tal modo la taccia di profanare il tempio di Possagno con una copia, e ponendovi generosamente un’opera classica e originale”³³³.

Ferrari veniva così magnificato come abilissimo fonditore.

Da uno dei Registri Mastri del Tempio di Possagno risulta che Ferrari venne compensato il 20 giugno 1830; fu pagato per il lavoro, per le casse di legno che dovevano contenere l’opera in bronzo e per retribuire i due uomini per il “trasporto del gruppo in bronzo della Pietà e relativo modello dallo studio Ferrari in Venezia in carri al porto di Mestre”³³⁴. Il gesso e il bronzo presero così la via di Possagno, uno per riunirsi ai gessi dello studio di Canova e l’altro per essere collocato nella nicchia destra (originariamente sotto l’organo) del Tempio.

Nell’inventario delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, databile tra il 1832 e il 1834, intitolato *Elenco generale de’pezzi sculti in marmo...e di gessi di varii generi di soggetti*³³⁵ troviamo al n. 8 “Bellissima composizione di 3 figure o la Pietà pel Bronzo eseguito dal Sig.r Ferrari Socio Accademico per la Chiesa in Possagno. Dallo Studio dello stesso Fonditore”. Si tratta evidentemente del gesso che Bartolomeo aveva tratto dal modello originale di Canova giunto da Roma e che gli sarebbe servito come modello per la fusione. Conclusa l’opera, Ferrari ne fece dono all’Accademia, aggiungendo così una delle ultime e prestigiose invenzioni del grande artista alla già preziosa collezione di gessi donati dallo stesso Canova o dall’Accademia acquistati (fig. 8).

1.45-46

Bartolomeo Ferrari, *Il martirio di San Maurizio e San Maurizio*

1828 ca.

Venezia, Chiesa San Maurizio

Fonti man: BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti.*, pp. 141-145; BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l’anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874 all’istituto di Belle Arti di S. Luca in Roma in seguito a domanda fatta.*

Biblio.: ZANOTTO 1847, p. 220; SELVATICO – LAZZARI 1852, pp. 78; MORONI 1858, p. 21; MOTHEs, 1860, pp. 341; LORENZETTI 1974, p.521.

³³³ Ivi., p. 9.

³³⁴ POD, Registri, Registro mastro n. 49, 1825-1836, 1830 giugno 18.

³³⁵ Si veda in proposito ENRICO NOÈ, *Gessi canoviani restaurati alle Gallerie dell’Accademia di Venezia*, in “Bollettino d’arte”, n. 101-102, anno LXXXII, serie VI, luglio-dicembre, 1997, p. 108 e nota 9.



La Chiesa di San Maurizio fa parte come oratorio sacramentale della parrocchia di Santo Stefano. Dopo la sua costruzione nel 699, la Chiesa fu distrutta da un incendio e riedificata a fine Cinquecento. In anni successivi subì vari interventi fino a quello dell'inizio del XIX, voluto da Bartolomeo Passagnoli, progettisti Giannantonio Selva e Antonio Diedo. Il 4 maggio 1828 fu consacrata dal Patriarca di Venezia Giacomo Monico.

Così si espresse Bartolomeo Ferrari in una nota a proposito della sua opera per la Chiesa di San Maurizio: “Eseguii pure di mia invenzione il quadro triangolare lungo piedi 50 del timpano della Chiesa di S. Maurizio di Venezia, il martirio di S. Maurizio e delli compagni e la statua sua sul vertice della Chiesa rappresentante lo stesso santo in veste di guerriero”³³⁶.

Nella forma obbligata del timpano, l'artista immagina una composizione dove al centro campeggia la figura di San Maurizio, il generale dell'Impero Romano a capo della Legione Tebea convertitasi al cristianesimo, che venne sterminata dallo stesso esercito romano.

Sulla cima del frontone era collocata la statua di *San Maurizio*, ora ricoverata all'interno della Chiesa fortemente danneggiata.

1.47

Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Tomba Velo Scroffa*

marmo

1832-1835

Vicenza, Cimitero Monumentale

Firmato in basso a sinistra: *Luigi figlio scolpi*; firmato in basso a destra: *B.^{meo} Ferrari inv. e scolpi*

Iscrizioni: (in origine) A / ISABELLA DI VELO / GIULIO SCROFFA / MARITO EREDE / IACOPO CABIANCA; nello zoccolo: O GIULIO! O MARITO MIO! / SULLA TOMBA OVE TU PREGAVI PACE ALLA MOGLIE ADESSO PREGA PACE A TE CECILIA DA PORTO SCONSOLATISSIMA

³³⁶ BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145.

(ora)

A / ISABELLA DI VELO / MORTA IL 31 LUGLIO 1831 / IL MARITO GIULIO SCROFFA
ERESSE

QUI PURE EGLI DISCESE / IL 21 NOVEMBRE 1847 / ULTIMO DI ANTICA ILLUSTRE
FAMIGLIA

ACCANTO GLI GIACE LA SECONDA MOGLIE / CECILIA DA PORTO / SPENTA IL 23
FEBBRAIO 1890

PER DESIDERIO DEL CONTE ANTONIO DA PORTO / DIVENUTO EREDE / TUTTE LE
SALME DI SUA PROSAPIA / IN QUESTA TOMBA TROVERANNO RICOVERO / 1893.

Fonti man.: APM, Archivio Privato Marostica, Lettera di Cicognara, 18 dicembre 1831[?];
AABAVe, Carte Antonio Diedo, Miscellanea, b. 6; AABAVe, Artisti, 1860-1877, b. 162, f. 5,
Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto
l'anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874.

Biblio.: CHEVALIER 1836, p. 200; CABIANCA 1836, p. 261; RUMOR 1887, pp. 92, 139; BORTOLAN -
RUMOR 1993, p. 89; SCARDINO - TORRESI 1998, pp. 147-148; MAGANI 1999, pp. 288-289.



Nel 1831 Bartolomeo Ferrari riceve dal conte Giulio Scroffa l'incarico di eseguire un'opera in ricordo di Isabella Velo, sua moglie, morta a Vicenza nel luglio di quell'anno³³⁷.

Era la seconda committenza che l'autore otteneva per un monumento funebre da erigersi nel Campo Santo di Vicenza, cimitero che solo a partire dal 1830 poté accogliere delle tombe monumentali nelle arcate del perimetro verso la chiesa, portate a termine solo nel 1848.

Il tramite per questa prestigiosa e impegnativa opera è Leopoldo Cicognara, amico della contessa Isabella di Velo, la cui famiglia contava diversi parenti a Ferrara.

Cicognara aveva già fatto ottenere a Bartolomeo prestigiosi incarichi come quello per l'*Omaggio delle Provincie Venete*, per il *Monumento a Canova* nella Basilica dei Frari e la fusione in bronzo della *Pietà* di Canova da poco conclusa e a cui Cicognara aveva dedicato nell'*Antologia* un lungo articolo di elogio al Ferrari per la sua perfetta e innovativa tecnica fusoria.

Da una lettera data 6 luglio 1832 si apprende che il conte Giulio Scroffa: “dietro i suggerimenti del Conte Leopoldo Cicognara, avendo accolto dei disegni di varie invenzioni dello scultore Sig. Bartolommeo Ferrari, ne prescelse uno sul quale fu lavorato un modello in piccolo ed in seguito furono anche da predetto Sig.re Ferrari compiuti i modelli della grandezza nella quale dovranno essere eseguiti in marmo. Questi modelli riportano anche l'approvazione del nominato signor Conte Cicognara, che assunse con particolare premura la direzione e sorveglianza dell'opera”³³⁸. Nella lunga lettera di contratto Ferrari si impegnava a portare a termine l'opera entro il 1835.

Fu forse la consulenza di Cicognara e il nuovo gusto per il recupero dei primitivi, a suggerire all'artista di elaborare per il monumento un modello di chiara reminiscenza quattrocentesca, con il corpo della defunta posto su un sarcofago³³⁹.

Le riflessioni di Ferrari sull'arte del quattrocento tornarono a favore della la naturalezza con cui è raffigurata la fisionomia della donna da poco spirata, le sue mani una sull'altra distese, il funebre lenzuolo. Così si espresse uno dei tanti commentatori dell'opera “Sovra il feretro, dove lo scarpello, con straordinaria perizia, ora corse leggiero, ora in cupi scuri profondosi, giace una donna. Diresti, al primo vederla, chiuse in dolcissimo sonno quelle pupille, e ardiresti di togliere i leggeri e semplicissimi panni, per tutte liberamente contemplare quelle forme di Paradiso. Pure quando la consideri, in triste convincimento ti persuadi, che quegli occhi non si dischiuderanno più mai, che quelle mani, l'una sull'altra distese, non si animeranno che per aprirsi all'incontro dell'angelo dei novissimi”³⁴⁰.

Sotto il ricchissimo sarcofago della defunta c'è il piedistallo che ospita due figure dolenti in piedi rappresentanti il genio della vita e del matrimonio. “Chi lo guarda di faccia vede sorgere sulla sinistra un genio in forme virili. Con l'una delle mani egli fa puntello alla bellissima faccia, e l'altra, sulla quale si avvolge un lembo del manto, tiene sul cuore. Il suo dolore è meditabondo: considera forse come i fiori della bellezza e dell'amore sieno perituri. L'avvenenza del suo viso è perfettissima sopra le mortali, delicate, semplici, svelte le fattezze, ma contegnose, e nobili quali si convengono propriamente ad un divino. Con mosse del tutto antiche discende il panneggiamento, e

³³⁷ APM, Archivio Privato Marostica, Lettera di Cicognara, 18 dicembre 1831?

³³⁸ LUCIO SCARDINO, ANTONIO T. TORRESI, Post Mortem. Disegni, decorazioni e sculture per la Certosa ottocentesca di Ferrara, Ferrara, Liberty house, 1998, p. 147.

³³⁹ Il recupero dei modelli del quattrocento venne notato anche dai contemporanei cfr. IACOPO CABIANCA, *Fuor d'opera. Di un mausoleo posto nel Cimitero di Vicenza*, in “Il Vaglio. Antologia della Letteratura Periodica”, Anno primo, Numero 33, sabato 13 agosto 1836, p. 261.

³⁴⁰ Ibidem

l'occhio rapido dell'ammirazione non sa se più debba commendare la morbidezza del travaglio, o lo studio della notomia. Appare l'altro genio sul confine della giovinezza e della gioventù, con la diritta mano rivolge l'estinta fiaccola della vita, e la graziosa testa e il dorso piega indietro sui fianchi; raro concepimento per esprimere una perdita disperata, un affanno non consolabile”³⁴¹.

Isabella Velo Scroffa (1786- 1831), figlia di Ottavia Negri e Girolamo Giuseppe Velo nobili vicentini. Isabella dopo aver studiato presso il convento di S. Orsola a Parma, nel 1804 torna a Vicenza e di lì a poco si sposa con il nobile conte Giulio Scroffa. Isabella viene ricordata come una donna colta e raffinata, aveva una solida cultura e conosceva il francese e l'inglese. Si apprende da Giovanni Da Schio che Isabella fu “raccoltrice infaticabile”³⁴² di reperti archeologici e di opere d'arte, con i quali contribuì ad abbellirle la villa del fratello a Velo d'Astico e poi la villa di Isola. Il padre e il fratello Girolamo Egidio incoraggiarono questa sua inclinazione per la cultura ed anzi erano orgogliosi della fama e del prestigio che i suoi modi, le conversazioni e le feste di città e di campagna riscuotevano nel territorio vicentino³⁴³.

Al contrario il marito Giulio Scroffa viene descritto da Da Schio come uomo “ambizioso, di poca cultura che prediligeva il lusso, e che perciò attraeva non pochi amici del bel vivere in grado men sublime di quello dei Velo”³⁴⁴. In una lettera al Fratello Egidio, Isabella si esprime così “e trovandomi nella circostanza di non aver nulla a desiderare, sì per il mio mantenimento, che per il totale disinteresse, ed anzi buon animo di mio marito”³⁴⁵.

Prima di morire Isabella Velo Scroffa fece testamento a favore della chiesa di Monte Berico.

1.48

Bartolomeo Ferrari, *San Marco e San Teodoro decori per l'Altare Maggiore della Basilica di San Marco*

bronzo, 1834-1835

Venezia, Basilica di San Marco (depositi)

Fonti Arc: AABAVe, Oggetti d'Arte, b. 56, f.17, Costruzione altare maggiore nella patriarcale basilica di San Marco in Venezia, 1834; ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, ff. 9, 10; ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834; BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145; BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, *Miscellanea*, b. 6; AABAVe, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, Biografie di vari artisti delle

³⁴¹ Ibidem. Sfortunatamente la bella testa del genio della vita realizzato da Luigi Ferrari fu trafugata negli anni novanta del novecento la stessa notte in cui fu razzata e danneggiata la cappella confinante con il Monumento a Palladio.

A Marostica si conserva la parte superiore del genio coniugale.

³⁴² BBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone memorabili di Vicenza*, Ms G. 6.10-1.11 (3400).

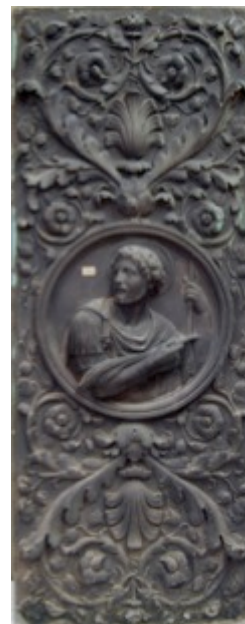
³⁴³ Cfr. ADRIANA CHEMELLO, Isabella Velo Scroffa, in *Il vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica 1797-1813*, cat. di mostra, a cura di R. Zirona, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 1989, pp. 32-34 e *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Berti ed E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 263-269.

³⁴⁴ BBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone cit.*, Ms G. 6.10-1.11 (3400)

³⁴⁵ BBVi, ISABELLA VELO SCROFFA, *Epistolario (1898-1814)*, Ms. E. 132. Su l'epistolario di Isabella si veda PAOLA CALDOGNETTO, *Una nobildonna a Vicenza fra Settecento e Ottocento. Biografia ed epistolario di Isabella Velo Scroffa (1786 - 1831)*, tesi di laurea, rel. Prof. Sandra Sacchi Oliveri, Facoltà di Scienze della Formazione, Università di Padova, A.A. 1999-2000.

Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874.

Bilio.: ZANOTTO 1847, vol. II p. 129; FORLATI 1975, pp. 85-86, 88.



L'8 giugno 1834 la Fabbriceria della Patriarcale Basilica di San Marco prese i primi contatti con l'Accademia di Belle Arti per il nuovo Altare Maggiore da erigere all'interno della Basilica. A questo proposito la Fabbriceria indica Bartolomeo Ferrari come l'artista più idoneo per questa commissione.

Nel 1807 la Basilica di San Marco era divenuta la cattedrale di Venezia, succedendo a San Pietro di Castello. Tale mutamento aveva comportato una serie di cambiamenti di ordine politico e liturgico³⁴⁶ tali da richiedere il rifacimento dell'Altare Maggiore. Dalle descrizioni dell'epoca, l'Altare prima della sua demolizione era così composto: “Compongono la mensa due collaterali muretti della grandezza di un mattone, e d'una coperta marmorea di Rosso di Verona sorretta da quelli. A tergo la Mensa mediante pilastrate e colonnelle sorreggenti un continuato attico viene istituita la base della Pala d'Oro”³⁴⁷.

Durante i lavori di smantellamento, il 7 maggio 1811, venne alla luce, dopo anni di oblio, la cassa contenente il corpo di San Marco³⁴⁸. Tale scoprimento, l'analisi minuziosa del suo contenuto, i numerosi lavori di manutenzione all'interno della Basilica e la mancanza di soldi spostarono l'attenzione su altri problemi più urgenti rispetto al rifacimento dell'altare.

³⁴⁶ Cfr. VINCENZO FONTANA, *San Marco “Biedermeier” (1820-1853)*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 293- 308.

³⁴⁷ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

³⁴⁸ ANTONIO EMMANUELE CICOGNA, *Sullo scoprimento del corpo di San Marco evangelista fatto nella Basilica patriarcale di Venezia il giorno 7 maggio 1811. Dissertazione storico – critica*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1811.

Com'è noto, il corpo dell'Evangelista San Marco è custodito dai Veneziani fin dalla metà del IX secolo d.C.. Dopo numerose traversie (le quali non narremo qui nel dettaglio), a nessun veneziano era più noto il luogo dove riposavano le spoglie dell'evangelista, tanto che si riteneva che il corpo in secoli oscuri fosse stato profanato e portato lontano da Venezia. A causa di questi timori e non essendo più certi della presenza del santo in Basilica, il culto per il protettore della città lagunare si stava nei secoli via via affievolendosi.

Solamente nel 1825 si tornò a parlare del nuovo altare, quando Francesco Lazzari³⁴⁹, professore di Architettura nell'Accademia di Belle Arti e membro della Fabbriceria, presentò il progetto per il nuovo altare che venne approvato (fig. 18). Si dovranno però attendere ancora diversi anni perché la Fabbriceria prenda in concreta considerazione i lavori all'Altare Maggiore.

Nel 1834 la Fabbriceria così si rivolse alla Commissione Governativa: “La Chiesa di S. Marco eretta in Basilica Patriarcale, la Chiesa di S. Marco che per la preziosità dei marmi, per le opere di Musaico, e per ogni maniera di antica e moderna bellezza, si può giustamente guardare come uno dei tempi più meravigliosi e decantati d'Europa, la Chiesa di S. Marco manca, che il crederebbe? dell'oggetto primario, quello che tutta a sé chiama la riverenza del culto, e in cui dovrebbe profondersi lo sforzo della ricchezza, in una parola del maggiore Altare. Che l'averlo informe, e affatto indecente è peggio che il non averlo. Difatti chi lo spogliasse del parapetto che copre la sua bruttura, troverebbe non in altro esso consistere che in pochi mattoni guasti e corrosi, in un rottame di pietre, e in un marciume di rozza e vile materia. Tal è quell'Altare sotto a cui riposano le gloriose spoglie, le vere spoglie del Protettore di Venezia, dell'evangelista S. Marco”³⁵⁰.

La stessa Fabbriceria propose dunque alla Commissione Governativa il nome di Bartolomeo Ferrari: “È voto dei sottoscritti che un'opera di tanta importanza e di tanta delicatezza non si abbandoni all'incerto e pericoloso esperimento di un'asta; ma venga affidata ad un artista di onore e di “conosciuta capacità”. E come non da altri che dall'unico Bartolommeo Ferrari egregio scultore potrebbe più lodevolmente eseguirsi la sezione in metallo delle parti ornamentali da porsi ad oro: così sarebbe concorde parere dei sottoscritti componenti la Commissione che al detto Artefice, il quale alla perizia nel trattare i marmi figurati unisce per eccellenza l'architettonica, si allogasse pur questa; tanto più che nessun meglio di lui che conosce si bene la parte decorativa, può entrar nello spirito e nella espressione di tutta l'opera per farle parlare al linguaggio dell'armonia, di carattere e di bello stile”³⁵¹.

Nei numerosi lavori di manutenzione, che impegnarono ingenti fondi della Basilica, era prassi il riuso di materiale, tanto più se prezioso, di proprietà della Fabbriceria. Per l'Altare Maggiore si recuperarono dai depositi due pezzi di porfido e una gran lastra di verde antico, i primi due da utilizzare per ornare i lati corti dell'altare e il secondo per parapetto. Si decise di ornare il perimetro dell'altare con otto colonne in marmo di Pario che potevano fungere anche da sostegno della tavola di copertura, colonne anch'esse ricavate dai depositi.

Per quanto riguarda la copertura dell'Altare: “essendosi combinate le dimensioni del nuovo conformi alla estesa dell'attuale, si usa della esistente coperta di Rosso profilandolo con membri nella fronte e nei fianchi; coperta questa che sebbene pella qualità della materia risulti di scadente pregio delle altre parti, sul riflesso però e della sua grande estensione in un sol pezzo e perché d'ordinativo resta nascosta dalla tovaglia può ritenersi adattabile alle altre parti”³⁵².

Nel giugno dello stesso anno la Fabbriceria mise al corrente del progetto e della scelta dell'artista l'Accademia di Belle Arti³⁵³. A settembre Bartolomeo firmò il contratto con il quale si impegnava ad eseguire: “in Bronzo N° 8 otto basi e N° 8 Capitelli di stile Lombardo nonché due

³⁴⁹ Francesco Lazzari (Venezia, 1792 - 1871), cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, ad *vocem* Lazzari Francesco, in DBI, vol. 64, 2005.

³⁵⁰ ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10, 24 maggio 1834.

³⁵¹ ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10, 24 maggio 1834.

³⁵² ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

³⁵³ AABAVe, Oggetti d'Arte, b. 56, fasc.17, Costruzione altare maggiore nella patriarcale basilica di San Marco in Venezia, 1834.

bassorilievi di ornamento con medaglioni nel mezzo rappresentanti li due Santi S. Marco e S. Teodoro.³⁵⁴ Le decorazioni per le colonne dovevano essere terminate nel mese di novembre, mentre i due bassorilievi dovevano essere consegnanti entro la prima metà di dicembre.

Mentre i lavori di scalpellino, offerti a Ferrari e da lui rifiutati³⁵⁵, vennero messi a concorso e vinti da Vincenzo Fadiga, che si impegnò ad adattare i pezzi antichi alla nuova funzione³⁵⁶.

Il 22 dicembre, dopo aver informato il Patriarca, Ferrari scrive alla Commissione: “Egli impiegò tutta la sua attività, con vegli e somma fatica, assicurato dai suoi calcoli che ne sarebbe riuscito a dare il lavoro compiuto entro il tempo prefisso; ma fortuna avversa volle ingannarlo con la mala riuscita di vari pezzi, dei quali fu costretto a ripetere la fusione, a danno del proprio interesse, e quello che più gli importava, del tempo”³⁵⁷. L’altare non fu quindi pronto per le feste di Natale come era stato progettato e il Patriarca rinviò l’inaugurazione al 25 aprile festa di San Marco. Ferrari si impegnava a: “subito dopo l’Epifania consegnati i capitelli, che ora sono sotto politura, e le basi, già di tutto finite; li due Bassirilievi poi che restano da fondersi, potansi calcolare anche dopo eretto l’altare, e questi pure si lusinga darli entro l’epoca stabilita con Sua eminenza”³⁵⁸.

Dopo alcune difficoltà Ferrari consegnò il lavoro e il 19 gennaio 1836 gli venne saldata l’ultima rata³⁵⁹.

L’Altare Maggiore che custodisce il corpo dell’Evangelista San Marco venne solennemente consacrato il 6 settembre 1835 dal Cardinale Jacopo Monico³⁶⁰ (fig. 19). Tra il 1956 e gli inizi degli anni sessanta, il Proto della Basilica Ferdinando Forlati, nella nuova visione del rapporto tra il fedele e le sacre reliquie, decise di sostituire le due lastre di verde antico dell’altare con due cancellate di bronzo che consentono di vedere la cassa contenente i resti dell’Evangelista³⁶¹ (fig. 20).

Conclusa l’operazione di messa in loco delle grate, Forlati fece smantellare anche le decorazioni eseguite da Ferrari, le otto colonne di marmo di Pario³⁶² e i due bassorilievi di bronzo raffiguranti *San Marco* e *San Teodoro*³⁶³.

Per l’esecuzione dei due bassorilievi rappresentati l’uno *San Marco* e l’altro *San Teodoro*, Bartolomeo si era rigorosamente attenuto a quanto richiesto e cioè realizzare i due rilievi nello stile dei Lombardo, lo stile “nazionale” proprio della scultura di Venezia, a San Marco, ben presente nella Cappella Zen capolavoro dei Lombardo. In merito alla Cappella Zen e alle decorazioni a fregio Cicognara così scriveva: “Non può vedersi un lavoro dove la massa principale, e le proporzioni siano più eleganti e più svelte, e dove la profusione dell’ornato faccia il meno di torto all’architettonica semplicità” [...] “Gli arabeschi, i fregi e i meandri sono poi così gentili, e così

³⁵⁴ ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10.

³⁵⁵ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 13 febbraio 1834, 21 marzo 1834.

³⁵⁶ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 28 agosto 1834.

³⁵⁷ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 22 dicembre 1834.

³⁵⁸ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1834, 22 dicembre 1834.

³⁵⁹ ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1836, 19 gennaio 1836.

³⁶⁰ LEONARDO MANIN, *Memorie storico – critiche intorno alla vita, traslazione e invenzioni di S. Marco evangelista principale protettore di Venezia*. Edizione seconda con Appendice, documenti e Discorso letto il di 6 Settembre 1835 da S.E. Jacopo Monico Cardinale Patriarca, Venezia, Tipografia G.B. Merlo, 1835.

³⁶¹ FERDINANDO FORLATI, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste, Edizioni LINT, 1975, pp. 85-86, 88.

³⁶² Ora non più reperibili nei depositi.

³⁶³ Entrambe si trovano nei depositi della Procuratoria.

delicati, e lasciano trionfare in tal modo gli oggetti principali, che ogni cosa rimanendo a suo luogo nella rispettiva funzione cui è destinata, non può vedersi un complesso più armonico e gustoso”. E in merito ai bassorilievi, questa volta del Monumento Vendramin ai SS. Giovanni e Paolo: “Ci accade di dover qui confessare, che questi bassi rilievi a parer nostro segnano il vertice a cui le arti veneziane giunsero col mezzo dello scarpello”.

Bartolomeo Ferrari, seguendo quanto richiesto dalla Fabbriceria, eseguì e portò a termine un’ opera ottocentesca di gusto e stile prettamente quattrocentesco-lombardo, ricollegandosi alle presenze artistiche già in Basilica. Nella decorazione Ferrari si rifà ai numerosi rilievi eseguiti dai Lombardo nella già citata *Cappella Zen* (fig. 21), nel *Monumento Vendramin* nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 17) e ad altri rilievi ora conservati al Museo Ermitage di San Pietroburgo (fig. 22). I due Santi protettori di Venezia, raffigurati al centro del rilievo interno a un clipeo³⁶⁴, sono invece ricollegabili agli *Evangelisti* realizzati da Antonio e Tullio Lombardo nella Chiesa di San Giobbe a Venezia (figg. 23-24).

I bassorilievi di Ferrari e i materiali di riuso della Basilica fecero sì che il ‘nuovo’ altare si inserisse armoniosamente nel ricco contesto circostante.

1.49

Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Monumento a Francesco Aglietti*

marmo

1836 - 1840

Venezia, Ateneo Veneto

Altre info.: bozzetto, già collezione Antonio Dal Zotto.

Fonti man.: ASAV, Ammobiliamento, inventari, busti e dipinti, b. 62, f. Monumento a F. Aglietti 1836-1840.

Biblio.: SAGREDO 1842, p. 93; DANDOLO 1855, p. 341; BROL 1953, pp. 411-413; LORENZETTI 1974, p. 510; MAGANI 1997, p. 41 (ill. B/N); TOSATO 2001, p. 357 (rip. b/n); FAVILLA – RUGOLO 2012, pp. 291- 301.

³⁶⁴ Come negli *Evangelisti* realizzati da Antonio e Tullio Lombardo nella Chiesa di San Giobbe a Venezia.



Nel 1836 l'Ateneo Veneto bandì un concorso, finanziato con la sottoscrizione dei soci, per l'erezione di un monumento al medico e letterato Francesco Aglietti, membro dell'Ateneo ed eminente uomo di cultura³⁶⁵. Tra i numerosi progetti presentati fu scelto dalla Commissione quello di Bartolomeo Ferrari.

La gestazione dell'opera ebbe un iter lungo e complicato pieno di ostacoli imprevisti, prima la malattia di Bartolomeo che gli impedì di mettere mano al marmo, poi il fulmine che colpì la sala dell'Ateneo destinata ad accogliere l'opera e che per mesi rimase inagibile. L'esecuzione si rivelò un supplizio per la Commissione, ma soprattutto per il figlio Luigi costretto ad eseguire l'opera al posto del padre in un periodo già denso di sue importanti commissioni.

La travagliata storia dell'opera è ripercorribile grazie alla documentazione che ancora oggi si conserva in Ateneo, ma soprattutto grazie alle lettere che Luigi inviava trafelato all'amico Paride Zaiotti.

L'ultracinquantenne Bartolomeo iniziò ad avere i primi seri problemi di salute che negli anni avvenire non lo abbandoneranno più, il suo fisico cominciava ad appesantirsi ed il suo carattere diventava sempre più schivo. Il contratto stipulato con l'Ateneo prevedeva la consegna dell'opera per la fine di maggio del 1838; ricevute alcune indicazioni dalla Commissione per apportare delle modifiche, all'inizio del gennaio 1838 Bartolomeo aveva portato a termine solamente la figura del Genio in gesso. La lentezza nell'esecuzione, oltre alla malattia che lo costrinse a letto per lungo tempo, era dovuta all'assenza del figlio Luigi, suo unico aiuto che in quei mesi si trovava a Milano per l'esposizione del *Laocoonte* alla mostra annuale di Brera. La ripresa dei lavori subito dopo il ritorno di Luigi, induce a ritenere che egli sia l'esecutore anche del gesso e che a Bartolomeo si debba l'idea iniziale e il bozzetto presentato per il Concorso.

³⁶⁵ Cfr. DEBORA TOSATO, *La collezione di Francesco Aglietti (1757-1836)* in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", n. 26, 2002, pp. 353-429.

Il Monumento, di chiara impostazione neoclassica, vede al centro un cippo sopra al quale è posta l'erma dell'Aglietti, sulla sinistra un giovane genio³⁶⁶ con uno stilo immortala il nome del medico sul cippo; sulla destra la *Medicina*, vestita alla greca e con in mano il caduceo, si volta malinconica verso l'illustre rappresentante della sua disciplina. In basso sul cippo, a bassorilievo, è scolpito lo stemma dell'Ateneo Veneto.

Il *Monumento* venne finalmente portato a termine da Luigi nel 1840, era pronto per essere collocato nella sala della biblioteca quando l'Ateneo venne colpito da un fulmine che danneggiò parte della copertura della sala, facendo rimandare la consegna dell'opera e lamentare non poco Luigi, come scrive in una lettera indirizzata all'amico Paride Zaiotti: "Il monumento Aglietti sta nel mio studio e chi sa dire quanto vi starà ancora. A colmo delle contarietà incontrate in questo benedetto monumento, ora che è finito ci voleva propriamente il fulmine che avesse a ritardare la sua collocazione. Uff! Avesse almeno incendiato gli scaffali in tal guisa il monumento avrebbe almeno il suo posto. Chissà quando ripareranno la sala ed una volta riparata chissà poi quando si verrà alla conclusione di rimuovere quei maledettissimi scaffali. Diavolo! la mi è scappata. Mi dispiace che la stagione s'innoltra, e non vorrei che il mio povero Genio, cioè quello di Aglietti, nudo nudo come sta avesse accadere ammalato di costipazione per le brezze autunnali. Ed in tal caso la medicina poco gli potrebbe giovare – e mezza ammalata a quet'ora. A certe macchie nel volto e nelle braccia che accusano già una affezione scorbutica. Oh la misera condizione in cui sono gli artisti! Altro che gloria, che corone. La gloria è una voce...messa per caso nel vocabolario, ed in quanto poi le corone, si sa già cosa significassero quelle di spine. Bella cosa esser sazi di gloria ed intanto aver fame – esser morti quando si viveva, e vivere dopo morti, quando quaggiù per noi è tutto finito. Ciò nullo stante non posso perder di mira questo benedetto vocabolo Gloria!!!"³⁶⁷.

Il monumento venne finalmente inaugurato, con solenne cerimonia, il 5 dicembre 1842

1.50

Bartolomeo Ferrari, *Tomba Marchesini Mattarelli Barbaran*

marmo

1837 ca.

Vicenza, Cimitero Monumentale (appella n. 23)

Firmato in basso a sinistra: *B. Ferrari*

Iscrizioni: ALESSANDRO E OTTAVIANO FRATELLI BARBARAN / EREDI RICONOSCENTI / ALLO ZIO MATERNO ANTONIO CAPRA / POSERO QUESTO MONUMENTO / DESIGNATO DA LUI ALLE CENERI / DI CECILIA MARCHESINI SUA MADRE / E DI OTTAVIA MATTARELLI SUA MOGLIE / 1837. (Pietro Giordani)

Fonti man: BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, Miscellanea, b. 6; AABAVe, Artisti, 1860-1877, b. 162,

³⁶⁶ "Quel Genio non sarà chiamato da nessuno Genio dell'Aglietti, ma il genio del Ferrari. E quella povera gente che non voleva metterci il vostro nome! Come se occorresse metterlo! Voi vi siete firmato con tali colpi di scarpello, che nessuno fragl'Italiani potrebbe contraffare quella firma!", lettera di Paride Zaiotti a Luigi Ferrari, Trento 31 agosto 1840, in ENRICO BROL, *Paride Zaiotti a Trieste*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche, Rivista della Società di Studi per la Venezia Tridentina", a. XXXII, f. I, 1953, p. 413.

³⁶⁷ Lettera di Luigi Ferrari a Paride Zaiotti, Venezia, 3 settembre 1840, in ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore.

f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874.*

Biblio.: RUMOR 1887, pp. 92, 114; BORTOLAN – RUMOR 1919, p. 220; MAGANI 1999, p. 289.



Su quest'opera realizzata da Ferrari, probabilmente nel 1837, si ha scarsissima documentazione. Giovanni Da Schio nel suo *Persone Memorabili di Vicenza* così la descrive: “Il monumento Capra. Donna di tutto rilievo che piange il genio, opera di bella espressione, ma troppo piccola per luogo ove fu collocata, e fatte [...] in marmo bianco”.

Sopra uno specchio marmoreo è scolpito un sepolcro sui cui lati sono raffigurati gli stemmi delle famiglie Capra e Barbaran, al centro entro una cornice la dedica composta da Pietro Giordani. Sopra il sepolcro sta una fanciulla in ginocchio a tutto rilievo che piange gli estinti dietro di essa un altro tumulo sovrastato da una croce. La giovane, vestita all'antica, ha le mani giunte e i lunghi capelli sciolti che le scendono sulle spalle, ornati da una corona d'alloro e da una piccola fascia.

1. 51-52-53-54-55-56

Bartolomeo Ferrari, *Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Galileo Galilei, Nicolò Machiavelli, Paolo Sarpi, Pietro Bembo*

1838

Venezia, Palazzo Papadopoli

Esposizioni: 1838, Venezia, Accademia di Belle Arti (Paolo Sarpi – Pietro Bembo)

Fonti man.: AABAVe, Carte Antonio Diedo, Miscellanea, b. 6; ASABAV, Artisti, 1860-1877, b. 162, f. 5, *Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874* inviate il 22 ottobre 1874.

Biblio.: GIORDANI 1854, p. 177; GIORDANI 1862; *Rivista contemporanea* 1863, pp.330-331.



Le “sei statuette d’illustri italiani” furono commissionate a Bartolomeo Ferrari da Antonio Papadopoli³⁶⁸ nel 1837. Alla morte di Antonio passarono in eredità a suo fratello Spiridione e a loro volta vennero ereditate dai cugini Nicolò e Angelo presso Palazzo Papadopoli sul Canal Grande dove ancora oggi sono custodite.

I sei uomini illustri che misero a servizio la loro mente e il loro pensiero per l’umanità, sono rappresentati da Ferrari seduti; scelta questa pienamente condivisa da Pietro Giordani: “Conoscete a prima vista il buon giudizio dell’artefice che li pose a sedere; positura conveniente a studiosi laddove non v’è esempio di armati che non sieno in piedi. Al quale proposito non voglio tacere il discorso del mio Canova circa il Washington che fece agli Americani. Lo pose a sedere, in atto pacifico e di legislatore scrivente gli ultimi avvisi al popolo che aveva colle armi fatto libero. E per indicare che le prime sue fatiche furono di armato, vestillo di clamide: e, a significarci che dopo avere comandato gli eserciti, e dopo avere governato tre volte la repubblica, rinunciate le dignità di Generale e di Presidente, si ridusse privato cittadino a Vernon, gli pose sotto i piedi la spada e il bastone del comando. Il Ferrari nelle positure e negli abiti espresse con molta proprietà e decoro la condizione de’sei studiosi che il Nobile veneziano amò di avere quasi familiari stabilmente in sua casa.”³⁶⁹

³⁶⁸ Antonio Papadopoli (1802-1844). Cfr. PIETRO TREVES, *La critica letteraria, la filologia, la bibliografia*, in *Storia della cultura veneta*, dir. Da G. Arnaldi e MANLIO PASTORE STOCCHI, *Dall’età napoleonica alla prima guerra mondiale*, VI, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 365-396 e SEBASTIANO TIMPANARO, *Lettere di Pietro Giordani ad Antonio Papadopoli*, in “*Critica storica*”, XXVII, 1990, pp. 734-741.

³⁶⁹ PIETRO GIORDANI, *Di sei statuette d’illustri italiani fatte da Bartolomeo Ferrari al Nob. Antonio Papadopoli*, Venezia, Antonelli, 1862, pp. X-XI. Oltre al Washington di Antonio Canova, altre opere, negli stessi anni di quelli di

Tutti e sei i personaggi sono vestiti con le fogge del loro tempo le cui ampie vesti Ferrari elaborò con un gioco di pieghe, che conferisce ai personaggi e fornendogli la grandiosità loro propria.

Tratti i lineamenti dei volti da note immagini, l'indole di ognuno appare in modo mirabile. Ogni personaggio ha un atteggiamento confore al suo carattere: *Bembo* è meditante in veste cardinalizia e con un libro in mano; *Machiavelli* è assorto con in mano una pergamena; *Sarpi* in abiti talari, pensoso si porta una mano al mento; *Galileo* con una tavoletta in mano con la "faccia e giacitura di stanco [...], dopo tante fatiche, dopo gl'indegno patimenti, de' quali fu costretto lamentarsi, non mi riesce disdicevole al buon vecchio"³⁷⁰. *Giordano Bruno* e *Tomaso Campanella* anziché dotati di un nobile scranno siedono su nuda pietra; *Bruno* in carcere è rappresentato giovane in atto di disputare; *Campanella* più anziano e incatenato ai piedi e in profonda meditazione che di lì a poco prenderà forma scritta nella carta che tiene tra le mani.

Antonio Papadopoli osservando queste sei opere nel suo studio tutte le mattine, avrà meditato come Giordani: "E noi, [...], dalla contemplazione di queste immagini, dalla rimemorazione di loro che furono sì notabil parte del loro secolo che ci proporremo noi? D'invidiare le beatitudini del patrizio, mezzano letterato Cardinal veneto? Lasceremo questa invidia a questa età di sordidi interessi. Studieremo di tenerci lontane le calamità orribili dei due domenicani. Adoreremo (poiché non è lecito invidiare) la sublimità del Galileo e del Sarpi, che, sentendosi nati a dar luce al povero uman genere, antiposero le fatiche all'ozio, i pericoli della scienza e della virtù alla sicurezza dell'ignoranza e del vizio."³⁷¹

Di queste sei sculture, *Pietro Bembo* e *Paolo Sarpi* vennero esposte in Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1838 in occasione della mostra allestita per la visita dell'Imperatore Ferdinando I d'Asburgo.

Nel 1862 vide finalmente le stampe il prezioso volumetto, voluto da Antonio Papadopoli, corredato da sei incisioni realizzate da Fanoli, accompagnate dal commento di Pietro Giordani e dalla prefazione del bibliotecario della Biblioteca Marciana Giovanni Veludo³⁷².

1.57

Bartolomeo Ferrari, *Medaglia rappresentante La B. Vergine col Bambino e S. Giovanni*

bronzo

1839

già Como

Ferrari, vennero rappresentate sedenti, si vedano ad esempio il *Filippo Brunelleschi* e *Arnolfo di Campo* di Luigi Pamapaloni posti a Firenze davanti la Canonica di Santa Maria del Fiore a Firenze oppure Il *Galileo* di Emilio Demi (Livorno, 23 agosto 1798 – 8 maggio 1863) per Pisa.

³⁷⁰ Ivi, p. XIII. Della statua di *Galileo*, esistono presso i discendenti di Ferrari, due disegni preparatori in cui lo scultore studia i diversi atteggiamenti, oggetti, e posture che poteva assumere la scultura.

³⁷¹ Ivi, p. XV.

³⁷² Giovanni Veludo (Venezia, 15 dicembre 1811 -10 maggio 1890). Greco d'origine, di fede ortodossa, legò il suo nome alla Comunità greca della sua città. La sua carriera di funzionario e di studioso si svolse tutta all'interno della Biblioteca Marciana. Vi entrò, con un contratto annuale di assistente provvisorio, il 6 marzo 1850; assunto come vice-bibliotecario il 5 luglio 1852, divenuto bibliotecario il 24 luglio 1873, fu poi promosso prefetto nel 1875. Al lavoro di bibliotecario affiancò un'intesa attività di studio e ricerca. Per un profilo completo Cfr. JACOPO. BERNARDI, *Commemorazione del comm. Giovanni Veludo*, in "Atti del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XXXVIII, 1889-1890, pp. 1007-1058.

Fonti man.: AABAVe, *Protocollo dei certificati che l'IR Accademia rilascia ad oggetto di spedizione degli prodotti Nazionali di Belle Arti 1839-1843*, 21 gennaio 1840, n. 283 (da inserire in Atti, VIII, oggetti d'arte)

Non sappiamo per chi e dove precisamente era diretta questa medaglia in bronzo che ci testimonia l'attività di fonditore di Bartolomeo negli ultimi anni di attività.

1.58

Bartolomeo Ferrari, *Tomba Chiara Ghellini Barbieri*

marmo

1840-1841

Vicenza, Cimitero Monumentale (cappella n. 57)

Firmato in basso a destra: *BARTOLOMEO FERRARI INVENTÒ E SCOLPÌ*

Iscrizione: Chiara del Conte Antonio Ghellini / Erede e vedova / Del conte Paolo Emilio Barbieri / Poi del conte Sangiovanni / Cittadini benemeriti giure periti / Per dottrina e probità lodatissimi / Giudici del nobile collegio dei dottori / Viva fece ed ornò per sé / E per l'amato fratello Gaetano / E per i nipoti / MDCCCXXXI / Pietro Giordani. (l'iscrizione ora si trova sul pilastro sinistro del portico)

Fonti man.: BCBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, Ms. 3402, Appendice I, cc. 345; AABAVe, Carte Antonio Diedo, Miscellanea, b. 6; AABAVe, *Artisti, 1860-1877*, b. 162, f. 5, Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874 inviate il 22 ottobre 1874.

Biblio.: ZANOTTO 1844, p. 21; RUMOR 1887, pp. 92, 158; BORTOLAN – RUMOR 1919, p. 220; BROL 1953, p. 414.

Ancora vivente (come ci ricorda l'iscrizione di Pietro Giordani ora sul pilastro sinistro del portico) la Contessa Chiara Ghellini Sangiovanni, esponente di una delle famiglie più in vista della città, commissionò allo scultore Bartolomeo Ferrari la tomba per sé, il fratello Gaetano e i nipoti.

L'opera venne richiesta nel 1840³⁷³ allo scultore ormai settantenne, da anni malato, che con quest'opera concluse la sua collaborazione con il cimitero e la sua carriera. Nel 1836 Ferrari aveva vinto il concorso per eseguire il Monumento al medico Francesco Aglietti per l'Ateneo Veneto di Venezia, ma la malattia gli impedì di metterci mano, per cui venne realizzato (1840) dal figlio Luigi.

La commissione per la contessa Sangiovanni consiste: “Nel basamento di una gran lapide riccamente ornata, nel cui dado si vede scolpito ad alto rilievo il giudizio dell'anima”³⁷⁴ e venne accettata da Ferrari probabilmente perché essendo in bassorilievo e di dimensioni modeste era meno impegnativo di un'opera a tutto tondo. Dopo quasi quarant'anni Ferrari si confrontò nuovamente

³⁷³ L'esecuzione venne anche annunciata sulla “Gazzetta Veneta” del 1841.

³⁷⁴ D. SEBASTIANO RUMOR, *Museum Lapidarium Vicentinum*, Vicenza, Tip. S. Giuseppe, 1887, p. 158;

con la tematica del giudizio dell'anima. La prima volta, nel 1802, aveva realizzato il bassorilievo con le *Anime del Purgatorio* per il Duomo di Zara.

Il 7 ottobre 1840 Bartolomeo Ferrari stava lavorando a quest'opera quando il figlio Luigi ne scrive a Paride Zaiotti: "Mio Padre vero artista del cinquecento avendo a schifo, siccome il suo solito, le costumanze del giorno, gli intrighi, le vili umiliazioni in moda, sta tranquillo nel suo studio, lavorando assiduo nel suo bassorilievo, nel quale vi ripone tutto l'interesse, l'amore, di un artista appunto di quell'epoca fortunata."³⁷⁵

In un mirabile corteo Ferrari rappresenta al centro della scena Gesù che si mostra a figura intera seminudo con la croce in mano. A destra l'Angelo custode con la bilancia in mano si rivolge alla Contessa Sangioanni, vestita all'antica, con un grande mantello che ora delicatamente si toglie per svelare a Dio il volto e l'anima (manifesta sopra di lei sotto forma di farfalla). Dietro di lei seguono le rappresentazioni della Carità. Dalla parte opposta, dietro Gesù, un corteo di Angeli e Arcangeli.

Francesco Zanotto vide in questo bassorilievo una delle opere migliore di Bartolomeo: "E poiché parlar devo di seguito de' bassirilievi, narrerò dell'ultimo che nei supremi anni scolpiva, per comando della contessa dei Sangioanni in Vicenza. - In questo parve che raccogliesse il suo spirito, e tutto in Dio quietato e rimesso, si trasportasse a quel punto tremendo, in cui l'anima, uscita qual farfalla dal morto verme, vola fuori del carcere che ne la serra, guidata dal fido custode dell'umano suo viaggio, e s'arresta sulle soglie di eternità ad aspettare l'infalibil sentenza, che, ola innalza siccome colomba ne' Tabernacoli santi, o la caccia qual corvo nelle irremeabili bolge di abisso. - Quale pietà, quale unzione parte da questo marmo! Vedi l'anima pura che, in Dio mirando, sale invidiata alla magione dei Giusti, e già ti sembra udire il coro degli Angeli intunare l'osanna che la appella ai gaudii eternali. - Ben questo marmo servir può di lezione al cristiano, quanto le pagine scritte dei Basillii, dei Grisostomi, degli Ambrogii, dei Bernardi e degli Agostini, lorquando, nei loro ispirati sermoni, mettevano in cuore ai fedeli il desiderio del premio eterno e il timore del supremo Giudizio"³⁷⁶.

Chiara Ghellini Sangioanni (Vicenza 1760-1842), figlia di Antonio e Ottavia Capra, moglie in prime nozze di Paolo Emilio Barbieri, dopo la morte di questi (1790) si sposò con Francesco Sangioanni (Vicenza, 1724 – 1806). Rimasta vedova anche del secondo marito, nel 1829 fece un nuovo testamento col quale la Contessa nominò erede universale dei suoi beni la Casa di Ricovero dei Poveri istituita nell'ex monastero di San Pietro³⁷⁷, mentre legò al Comune gli oggetti d'arte della famiglia, tra cui l'importante raccolta di stampe³⁷⁸, e donò alla Biblioteca Bertoliana 426 volumi e il ricco carteggio intercorso tra il 1771 e il 1790 tra il marito e l'architetto Francesco Milizia.

³⁷⁵ ENRICO BROL, *Paride Zaiotti e Trieste* cit., p. 414.

³⁷⁶ FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi* cit., p. 21. Anche Giovanni Da Schio nel suo *Persone memorabili* ritiene l'opera "l'odiatissima".

³⁷⁷ GIUSEPPE JACOPO FERRAZZI, *Del debito di fare il proprio testamento in perfetta serenità di mente* (etc.), Bassano Del Grappa, Baseggio, 1854, p. 68.

³⁷⁸ *Pinacoteca civica di Vicenza, Dipinti del 17. e 18. Secolo*, vol. II, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 457, 463-464.

1.59

Bartolomeo Ferrari, *Ecce Homo*

marmo

1840 ca.-1844ca.

Marostica, Ex Ospedale Civile

Biblio.: MURARO 2006, p.248.



L'opera pervenne nel 1897 alla Congregazione di Carità di Marostica per lascito testamentario del marostincense Bortolo Sorio.

L'opera è ascrivibile per via stilistica agli anni '30 e '40 di attività di Bartolomeo. La testa di Cristo si avvicina per fattura alle opere di medesimo soggetto realizzate dagli scultori Lombardo, autori di riferimento a cui Ferrari guardava come modelli.

Altre sculture attribuite

1.60

Melchiorre Cesarotti

1821

gesso

Padova, Musei Civici

Inv. 306

Biblio.: *Prato della Valle* 1986, p. 167; *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 214-215, n. 196.



L'opera, precedentemente attribuita a Giuseppe Ferrari [?], nel 1986 venne assegnata alla mano di Bartolomeo Ferrari, attribuzione a tutt'oggi sostenuta dai Musei Civici padovani.

L'opera, eseguita per una così prestigiosa collocazione come la decorazione di Prato della Valle, non è ricordata da nessuna delle note biografiche dello scultore, ne dal figlio Luigi, ne dai contemporanei ed è quindi da escludere che ne sia autore Bartolomeo

1.61

Bartolomeo Ferrari, *Fregio*

1824-1829

stucco

Vicenza, Palazzo Leoni Montanari

Biblio.: BARBIERI 1967, p. 151.



Secondo Barbieri, il fregio in stucco nel salone di Apollo nel Palazzo Leoni Montanari di Vicenza è da attribuire alla mano di Bartolomeo Ferrari per la vicinanza allo stile di Antonio Canova, a cui i temi del fregio si rifanno, e perché Bartolomeo nello stesso arco di anni ha lavorato per i Velo, allora proprietari del Palazzo.

Dalle ricerche effettuate finora non si è mai trovata menzione di opere in stucco, né dal catalogo delle opere certe di Bartolomeo si può avvicinare alcunchè a questa produzione. I documenti biografici di Bartolomeo non ne fanno cenno e nemmeno il vicentino Giovanni Da Schio, nel suo manoscritto *Persone Memorabili in Vicenza* alla voce dedicata al nostro scultore le menziona.

Indice catalogo ragionato delle opere

Catalogo delle opere autografe

- 1.3** Bartolomeo Ferrari, *Altare Anime del Purgatorio (Misericordia – Speranza – Anime del Purgatorio)*, 1802-1809 ca., Zara, Cattedrale di Sant'Anastasia.
- 1. 5-6-7** Bartolomeo Ferrari, *Europa - Africa – Mercurio*, pietra di Verona, 1805-1806, Trieste, Borsa Vecchia, Il Mercurio è firmato sulla base: *B. F. F.*
- 1. 8-9** Bartolomeo Ferrari, *La Vergine che presenta al Tempio il bambin Gesù al vecchio Simeone*, marmo, 1806-1809, Tricesimo, Chiesa parrocchiale.
- 1.14** Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Guido Villa*, 1808 ca. (restauro 1992), pietra di Vicenza, Ferrara, Certosa.
- 1.15** Bartolomeo e Gaetano Ferrari, *Due Angeli*, marmo, mezzo rilievo, 1809 ca., Padova, Chiesa del Carmine.
- 1. 17-18** Bartolomeo Ferrari, *San Giovanni Battista e un Santo*, legno, 1807 ca. – 1814 ca., Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
- 1.21** Bartolomeo Ferrari, *Leone piazzetta San Marco*(restauro), bronzo, 1815-1816, Venezia, Piazzetta di San Marco.
- 1.22** Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Aurelio Scutellari*, marmo di Carrara, 1816, Ferrara, Certosa.
- 1.26** Angelo Pizzi e Bartolomeo Ferrari, *Giuramento di Annibale* (dal gesso ideato da Angelo Pizzi), marmo, 1818-1822, Artstetten, Castello.
- 1. 27-28-29-30-31** Bartolomeo Ferrari, *S. Paolo, S. Andrea, S. Matteo, S. Tommaso, S. Giacomo Minore*, pietra di Verona (pietra tenera), 1820 ca., Venezia, Chiesa del Nome di Gesù.
- 1. 32-33** Bartolomeo Ferrari, *La Circoncisione del Signore e il Miracolo di S. Pietro alla porta del tempio in Gerusalemme*, gesso, 1820, Venezia, Chiesa Nome di Gesù.
- 1.34** Bartolomeo Ferrari, *Calipso che dà permissione ad Ulisse di tornare alla patria*, 1821, gesso, Padova, Palazzo Papafava.
- 1.35** Bartolomeo Ferrari, *Ulisse naufrago che si presenta a Nausicaa*, gesso, 1822 ca., Padova, Palazzo Papafava.
- 1.36** Bartolomeo Ferrari, *Crocifisso*, legno, 1821-1826, Colonia Veneta, Duomo.
- 1.37** Bartolomeo Ferrari, *Chirone che ammaestra Achille nella Musica*, marmo, 1822-1826, Artstetten, Castello.
- 1.38** Bartolomeo Ferrari, *Scultura – Cenotafio di Antonio Canova*, marmo, 1823-27, Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.
- 1.39** Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Girolamo Giuseppe Velo*, marmo, 1824 ca., Vicenza, Cimitero Monumentale.
- 1.40** Bartolomeo Ferrari, *Tomba di Antonio Barbiani Angeloni*, marmo di Carrara, ante 1826, Ferrara, Certosa.
- 1.44** Bartolomeo Ferrari, *Pietà*, bronzo, 1827-1830, Possagno, Tempio canoviano.
- 1.45-46** Bartolomeo Ferrari, *Il martirio di San Maurizio e San Maurizio*, 1828 ca., Venezia, Chiesa San Maurizio.
- 1.47** Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Tomba Velo Scroffa*, marmo, 1832-1835, Vicenza, Cimitero Monumentale.
- 1.48** Bartolomeo Ferrari, *San Marco e San Teodoro decori per l'Altare Maggiore della Basilica di San Marco*, bronzo, 1834-1835 (smantellati nel 1957), Venezia, Basilica di San Marco (depositi).

- 1.49** Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Monumento a Francesco Aglietti*, marmo, 1836 - 1840, Venezia, Ateneo Veneto.
- 1.50** Bartolomeo Ferrari, *Tomba Marchesini Mattarelli Barbaran*, marmo, 1837 ca., Vicenza, Cimitero Monumentale.
- 1.51-52-53-54-55-56** Bartolomeo Ferrari, *Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Galileo Galilei, Nicolò Machiavelli, Paolo Sarpi, Pietro Bembo*, 1838, Venezia, Palazzo Papadopoli.
- 1.58** Bartolomeo Ferrari, *Tomba Chiara Ghellini Barbieri*, marmo, 1840-1841, Vicenza, Cimitero Monumentale.
- 1.59** Bartolomeo Ferrari, *Ecce Homo*, marmo, 1840 ca.-1844ca., Marostica, Ex Ospedale Civile.

Catalogo delle opere disperse

- 1.1** Bartolomeo Ferrari, *Baccanale di putti preso dall'antico*, marmo, 1794, già coll. Ascanio Molin.
- 1.2** Bartolomeo Ferrari, *Venere ed Adone* (2 statue), pietra di Verona (grandezza al vero), 1801, già Trieste, Ubicazione sconosciuta.
- 1.4** Bartolomeo Ferrari, *Madonna del Rosario con due Angeli*, Marmo di Carrara, 1804-1805 ca., Rovigno, Chiesa Parrocchiale.
- 1.10** Bartolomeo Ferrari, *Arco per l'entrata di Napoleone a Venezia*, 1807, distrutta.
- 1.11** Bartolomeo Ferrari, *Macchina per la regata in onore di Napoleone*, 1807, distrutta.
- 1.12** Bartolomeo Ferrari, *Due Cariatidi nel palco del Sovrano*, legno, 1808, già Venezia, Teatro, La Fenice (perdute).
- 1.13** Bartolomeo Ferrari, *Reliquiario istoriato*, 1808 ca. – 1809 ca., legno, già Milano, Chiesa Fatebenefratelli
- 1.16** Bartolomeo Ferrari, *La vittoria di Bonaparte a Rivoli*, legno (14 piedi di altezza), ante 1826 (1807-1815), già Londra, Sala dell'Arsenale.
- 1.19** Bartolomeo Ferrari, *San Luigi portato dagli Angioli*, bronzo, 1810 ca., già collezione Antonio Widmann, ubicazione sconosciuta.
- 1.20** Bartolomeo Ferrari, *Sant'Ignazio di Loiola con un Angelo ch'è in atto di portare il Libro delle Costituzioni religiose*, 1810 ca., marmo di Carrara, già collezione Antonio Widmann, ubicazione sconosciuta.
- 1.23** Bartolomeo Ferrari, *Ritratto di Sua Maestà Francesco I*, bronzo, 1816-1817, Venezia, già Arsenale della Marina – Ubicazione sconosciuta.
- 1.24** Bartolomeo Ferrari, *Ara con fauni tratta dall'antico*, marmo, 1817 ca.-1818, Ubicazione sconosciuta.
- 1.25** Bartolomeo Ferrari, *Stemmi Porto Franco*, pietra viva, 1818, già Venezia, Porto Franco.
- 1.41** Bartolomeo Ferrari, *Crocifisso*, legno, ante 1826, già Lussino.
- 1.42** Bartolomeo Ferrari, *Busto di S.M. Francesco I*, marmo, 1825-1826 ca., Padova, già Clinica.
- 1.43** Bartolomeo Ferrari, *Tre leoni per una Fregata*, legno, 1827, ubicazione sconosciuta.
- 1.57** Bartolomeo Ferrari, *Medaglia rappresentante La B. Vergine col Bambino e S. Giovanni*, bronzo, 1839, già Como.

Catalogo delle opere di incerta attribuzione e respinte

1.60 *Melchiorre Cesarotti*, 1821, gesso, Padova, Musei Civici.

1.61 *Fregio*, 1824-1829, stucco, Vicenza, Palazzo Leoni Montanari.

Indice topografico delle opere

ARTSTETTEN (AUSTRIA)

CASTELLO

Chirone che ammaestra Achille nella Musica (cat. 1.37)

Giuramento di Annibale (cat. 1.25)

COLOGNA VENETA

DUOMO

Crocifisso (cat. 1.36)

FERRARA

CERTOSA

Tomba di Antonio Barbiani Angeloni (cat. 1.40)

Tomba di Guido Villa (cat. 1.14)

Tomba di Aurelio Scutellari (cat. 1.22)

MAROSTICA

EX OSPEDALE CIVILE

Ecce Homo (cat. 1.59)

PADOVA

CHIESA DEL CARMINE

Angeli (cat. 1.15)

PALAZZO PAPAFAVA

Calipso che dà permissione ad Ulisse di tornare alla patria (cat. 1.34)

Ulisse naufrago che si presenta a Nausicaa (cat. 1.35)

PERDUTE

Arco per l'entrata di Napoleone a Venezia (cat.1.10)

Due Cariatidi (cat. 1.12)

Macchina per la regata in onore di Napoleone (cat. 1.11)

POSSAGNO

TEMPIO CANOVIANO

Pietà (cat. 1.42)

ROVIGNO

CHIESA PARROCCHIALE

Madonna del Rosario con due Angeli (cat. 1.4)

TRICESIMO

CHIESA PARROCCHIALE

La Vergine che presenta al Tempio il bambin Gesù (cat.1.8)

Il vecchio Simeone (cat. 1.9)

TRIESTE

BORSA VECCHIA

Europa (cat. 1.5)

Africa (cat. 1.6)

Mercurio (cat. 1.7)

UBICAZIONE IGNOTA

Ara con fauni tratta dall'antico (cat. 1.24)

Baccanale di putti preso dall'antico (cat. 1.1)

Busto dell'Imperatore Francesco I (cat. 1.42)

Crocifisso (cat. 1.41)

La vittoria di Bonaparte a Rivoli (cat. 1.16)

San Luigi portato dagli Angioli (cat. 1.19)

Sant' Ignazio di Loiola con un Angelo ch'è in atto di portare il Libro delle Costituzioni religiose (cat. 1.20)

Stemmi Porto Franco (cat. 1.25)

Venere ed Adone (cat. 1.2)

Reliquiario (cat. 1.13)

Ritratto di Sua Maestà Francesco I (cat. 1.23)

Tre leoni per una Fregata (cat. 1.43)

VENEZIA

ATENEIO VENETO

Monumento a Francesco Aglietti (cat. 1.49)

BASILICA DI SAN MARCO

Altare Maggiore (cat. 1.48)

BASILICA DI SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI

Monumento ad Antonio Canova [Scultura] (cat. 1.38)

CHIESA DEL NOME DI GESÙ

La Circoncisione del Signore (cat. 1.32)

Miracolo di S. Pietro alla porta del tempio in Gerusalemme (cat. 1.33)

San Paolo (cat. 1.27)

Sant'Andrea (cat. 1.28)

San Matteo (cat. 1.29)

San Tommaso (cat. 1.30)

San Giacomo Minore (cat. 1.31)

CHIESA DI SAN MAURIZIO

San Maurizio (cat. 1.45)

Il martirio di San Maurizio (cat. 1.46)

CHIESA DI SAN ZACCARIA

San Giovanni Battista (cat. 1.17)

Santo (cat. 1.18)

PALAZZO PAPADOPOLI

Giordano Bruno (cat. 1.51)
Tommaso Campanella (cat. 1.52)
Galileo Galilei (cat. 1.53)
Nicolò Macchiavelli (cat. 1.54)
Paolo Sarpi (cat. 1.55)
Pietro Bembo (cat. 1.56)

PIAZZETTA DI SAN MARCO - COLONNA

Leone (restauro) (cat. 1.21)

VICENZA

CIMITERO

Tomba Chiara Ghellini Barbieri (cat. 1.58)
Tomba di Girolamo Giuseppe Velo (cat. 1.39)
Tomba Marchesini Mattarelli Barbaran (cat. 1.50)
Tomba Velo Scroffa (cat. 1.47)

ZARA

CATTEDRALE DI SANT'ANASTASIA

Altare Anime del Purgatorio (Misericordia – Speranza – Anime del Purgatorio) (cat. 1.3)

2. Luigi Ferrari (Venezia, 1810 – 1894)

2.1. Fortuna critica



LUIGI FERRARI.

“Degnissimi di lode furono anche due gessi eseguiti dai fanciulli Ferrari e Bosa, figli di 20 e di 13 anni delli scultori Ferrari e Bosa”³⁷⁹. Con queste parole Antonio Emmanuele Cicogna, erudito veneziano, annota per la prima volta il 13 settembre 1821 il nome di Luigi Ferrari nei suoi *Diari*. Cicogna come ogni anno si recava all’Accademia di Belle Arti di Venezia per ammirare le opere esposte alla consueta mostra estiva e rimase colpito dalle sculture di due giovanissimi artisti figli d’arte Francesco Bosa e Luigi Ferrari. Quest’ultimo a quella data (diversamente da quanto annotato da Cicogna) aveva solo undici anni ed esponeva un busto in marmo rappresentante la *Vergine* (cat. 2.1). Quella dell’erudito veneziano è la prima di

una lunga serie di citazioni che Ferrari ricevette durante la sua lunga carriera ed è particolarmente importante perché registra la precocità dell’ingegno dello scultore. A pochi giorni dall’appunto di Cicogna, Luigi fu iscritto all’Accademia di Belle Arti e risultò il più giovane tra gli allievi.

Il talento dell’artista e la stima dei contemporanei trovano conferma nei premi vinti durante la sua carriera accademica durata dieci anni e nei commenti e note critiche che apparivano nei periodici locali di quegli anni.

Il primo importante articolo “monografico” su Luigi apparve nel gennaio 1835, allorché Giovanni Veludo, amico del padre Bartolomeo, scrisse su: *Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolommeo*, sul periodico più diffuso in Laguna la “Gazzetta Privilegiata di Venezia”. Con l’esposizione di quest’opera nel 1837 a Milano all’Accademia di Belle Arti di Brera, Ferrari raggiunse la notorietà.

³⁷⁹ BMCVe, Ms Cicogna 2845, cc. 4818-4819, 13 settembre 1821.

“È l’opera di un giovane di ventiquattro anni, che imitando l’illustre suo concittadino che restaurò a giorni nostri la scultura, incominci la sua carriera a quel punto in cui molti artisti sogliono finirla [...] Come pensiero poetico, il gruppo di Ferrari è una delle più forti creazioni della moderna scultura: come opera d’arte è una mirabile prova di un ingegno che sa già lottare colle più audaci difficoltà e dà a conoscere che saprà superarle col tempo”³⁸⁰.

Numerosissime furono le recensioni del *Laocoonte* (cat. 2.19) nei periodici dell’epoca e se ne darà più estesamente conto nel capitolo relativo a quest’opera e pari fortuna ebbe *Malinconia* (cat. 2.21), esposta l’anno seguente ancora a Brera, opera commissionatagli dal nobile Ambrogio Uboldo.

Dopo una serie di recensioni su vari periodici del Lombardo-Veneto, è lo scrittore Carlo Fink nel 1843 a far conoscere Ferrari fuori dal suo territorio, pubblicando, prima nel periodico *Ost und West* di Praga e poi in *La Favilla* di Trieste, un lungo articolo che descrive lo studio e le maggiori opere dello scultore³⁸¹. Lo scrittore tedesco ci restituisce un suggestivo ritratto di Ferrari divenuto un artista affermato e del luogo in cui realizzava i suoi capolavori.

C’è poi la *Rassegna Artistica* curata da Giorgio Podestà nel periodico *Il Gondoliere*, che dal 1844 al 1847 riferisce sulle sue visite agli studi degli artisti e ci fornisce le ubicazioni degli studi e l’elenco di tutte le opere a cui stanno lavorando³⁸². Grazie a questa rassegna, nella quale non manca il nome di Luigi Ferrari, abbiamo informazioni su opere e committenti non riferiti da altre fonti, risorsa fondamentale per conoscere le sculture create in quei quattro anni.

Anche Giulio Lecomte nel compilare la sua guida *Venezia o colpo d’occhio letterario, artistico, storico* nel 1848, non dimentica di dare spazio a Luigi Ferrari e alle sue opere, ricordando infine ai suoi lettori “tutti questi lavori hanno i loro originali in gesso nello studio del Ferrari presso l’Arsenale; noi non sapremmo abbastanza inculcare ai nostri lettori di andar a giudicare da sé stessi dell’alto merito di tali sculture”³⁸³.

Gli anni Quaranta sono decisivi per la fortuna dello scultore: nel 1846 si annuncia negli *Annali universali di statistica* che Ferrari sta lavorando alla statua bronzea di Marco Polo che verrà inaugurata l’anno seguente in occasione del Nono Congresso degli scienziati³⁸⁴. Nel 1847 Pietro Selvatico, futuro rivoluzionario Presidente dell’Accademia di Belle Arti, dedicò una lunga

³⁸⁰ GIUSEPPE SACCHI, *Il nuovo Laocoonte. Gruppo colossale di Luigi Ferrari*, in “Il Cosmorama”, a. III, n. 20, 1837, p. 154.

³⁸¹ CARLO FINK, *Una visita allo studio di Ferrari in Venezia*, in “La Favilla – Giornale triestino”, anno ottavo, 13 maggio 1843, pp. 139-144, poi ripreso da D.R., *Lo studio dello scultore Ferrari, descritto dal pittore Carlo Fink nell’Ost und West, giornale di Praga*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 114, 18 maggio 1843, p. 456

³⁸² Per un profilo della rivista *Il Gondoliere* si veda *Critica d’arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, a cura di Franco Bernabei, Chiara Marin, Treviso, Canova, 2006, pp. 344-346.

³⁸³ GIULIO LECOMTE, *Venezia o colpo d’occhio* cit., p. 287.

³⁸⁴ *Congressi scientifici - Nono Congresso degli Scienziati Italiani 1847*, in *Annali universali di statistica, economia pubblica, storia, viaggi e commercio*, Volume 89, Milano, Società degli Editori degli Annali Universali, 1846, pp. 111-112.

recensione a Ferrari per l'opera *La Vergine* nel prezioso periodico illustrato le "Gemme d'arti italiane"³⁸⁵. In questo articolo Selvatico presentò Ferrari come uno dei più grandi "ingegni privilegiati che Dio a quando a quando dona all'Italia perché Ella sappia che il genio dell'arte non può per essa morire" e che aveva contribuito, "a dar vita ad una scultura più collegata co'tempi".

Grazie al sodalizio con Selvatico e ai suoi rapporti oltralpe, Ferrari ottiene, nel "Deutsches Kunstblatt" del luglio del 1858, il più importante periodico di storia dell'arte di area germanica, un lungo articolo monografico (due fitte pagine) dedicato a lui e alle sue opere, dove viene definito uno dei migliori scultori dell'Italia settentrionale³⁸⁶. L'articolo rese partecipe tutta Europa del favore di Luigi Ferrari presso l'Imperatore Francesco Giuseppe.

Il prestigio di cui godette Luigi Ferrari è altresì provato dai vari ruoli che ricoperse all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Venezia: socio onorario nel 1831, vincitore del concorso di professore di scultura nel 1850; supplente del Presidente negli anni del segretariato di Pietro Selvatico; Direttore dal 1880 al 1887; Presidente dal 1888 al 1891. Fu inoltre membro della Commissione provinciale conservatrice per i monumenti dal 1866 al 1894; di quella di Vigilanza dei Restauri di Palazzo Ducale; di quella della Vigilanza dei Restauri di San Marco. Inoltre ricoprì incarichi nella Commissione per le Esportazioni degli Oggetti d'Arte, nel Comitato Direttivo del Museo Civico Correr e nella Commissione Artistica per il Monumento a Vittorio Emanuele a Roma. La partecipazione fattiva in questi organismi a fianco di colleghi fu assidua, anche in tarda età e fino a poco prima della morte.

Fondamentali nella seconda metà del secolo sono i cataloghi della *Promotrice delle Belle Arti*, che riportano cognome e nome dell'artista, indirizzo, titolo delle opere, tecnica e altre notizie come il nome del committente ecc. A ricordo della prima edizione della Promotrice delle Belle Arti del 1850, ai soci venne regalata un'incisione dell'opera *La Vergine* di Luigi Ferrari³⁸⁷.

Nel 1870, in occasione di una di queste Promotrici, Ferrari espose ben cinque opere, quattro in gesso e una in marmo. Il giovane Pompeo Gherardo Molmenti scrisse una recensione sul periodico "L'Arte in Italia", nella quale, come rileva Nico Stringa³⁸⁸, il giovane si dilunga sulla scultura ed in particolare sulle opere esposte da Ferrari. A distanza di oltre vent'anni Molmenti fa una lettura simile a quella di Selvatico della scultura la *Preghiera del vedovo* (cat. 2.48) e afferma: "è una transazione tra il classicismo della vecchia scuola e la verità della scuola moderna"; alla fine però sprona lo scultore "noi dal Ferrari vogliamo qualche cosa di nuovo, di originale, che si discosti

³⁸⁵ PIETRO SELVATICO, *La Vergine di L. Ferrari*, in "Gemme d'arti italiane", a. III, 1847, p. 101.

³⁸⁶ L'articolo è stato per la prima volta segnalato da ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini editore, 2013, p. 224.

³⁸⁷ Uno di questi ricordi si trova conservato presso la BMCVe.

³⁸⁸ NICO STRINGA, «Ogni eccesso è un follia»: *Molmenti e la critica d'arte*, in *L'enigma della modernità, Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006, p. 252.

dal convenzionalismo di scuola”³⁸⁹. Ferrari scontava, come Hayez a Milano, il prezzo di vivere troppo a lungo rispetto ai suoi coetanei e di non stare al passo dei nuovi artisti e soprattutto di un pubblico e di una critica che mutavano velocemente.

Il primo importante profilo di Ferrari a livello nazionale si deve a Giuseppe Rovani, che nella sua *Storia delle lettere e delle arti* del 1858 (ripreso più tardi nel 1874 nell’opera in due volumi *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*) coglie tre importanti aspetti dell’arte del veneziano. Il primo che “nacque a Venezia, in seno ad una di quelle famiglie che non si trovano che in Italia, e più specialmente nel suolo veneto, dove l’arte vien tramandata di padre in figlio e dove tutti i membri della stessa la coltivano quasi fosse un podere da far fruttare” mettendo dunque in evidenza il suo essere figlio d’arte. Il secondo “chi conosce il Ferrari sa la modestia e la dolcezza dell’indole sua”, caratteri che si rinvengono in tutti gli articoli e scritti dedicati al veneziano e per i quali, mentre era insegnante, veniva considerato come un padre dolce e amorevole dai suoi allievi. Terzo aspetto che riguarda la sua opera di scultore in rapporto agli anni in cui visse “Ferrari comparve quando l’arte nuova stava ancora litigando coll’arte vecchia, quando l’arte che sacrifica alla convenzione, non era ancora detronizzata dall’arte devota del nudo vero”. Rovani in questo scritto su Ferrari si limitò a parlare di *Laocoonte* (cat. 2.18), *Malinconia* (cat. 2.21) e infine dell’*Angelo del giudizio* (cat. 2.63), paragonato all’*Angelo* di Tenerani.

Il primo vero “medaglione” biografico sul nostro si deve a Cesare Perocco che nel 1870 scrisse *Del cavaliere e commendatore Luigi Ferrari professore di scultura nell’Accademia di Belle Arti di Venezia*. Dopo alcuni cenni biografici e riguardanti l’apprendistato, Perocco fornisce un primo elenco di opere, molte delle quali oggi irreperibili, menzionando diversi importanti committenti dell’artista come il conte Paolo Tosio di Brescia, il nobile Ambrogio Uboldo di Milano, il nobile Müller di Vienna, il conte Serbelloni di Milano, la Zarina, il principe Metternich e la casa imperiale viennese.

Nel 1877 è Camillo Boito in *Scultura e pittura d’oggi* a scrivere uno dei passi più famosi sul nostro scultore. Parole quelle di Boito su Ferrari che De Micheli nel 1994 vede intrise di caustica ironia, ma che vanno lette sapendo che l’amico Camillo aveva insistentemente invitato Ferrari, negli anni in cui Milano apparteneva al nuovo stato italiano mentre Venezia era ancora austriaca, a trasferirsi colà per diventare il professore di scultura dell’Accademia braidense. Invito che Ferrari non riuscì ad accogliere come egli stesso scrisse in risposta alla nomina di Socio Onorario dell’Accademia milanese nel 1869:

³⁸⁹ POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *Esposizione Permanente della Società Promotrice di Venezia*, in “Arte in Italia: rivista mensile di belle arti”, a. II, Dispensa V, maggio 1870, pp. 77-78.

“scorgo da questa nomina che i miei confratelli artisti di Lombardia avendo apprezzate le ragioni le quali impedirono che rispondessi altravolta alla loro chiamata, seppero considerare che con tormento eguale a quello del dannato della mitologia dovea vedermi sfuggita l’orazione propizia che erasi offerta per unirmi ai essi loro e generosi vollero compensarmene con una nuova prova di affetto fraterno”³⁹⁰.

Questo lo scritto di Boito in *Scultura e pittura d’oggi*:

“Lo spirito e lo stile del Ferrari sentirono fin dal principio il sapore classico ed il sapore moderno, purtroppo anche un tantino il sapore accademico. Le sue opere sono vere, son nobili; nella natura mette qualcosa di greco, ma questa lega è formata con l’aiuto di un poco di pedanteria, la quale a’suoi lavori scema le virtù eminenti di nobiltà e di vita, che vi potrebbero brillare. Un gran malanno del Ferrari è stato l’abitare in Venezia. Per quella mente contemplativa ed incontentabile sarebbe riescita necessaria l’agitazione di una città, che lo spingesse ad opere, e che gli impedisse di avizzire nella ricerca lunghissima e faticosa del meglio la freschezza del suo pensiero. Venezia ha messo nelle opere del Ferrari un certo che di sonnacchioso: il polso è lento, l’occhio non guarda, il cervello sogna nelle sue figure piuttosto che pensare e volere”.

Secondo Boito dunque, se Ferrari avesse accettato l’invito a trasferirsi a Milano, avrebbe avuto grande vantaggio, perché avrebbe dato la svolta decisiva alla sua arte. Chiaramente l’architetto aveva mal digerito il rifiuto dell’amico e dopo aver elencato una serie di opere aggiunte: “l’autore del *Laocoonte* non ha lavorato poco, si vede; ma quanta più anima non avrebbe’egli messo ne’marmi se, invece di vivere in una città dove a contare i buoni scultori soverchiano le dita di una sola mano, fosse vissuto a Milano, a Firenze, a Roma?”³⁹¹.

Negli anni ottanta Ferrari eseguì tra le polemiche il restauro della *Porta della Carta* (cat. 100) di Palazzo Ducale a Venezia e con la tomba nel Cimitero di San Michele per gli amici Papadopoli, che per quasi cinquant’anni gli erano stati vicini e gli avevano procurato numerose commissioni, concluse la sua attività artistica. La sua morte rappresentò per i veneziani la fine di un’epoca; molti furono i necrologi sulla stampa locale e nazionale, ma in breve tempo, nonostante quasi un secolo di attività fecondissima, Ferrari venne dimenticato.

A Domenico Fadiga, a quel tempo Segretario dell’Accademia di Belle Arti, competeva redigere e leggere i discorsi come quello per la fine dell’anno accademico. Agli inizi del secolo questi discorsi erano degli “Elogi” ai grandi del passato, ma negli anni Quaranta si cominciò a commemorare i grandi artisti contemporanei. Nel 1894 la Commemorazione venne dedicata a Luigi Ferrari da qualche mese defunto. Fadiga compose un lunghissimo discorso suddiviso in argomenti che inquadravano la vita dello scultore entro gli eventi storici-politici, dando particolare risalto al ruolo attivo avuto da Ferrari durante i Moti del ’48-’49 e allo stato dell’Accademia quando all’arrivo di Selvatico Ferrari diventò professore. Pose l’accento sulla famiglia artistica nella quale

³⁹⁰ ASAB, Carpi C II 27, Venezia, 23 aprile 1868.

³⁹¹ CAMILLO BOITO, *Scultura e Pittura d’Oggi*, Torino, Fratelli Bocca, 1877, p. 141.

era nato e infine si concentrò su alcune opere maggiori come *Laocoonte* (cat. 2.18), *Malinconia* (cat. 2.21), *Marco Polo* (cat. 2.64), *l'Angelo della Resurrezione* (cat. 2.63). Concludendo, Fadiga disse:

“ma se al Ferrari sono mancate le occasioni e gli auslii per continuare il suo cammino ascendente, sulla via trionfale della vittoria, così felicemente intrapreso, egli resta però sempre uno degli spiriti più geniali e più forti, uno degli astri più luminosi di questo fulgido cielo, che è l'arte italiana, e può essere considerato, nella scultura, siccome padre e fondatore di quella scuola veneziana, che ha per supremo intento lo studio del vero, non però mai disgiunto da una certa idealità classica”³⁹².

Nel 1898, nel totale silenzio della stampa, i gessi delle opere di Ferrari, per volere dello stesso scultore, lasciarono per sempre la loro storica collocazione nello studio presso l'abitazione a San Martino per essere trasferiti a Marostica, dove li attendeva una “damnatio memoriae”.

Nel 1916, a ventidue anni dalla morte dello scultore, il futuro cardinale Celso Costantini scrisse un lungo articolo intitolato *Lo scultore Luigi Ferrari* nel periodico “Arte cristiana”. Il prelado, amante delle arti e scultore egli stesso, aveva inaugurato una sorta di rubrica dedicata agli scultori italiani del secolo precedente, scrivendo nel 1915 due articoli dedicati a Luigi Borro e a Davide Calandra. Il 15 ottobre 1916 scrisse quello dedicato a Ferrari e, seguendo il tenore del periodico da lui diretto, si soffermò soltanto sulle opere di carattere religioso per cui trovarono spazio soltanto imonumenti sepolcrali, gli angeli e i santi.

Un ricordo di Ferrari si ebbe a Venezia nel 1923, quando Nino Barbantini allestì a Ca'Pesaro la grande mostra dedicata al *Ritratto veneziano dell'800*. In quella occasione venne esposto *Il conte Giovanni Papadopoli*, opera che non fu riprodotta in catalogo e che si suppone sia custodita ancora oggi dagli eredi Papadopoli³⁹³.

Ferrari venne poi fuggevolmente considerato da Paola Barocchi nel volume antologico dedicato alle *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo* uscito nel 1972, ripubblicato da Einaudi nel 1998 nel primo volume della *Storia dell'arte moderna in Italia*, sottotitolato *Dai Neoclassici ai Puristi, 1780-1861*. La Barocchi si limita a citare Ferrari in nota ad uno dei testi antologici, riportando parte di un testo di Giovanni Rovani riguardo alla questione del calco sul vero. A questo proposito si fa riferimento a una delle figure del *Laocoonte* di Ferrari.

Una degna, seppur limitata considerazione del nostro, avvenne nel 1989 in occasione della mostra veronese *Il Veneto e l'Austria*, che per prima fece un bilancio del lungo periodo di

³⁹² DOMENICO FADIGA, *Commemorazione del Prof. Comm. Luigi Ferrari letta nel giorno della distribuzione dei premi dal segretario*, in *R. Istituto di Belle Arti in Venezia*, anno scolastico 1893-94, 1894, pp. 49-50.

³⁹³ *Catalogo della Mostra del Ritratto Veneziano dell'Ottocento*, cat. di mostra, Venezia, Ca' Pesaro, a cura di Nino Barbantini, Venezia, La Poligrafica italiana F. Donaudi, 1923, p. 9.

dominazione austriaca in Veneto. A corredo della ricca mostra, il catalogo dava conto di una serie di opere di Ferrari che però, quantunque cruciali, per ragioni varie non vennero esposte. Nel catalogo si trovano quindi illustrate e corredate da schede solo due opere di Ferrari: *Laocoonte* (cat. 2.18), e il *Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe* (cat. 2.79). Con le due sculture scelte si mettevano in evidenza due aspetti dell'arte del nostro: con la prima quello di una rivisitazione dell'antico tale da rendere la scultura una delle più celebri del suo tempo, con la seconda quello dell'abilità nella ritrattistica scultorea ufficiale.

Un recupero biografico di Ferrari compare nel dizionario di Vincenzo Vicario del 1990 intitolato *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, rivisto e ampliato nel 1994. Quello di Vicario è il primo profilo moderno dedicato a Ferrari e fonte primaria di molti riferimenti successivi. Purtroppo ha il demerito di contenere svariati errori da altri continuamente ripresi. Vicario è il primo a ritenere Luigi Ferrari erroneamente allievo di Pietro Tenerani a Roma, confondendolo il nostro con un omonimo, che effettivamente fu allievo di Tenerani a Roma, mentre il Nostro non mise mai piede nella capitale dello stato Pontificio. Vicario definisce Ferrari “artista neoclassico di grande capacità, con frequenti adesioni al naturalismo, benché il suo stile sia sempre rimasto essenzialmente neoclassico”³⁹⁴. Quasi metà del profilo è dedicato a *Laocoonte* opera cui “egli deve la sua grande celebrità”. Viene poi elencata una serie di opere, tra cui un *San Matteo* nella Chiesa dei Derelitti che Ferrari non ha mai eseguito e che neppure esiste nella chiesa menzionata e si fa cenno a dei bassorilievi eseguiti per Palazzo Papafava a Padova, che sono invece opera del padre Bartolomeo. Il breve elenco continua riportando titoli e/o collocazioni errati.

In clima di revival ottocentesco, Mario De Micheli nel 1992 dedicando un volume agli scultori dell'Ottocento, accenna a un recupero di quest'arte in quel periodo, giacente nell'oblio, seppur molto presente nelle città italiane. Nel III capitolo dedicato agli anni del realismo, nella sezione *Scultura a Venezia*, riferendosi a Ferrari si limita a riportare il giudizio di Camillo Boito del 1877 di cui già si è detto, senza alcun commento e senza allegare alcuna illustrazione o una scheda biografica tra quelle in appendice al volume. Appare in tal modo marginalissimo il posto occupato da Ferrari nella storia dell'arte scultorea di Venezia nell'Ottocento e nullo sul piano nazionale.

Successivamente Alfonso Panzetta nel suo *Dizionario* dedicò un breve profilo a Ferrari, riportando molti errori di Vicario³⁹⁵.

Nel 1996 Roberta Lazzaro, per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, alla voce Ferrari Luigi dà un profilo dell'artista che è il primo aggiornato e esauriente³⁹⁶. Gran parte delle informazioni

³⁹⁴ Ferrari Luigi in VINCENZO VICARIO, *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al liberty*, Lodi, Edizioni Lodigraf, 1990, p. 459.

³⁹⁵ Ferrari Luigi, in ALFONSO PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: da Antonio Canova ad Arturo Martini*, vol. I, Nuova ed., Torino, Adarte, 2003, p. 366.

vengono dallo spoglio dei periodici locali e da alcune pubblicazioni dell'epoca, dando conto di molte opere trascurate dai dizionari precedenti. Vi sono però alcune informazioni errate, in particolare nell'elenco delle opere, verosimilmente desunte dai dizionari già indicati.

Anche Venezia, dopo le mostre *Venezia nell'età di Canova* (1978) e *Venezia nell'Ottocento: immagine e mito* (1983), tenta un primo recupero di singoli casi artistici di rilievo del XIX secolo e nel 1997 Fabrizio Magani, su incarico dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, ricostruisce le vicende in particolare scultoree del Panteon veneto, nato nel 1847 in occasione del Congresso degli scienziati tenutosi in quell'anno a Venezia e prende in esame il *Busto di Galileo Galilei* e il *Paolo Paruta* di Ferrari.

Da tutte le letture precedentemente citate emerge che l'opera più reputata di Ferrari è il *Laocoonte*, a cui sono stati dedicati articoli monografici in diverse occasioni, anche recenti. Il primo è un testo di Marcello Albini intitolato *Il Laocoonte di Luigi Ferrari* del 2007, inserito nella raccolta di testi *Laocoonte in Lombardia, 500 anni dopo la sua scoperta*³⁹⁷, edito appunto per quell'anniversario. Albini, soprattutto dai testi bresciani degli anni cinquanta dell'Ottocento e da articoli di periodici cerca di ricostruire la vicenda del Laocoonte ferrariano. Nello stesso anno esce il libro a cura di Franco Bernabei e Chiara Marin *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, dove grazie allo spoglio delle principale testate lombardo-venete della prima metà del XIX secolo, vengono puntualmente riportati articoli e analizzata l'importanza della statuaria nel dibattito artistico dell'epoca. La stessa Chiara Marin dedicherà due testi sulla diffusione della fama del *Laocoonte* nei periodici dell'epoca, con accurate critiche relative all'opera di Ferrari.

Non vi è però stata, oltre a ciò, una presa di conoscenza del cospicuo fondo archivistico conservato all'Archivio di Stato di Brescia che documenta tutte le fasi di realizzazione del marmo.

Altra opera di Ferrari che viene menzionata in tutti i profili biografici, è il rifacimento del gruppo scultoreo a decorazione della Porta della Carta di Palazzo Ducale che rappresenta il *Doge Foscari inginocchiato davanti al Leone*. L'opera è citata nelle guide di Venezia, come ad esempio quella di Giulio Lorenzetti *Venezia e il suo estuario* del 1974 e nei testi che si sono occupati dei restauri di Palazzo Ducale. L'opera è considerata anche nei due volumi di Alberto Rizzi dedicati al censimento e alla schedatura di tutti i Leoni di Venezia presenti in città e ai due interventi su *La Porta della Carta. I restauri* del 1979 e nel più recente *Palazzo Ducale storia e restauri* del 2004. In tutte queste pubblicazioni si fa cenno alla vicenda del Leone di Bartolomeo Bon, andato distrutto

³⁹⁶ ROBERTA LAZZARO, *Ferrari Luigi*, in DBI, vol. 46, 1996.

³⁹⁷ *Laocoonte in Lombardia, 500 anni dopo la sua scoperta*, a cura di G. Sena Chiesa, E. Gogetti, Milano, Viennepierre Edizioni, 2007.

dai francesi nel 1797 e si cita Ferrari come l'autore della scultura che oggi si ammira sulla Porta della Carta, ma non vengono riferite le vicende che portarono alla realizzazione dell'opera nel 1885.

L'assenza a tutt'oggi di una complessiva rivalutazione degli scultori veneziani dell'Ottocento e in particolar di Luigi Ferrari, è conseguenza del preminente interesse rivolto dagli studiosi ad Antonio Canova, il cui genio ha fatto apparire come minore il tempo a lui successivo, viceversa illuminato da originali e indubbe grandezze.

2.2. La formazione

Luigi Ferrari nasce a Venezia l'11 giugno 1810³⁹⁸ da Bartolomeo e Maria Angela Carminati³⁹⁹. La famiglia Ferrari appartiene ad una lunga generazione di scultori, ed è la continuatrice della bottega veneziana dei cosiddetti *Torretti*, ossia Giuseppe Torretti, Giuseppe Bernardi, Giovanni Ferrari detto Torrettino o Torretti⁴⁰⁰ e Bartolomeo Ferrari; Luigi ne sarà l'ultimo rappresentante.

“Progenie di artisti, legato in parentela con vari artisti, vissuto sempre in mezzo all'arte, Ferrari era nato per essere artista, e quindi nessuna meraviglia se, aiutato da un ingegno precoce”⁴⁰¹ nell'agosto del 1821 espose una *Testa di Vergine* in marmo tanto da venire ricordata anche da Antonio Emmanuele Cicogna in un passo dei suoi *Diari*: “degnissimi di lode furono anche due gessi eseguiti dai fanciulli Ferrari e Bosa, figli di 20 [11] e di 13 anni delli scultori Ferrari e Bosa”⁴⁰². Nel novembre del 1821, a soli undici anni, entrò in Accademia e si iscrisse al corso di Figura⁴⁰³, vincendo a fine anno il 1° *Accessit* per il “Modello dalla Testa” nella classe di Scultura⁴⁰⁴ (fig. 29).

³⁹⁸ APVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810, C.102, 21 giugno 1810 Luigi Antonio Ignazio Maria.

³⁹⁹ Com'era prassi a cavallo del XIX secolo spesso, committenti particolarmente legati ad un artista facevano da padrini ai figli di questi e infatti Luigi Ferrari ebbe come padrino Antonio Tommaso Widmann Rezzonico ultimo discendente dell'illustre famiglia veneziana. Widmann aveva due opere di Bartolomeo Ferrari nella sua collezione, XX XX

⁴⁰⁰ Cfr. *I Torretti* cit. e ANNETTE STAHL, *Die Bildhauerwerkstatt* cit..

⁴⁰¹ DOMENICO FADIGA, *Commemorazione del Prof. Comm Luigi Ferrari*, in *Atti della Reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia anno 1894*, Venezia, Stab. Tipo-Litografico F. Grazia, 1912, p. 13.

⁴⁰² BMCVe, Ms Cicogna 2845, cc. 4818-4819, 13 settembre 1821. L'indicazione che ci fornisce Cicogna non è del tutto corretta, Ferrari nel 1821 ha 11 anni e come sottolineato nell'articolo della Gazzetta Privilegiata di Venezia il 10 agosto 1821 “Ferrari Luigi alunno della R. Accademia. Piccola testa della Vergine scolpita in marmo, nell'età di anni 10”, come qui riportato Ferrari aveva scolpito il marmo (e non un gesso come ricorda Cicogna). Ringrazio la dott.ssa Isabella Collavizza per avermi segnalato il passo di Cicogna.

⁴⁰³ AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, Anno scolastico 1820-21, n. 80.

⁴⁰⁴ L'*Accessit* dal latino si è avvicinato, era una segnalazione. Cfr. Discorsi letti nella I. R. accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de Premi il di IV agosto MDCCCXXII, Venezia, Giuseppe Paciotti, p. 96.

Grazie ad un fondo ancora inesplorato conservato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, possiamo risalire, per gli anni compresi tra il 1808 al 1838, ai singoli giudizi delle commissioni dei Concorsi di Seconda Classe che ci permettono così di capire con quali criteri venissero assegnati i premi e soprattutto quali caratteristiche osservasse la Commissione. Erano ammessi al Concorso, che si svolgeva tra il mese di maggio e il mese di luglio, solo coloro la cui produzione nell'arco dell'anno scolastico fosse stata giudicata sufficiente per quantità e qualità. Ciascuna delle Scuole di cui si componeva l'Accademia prevedeva un certo numero di premi. In particolare la Scuola di Scultura ne rilasciava cinque: per l'Invenzione, per il Nudo Aggruppato, per il Nudo Semplice, per il Modello dalla Plastica, per il Modello dalla Testa. Sebbene l'importanza di questi Concorsi fosse limitata, rappresentavano comunque una palestra e una vetrina per molti artisti. Nel 1822 la Commissione così si espresse per il Modello dalla Testa presentato anonimamente con il numero 1: “Modello della testa / Il N° 1 tenne lungamente incerto e sospeso il voto della Commissione sul grado di premio che doveva coronar le fatiche del giovinetto. Facendo però essa riflesso che alcuni sensibili difetti colpivano le parti primarie di questa testa, credette nella pena di cui fu a parte per non poter estendere le sue ricompense oltre ad un Primo accessit, di fargli marcatamente sentire la propria soddisfazione per l'esito di questo suo primo lavoro, che per le molte difficoltà felicemente superste dei lusinghiero preludio a più complete vittorie negli anni venturi. / Appartiene al Sig.r Luigi Ferrari Veneto / Primo Accessit Sig.r Luigi Ferrari Veneto”, cfr. AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell'anno 1808 sino al 1839, 1822.

Nel 1823 si distinse nuovamente con un *Accessit* per il Modello dalla Testa⁴⁰⁵ e negli anni successivi alternò la vincita dei premi con l'esposizione di sue opere di invenzione; nel 1824 espose *Testa del Redentore* in marmo⁴⁰⁶, mentre nel 1826 vinse ben tre premi nella classe di Scultura: 1° Premio per l'Invenzione, per il quale gli era stato affidato come soggetto *Morte di Archimede*⁴⁰⁷; il 1° *Accessit* per il Nudo Aggruppato⁴⁰⁸ (fig. 30) e il 1° *Accessit*, a pari merito con Domenico Passerin, per il Nudo semplice⁴⁰⁹ (fig. 31).

Nel 1827 espose *Pietà d'Enea* (cat. 2.8), un ritratto e due medaglie con ritratti, tutte opere in gesso⁴¹⁰; nel 1828 *Caino* (cat. 2.12) di grandezza colossale in gesso⁴¹¹; nel 1831 *Piramo e Tisbe* (cat. 2.15) in gesso⁴¹²; nel 1833 Gruppo colossale in "scagliola" *Davide che sta per troncare il capo del Gigante Golia*⁴¹³ (cat. 2.17). A soli diciassette anni Ferrari iniziò a realizzare le prime grandi opere d'invenzione, poi con *Piramo e Tisbe* (cat. 2.15) e *Davide che sta per troncare il capo del*

⁴⁰⁵ "Testa in plastica / Il N° 3 ottenne la Prima Palma a tutti i suffragi della Commissione, la quale soltanto ha avvertito che la parte sinistra di queste Testa è un po' troppo depressa. / La presidenza a questo passo facendosi carico di un voto spiegato dalla Commissione rimarca a maggior lode del Concorrente, che egli soltanto da pochi mesi è entrato in quetsa carriera. / In vista dei gagliardi sforzi sostenuti dal giovinetto che si cela sotto il N°1 per incontrar come fece in qualche maniera il carattere della testa, gli venne accordato di lieta voglia il conforto del Primo Accesit. / Il Primo Premio è del Sig.r Domenico Passerin, il Primo Accesit del Sig.r Luigi Ferrari", in AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell'anno 1808 sino al 1839, 1823.

⁴⁰⁶ Cfr. "Gazzetta Privilegiata di Venezia", *Supplemento* al n. 179, 11 agosto 1824.

⁴⁰⁷ I temi venivano estratti a sorte tra un certo numero di proposte formulate dalla Commissione. La Commissione così si esprime: "Invenzione in plastica. Lo stesso soggetto. [Soggetto. La morte di Archimede] / N°1 Primo Premio. L'espressione vera del fatale assopimento di Archimede, la giusta vivacità del soldato, che sta per ferire, una rigorosa esattezza nei costumi, e molta bravura nella esecuzione formano i pregi di questo componimento. Fu solo avvertito che il braccio sinistro del soldato doveva essere eseguito diversamente. La commissione lo ritenne meritevole del primo Premio. / Se ne trovò autore il Sig.r Luigi Ferrari di Venezia. / 1° Premio. Sig.r Luigi Ferrari di Venezia", in AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell'anno 1808 sino al 1839, 1826.

⁴⁰⁸ Il giudizio della Commissione: "Nudo aggruppato in plastica / Non vi fu che il gruppo portato dal N° 2, che per sufficiente felicità di successo determinasse il voto della Commissione ed incoraggiando con un primo Accesit. Appartiene al sig. Luigi Ferrari. / 1° accesit Sig.r Luigi Ferrari", in AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell'anno 1808 sino al 1839, 1826.

⁴⁰⁹ Il giudizio della commissione per questo premio: "Nudo semplice in plastica / Occupatasi la Commissione delli sei numeri esibiti al concorso di questa Classe trovò che i N° 1 avea più degli altri afferrato un buon insieme, e colpito più giusto il in genereal il carattere. Non isfuggi peraltro alle di lei osservazioni che la testa non attaccava giustamente nel torso, e che le mani e la regione del corpo non erano abbastanza intese. Bilanciando non pertanto il discapito di questi lievi difetti colla prevalenza dei pregi decise doversi coronare questa produzione col titolo soltanto di Premio, è rappresentata dal Sig.r Giuseppe Bernanrdo di Tizzano. / Premio sig.r Giuseppe Bernardo di Tizzano / N° 3 e 6. Per una certa corrispondenza di carattere, e bastevole intelligenza d'insieme miste peraltro ad alcune mancanze o di energia di carattere un poco spinta, o non ben pronunziata in alcuna delle sue parti, trovò la Commissione di animare gli autori delle opere sotto gli accennati numeri con un primo Accesit in pari grado. Appartiene il N° 3 al Sig.r Domenico Passerin di Bassano, ed il N° 6 al Sig.r Luigi Ferrari. / 1° Accesit in pari grado Sig.r Domenico Passerin di Bassano, Sig.r Luigi Ferrari" in AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell'anno 1808 sino al 1839, 1826.

⁴¹⁰ Cfr. "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 186, 9 agosto 1827; n. 189, 13 agosto 1827 e n. 193, 18 agosto 1827.

⁴¹¹ Cfr. "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 184, 7 agosto 1828; n. 186, 9 agosto 182 e n. 191, 16 agosto 1828. Agostino Sagredo riferisce che questo gesso venne regalato da Ferrari all'Accademia di Belle Arti cfr. AGOSTINO SAGREDO, *Notizie – Monumento alla principessa Jablonowska con basso-rilievo scolpito da Luigi Ferrari*, in "Il Politecnico: repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e coltura sociale", v. 5, 1842, p. 93. Non si trova riscontro a questa affermazione in nessuno dei cataloghi delle Gallerie e in nessuno degli Inventari manoscritti conservati cfr. AABAVe, Inventari, b. 1, 2 e 3 dal 1870 al 1915.

⁴¹² Cfr. "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 181, 13 agosto 1831 e relativo supplemento.

⁴¹³ Cfr. "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 179, 10 agosto 1833.

Gigante Golia (cat. 2.17), realizzate rispettivamente a ventuno e ventitré anni, Ferrari era ormai un artista completo.

1829 il Grande Concorso di Scultura a Brera “Dedalo e Icaro”

Nel 1829 com'era prassi, l'Accademia di Belle Arti di Brera bandì il suo Grande Concorso di Scultura, il soggetto assegnato per quest'anno era “Dedalo che attacca le ali ad Icaro. Il gruppo sarà isolato in iscagliola ed alto tre piedi parigini compreso lo zoccolo, e supposta la figura ritta”⁴¹⁴.

I Grandi Concorsi erano attivati annualmente e riguardavano solitamente un'opera di pittura, un'opera di scultura, un progetto architettonico, un progetto di ornato, una composizione disegnata su cartone e un'incisione. Lo *Statuto*⁴¹⁵ prevedeva che i Concorsi di Prima Classe fossero aperti in tutte e tre le Accademie del Lombardo-Veneto: Milano, Venezia e Bologna e per lo Statuto del Governo Austriaco dovevano tenersi “alternativamente un anno a Milano ed un anno a Venezia”⁴¹⁶. A Milano partirono dal 1805 mentre a Venezia si tenevano solamente quelli di Seconda Classe, riservati agli studenti iscritti all'Accademia. Questa scelta rendeva di fatto l'Accademia di Milano sede di prestigio, dove il governo investiva maggiori sovvenzioni e l'Accademia veneziana in ruolo di subordine.

Per *Statuto* i Concorsi di Prima Classe erano aperti non solo agli studenti dell'Accademia di Brera, ma anche agli stranieri. I soggetti venivano scelti ed assegnati da una commissione accademica, che forniva anche i riferimenti letterari specifici da cui trarre la scena, le dimensioni dell'opera o altre indicazioni tecniche. Le opere dovevano essere consegnate all'Accademia entro il mese di giugno, anonime e contrassegnate con un motto e corredate da una lettera in cui l'artista doveva esplicitare le sue intenzioni artistiche. Tutte le opere che concorrevano al premio venivano esposte al pubblico, prima e dopo la proclamazione del vincitore, durante la pubblica mostra che annualmente si teneva a Brera nei mesi di agosto e settembre. Questi Grandi Concorsi di Scultura, come quelli di Pittura e Figura, erano premi assai prestigiosi a livello internazionale.

Nel 1829 l'Accademia di Belle Arti di Venezia decise di far partecipare al Grande Concorso di Scultura due dei suoi migliori allievi, Innocenzo Fraccaroli⁴¹⁷ e Luigi Ferrari. Entrambi si erano

⁴¹⁴ *Programmi per i Grandi Concorsi dell'anno 1829*, in *Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano: discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano*, Milano, Imperial Regia stamperia, 1829, p. 28.

⁴¹⁵ *Statuto Napoleonico*, in ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., p. 184-185.

⁴¹⁶ *Statuto del Governo austriaco*, in ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., p. 205.

⁴¹⁷ Per un profilo su Innocenzo Fraccaroli cfr. GIUSEPPE FRACCAROLI, *Lo scultore Innocenzo Fraccaroli*, Verona, Münster, 1883; MONICA DE VINCENTI, *Scultori veronesi del primo Ottocento*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinsello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001, pp. 162-179 e FERNANDO MAZZOCCA, *Canova e il*

distinti a Venezia per aver ottenuto diversi premi nei Concorsi di Seconda Classe e per il loro maestro Luigi Zandomeneghi era giunta l'ora di mostrarsi a Brera.

Zandomeneghi stesso affermava: “Sono pure contento che i figli delle mie cure, come siete voi due, abbiano portato alla grande Accademia di Milano le loro opere, e sieno queste auspiccate del compimento di que dotti Accademici”⁴¹⁸. Ma se era fiero di entrambi i suoi allievi, il maestro non nascondeva la sua predilezione per Fraccaroli, ritenendolo il suo vero allievo, mentre Ferrari era da considerare allievo del padre Bartolomeo:

“fra questi figli voi siete il primogenito ed il tutto mio; e perciò se può giungermi dalla vostra gloria un raggio riflesso, ne andrò glorioso perché nessuno ardirà dividerlo con me, mentre quella luce che fosse per risplendere sul bravo Luigetto riconoscerebbe per facile sviluppatore in gran parte (anzi per la massima parte) il padre stesso. [...] Via dunque, e senza riserve; se il vostro gruppo piace più di quello del Ferrari ditemelo subito”⁴¹⁹.

Zandomeneghi dunque, oltre a prediligere Fraccaroli, vedeva in lui un degno figlio d'arte, tramite il quale avrebbe indirettamente trionfato nel confronto con l'amico, ma da sempre rivale Bartolomeo Ferrari.

Oltre all'importanza di partecipare al Grande Concorso, i due giovani scultori avevano l'occasione di conoscere Milano, città di grandi artisti e di importanti scultori dei quali potevano finalmente osservare direttamente le opere e ricavarne pieno insegnamento⁴²⁰:

“Scrivetemi pure qualche cosa delle belle opere del prof. Marchesi, qualche altra del Cav. Longhi, di Ayez [sic], di Palagi, Darif, eccc. Apprendete da essi che di cui io sono mancante, perfeziona la vostra cognizioni in quella città che novera cogli Artisti gl'uomini eccellenti, e che come è la madre loro, lo fu pur anco del grande Apiani. Ricordate a tutti il vostro professore onde di desiderio di visitarli nei loro studi e gabinetti, e che forse non è lontano dal dare a se stesso questa soddisfazione. Salutate Luigetto”⁴²¹.

neoclassicismo: Bertel Thorvaldsen, Lorenzo Bartolini, Carlo Finelli, Pompeo Marchesi, Pietro Tenerani, Hiram Powers, Innocenzo Fraccaroli, Giovanni Maria Benzoni, Mialno, Il Sole 24 Ore, 2008, pp. 292, 307.

⁴¹⁸ BCVr, Carteggio Fraccaroli, Zandomeneghi, b. 184.1-4, 7 luglio 1829.

⁴¹⁹ BCVr, Carteggio Fraccaroli, Zandomeneghi, b. 184.1-4, 7 luglio 1829.

⁴²⁰ Sulla scultura milanese di quegli anni cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *La scultura*, in *Milano neoclassica*, a cura di F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, Milano, Longanesi e C. 2001, pp. 483 – 529. Mentre in specifico sulla scultura in Accademia cfr. *Mostra dei maestri Brera (1776-1859)*, cat di mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1975, pp. 164-171 , 280-292; *La città di Brera: due secoli di scultura*, a cura di G. M. Accame, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, Milano, Fabbri, 1995 e *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, Firenze, Centro Di, 1997.

⁴²¹ BCVr, Carteggio Fraccaroli, Zandomeneghi, b. 184.1-4, 7 luglio 1829.

La Commissione di Scultura del 1829 era composta da Benedetto Cacciatori⁴²², Gaetano Monti⁴²³, Pompeo Marchesi⁴²⁴ e Pietro Anderloni⁴²⁵. I quattro scultori si riunirono il 18 agosto 1829 per giudicare i cinque gruppi presentati al concorso:

N°1 = *Omai convien che tu ti spoltré ecc.* = La Commissione trovò che, a malgrado di qualche merito nella composizione, non soddisfa totalmente per la parte dell'esecuzione.

2° = *Oh che impazienza! Ha un'ala ecc.* = Lodò la vivacità del pensiero, ma la trovò più facile ad esprimersi in poesia, che ha rappresentarsi convenientemente coi sussidj di quest'arte. L'esecuzione, benché commendevole in molte parti, lascia in alcune altre non poco a desiderare.

3° = *Temo che il mio ardire – Com' Icaro vad' a finire* = Composizione più giudiziosa ed esecuzione più commendevole; disgustano però l'unione delle due braccia che si succedono nella parte posteriore, ed il braccio sinistro di dedalo alquanto forzato nella parte anteriore.

4° = *Et ignotas fumarie accommodat alas* = Superiore agli altri tre nell'espressione del soggetto, spontaneità di azioni, bel panneggiamento, intelligenza di forme e bella esecuzione; ma il gruppo non si presenta aggraziato sotto tutti gli aspetti.

5° = *Si tam deserti sumus...Nec habet fortuna regressum etc.* = Spontaneità di azioni, bene espresso il soggetto, ragionata l'attaccatura delle ali, squisita esecuzione, finezza d'imitazione della scelta natura, grazia sparsa ovunque e specialmente nella figura giovanile, tutto in fine fa sorpassare a qualche leggiera menda, e concorre a renderlo meritevolissimo del premio. Se ne trovò autore

Il signor Innocente Fraccaroli, di Verona, domiciliato in Venezia ed alunno di quell'I.R. Accademia⁴²⁶.

Risultò vincitore Fraccaroli, si aggiudicò la medaglia d'oro del valore di sessanta zecchini avverando i desideri di Zandomeneghi. L'opera di Fraccaroli venne celebrata dai contemporanei per "esecuzione potente, squisitezza di forme, eleganza graziosissima di linee"⁴²⁷. Il gesso presentato a Milano nel 1829, è conservato in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano. L'opera ebbe grande fortuna critica tanto da essere stata scolpita in marmo nel 1854, inviata nel 1855 all'Esposizione Universale di Parigi, acquistata da Massimiliano d'Asburgo nel 1858 (fig. 32) e realizzata in bronzo agli inizi del Novecento.

Dedalo, seduto su un masso, allaccia al braccio destro di Icaro, tramite dei nastri, un'ala fatta di penne d'uccello; il giovane è in piedi e volge il viso a controllare l'opera del padre. L'altra ala è a terra, dietro Icaro e sulla base è rappresentato un cespuglio fiorito. L'opera ancora pienamente

⁴²² Cfr. GIORGIO ZANCHETTI, *Benedetto Cacciatori: (1794 - 1871)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

⁴²³ Gaetano Monti (Ravenna, 1776 – Milano, 1847).

⁴²⁴ Pompeo Marchesi (Saltrio, 1783 – Milano, 1858). Cfr. OMAR CUCCINIELLO, *La fortuna critica di Pompeo Marchesi nell'Ottocento*, tesi di laurea, relatore prof. Fernando Mazzocca, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006-2007.

⁴²⁵ Pietro Anderloni (Brescia, 1785 – Milano, 1849). Per il documento Cfr. ASAB, TEA M V 13, Concorsi. Giudizi dal 1820 al 1832, Milano 18 Agosto 1829.

⁴²⁶ *Estratto dei Giudizj delle Commissioni cit.*, in *Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano cit.*, p. 28.

⁴²⁷ GIUSEPPE ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro risposdenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, tomo IV, Milano, Francesco Sanvito, 1858, p. 519.

neoclassica, svetta per l'armonia delle forme, per l'accurata esecuzione e soprattutto per una straordinaria conoscenza del corpo umano⁴²⁸.

Nulla invece sappiamo sia del gesso inviato per la stessa occasione da Luigi Ferrari, sia dietro quale numero e quale motto si celasse la sua opera. Ferrari, tuttavia, non si demotivò e continuò le sue ricerche e i suoi studi.

La nomina a 'Socio onorario' dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. La chiamata alle armi e la rinuncia alla borsa governativa per Roma.

Il 30 maggio 1831 Antonio Diedo segretario dell'Accademia propone al Corpo Accademico la nomina di Luigi Ferrari, che ha concluso il percorso di studi distinguendosi, tra i Soci d'Onore:

“l'alunno di questa Regia Accademia Luigi Ferrari Scultore si distinse sempre non solo per la più invidiata condotta, altresì per talenti, e per una capacità singolare, che accresciuta ed alimentata con lo studio lo portò ai più felici risultati per guisa da produrre di sé una lusinghiera aspettativa. Nel far prova di ciò quattro accessit e una prima palma da lui riportata alla classe della invenzione nei nostri concorsi, e l'esito ch'ebbero le sue opere nei Concorsi al premio grande di Milano; ove se non fu formato di conseguir la corona, sortì però lodatissimo, e con molta gloria in condizione dei quali merita non dubitò il Corpo Accademico di aggregarlo con pienezza di voti alla Classe de Socj Onorarj di questa I. R. Accademia”⁴²⁹.

Il corpo Accademico non si tirò indietro e riconosciutigli le “qualità del suo cuore, i doni d'ingegno dei quali è fornito, e il zelo che lo anima per l'incremento dell'Arte in cui era distinto”⁴³⁰ lo elesse all'unanimità. La nomina a Socio a soli ventun'anni, senza dubbio fondata sui suoi meriti artistici, era forse stata sollecitata da Diedo per cercare di evitare la partenza di Ferrari al Servizio militare.

Sconsolato, una volta ricevuta la notizia della coscrizione, Ferrari informa subito la Presidenza Accademica affinché si trovasse un'espedito per non farlo partire in danno della sua carriera artistica.

“Rattristato dalla già annunciata coscrizione, sulla quale per mia fatalità pel primo anno vi entro, mi fa arditamente rivolgere a questa Rispettabile presidenza, della quale venni oltremodo onorato coll'ascrivermi nel numero de suoi Soci Onorarj pregandola fervidamente, a volermi munire di quei documenti che utili e necessari credesse, affine di allontanare possibilmente il periodo per me spaventevole di dover abbandonare un'arte che tanto amo e nel di un sentiero con entusiasmo mi sono alcun poco inoltrato, per aver

⁴²⁸ Per una scheda completa sulla versione in marmo che ancora oggi si trova a Trieste presso il Castello di Miramare, cfr. *Il museo storico del castello di Miramare*, a cura di R. Fabiani, Vicenza, Terra Ferma, 2005, p. 80.

⁴²⁹ AABAVe, Alunni 1831-1841, b. 46, f. 3, 1831, n. 153, 30 maggio.

⁴³⁰ AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Rubrica personale, b. 44, fascicolo 4 (fascicolo V 1/4), 1831, n. 288 nomina di Luigi Ferrari a Socio Onorario.

forzatamente ad incominciare una nuova carriera affatto opposta al mio genio ed ai miei principj. In tali circostanze ed in tali tempi saria per abbandonar ogni cosa in mano alla sorte, se non venissi confortato dalla speranza di poter ottenere una qualche protezione da una si Illustre presidenza, la quale come Egida servirmi ad allontanare il periodo che mi sovrasta, e quindi continuare a porgere voti ed offerte a quel Nome di cui furono devoti seguaci i miei Padri, a quel Nume infine di cui questa Carissima Presidenza è ministra⁴³¹.

L'Accademia prese a cuore il caso di Ferrari e ne interessò il Governo, sottolineando i meriti artistici fin li raggiunti e:

“[...] il mestiere dell'armi farebbe scarso guadagno di questo novizio, come gravissima perdita in questo provetto l'arte della scultura, se d'indole dolce, e dei più miti costumi venisse divolto dalle sue care abitudini, e da quei favoriti e servizj, che nella elevazione de suoi concetti, e nella inerzia della sua mano preparano opere di prima bellezza.

Chi scrive si crede in preciso dovere di rappresentare tali cose alla mente dell'osequiato Presidio Governativo, facendo pure preghiera acciò, se fosse nelle di lui fedeltà spiegar interesse, o aver nei riguardi per chi si distingue, e promette meravigliosa riuscita nella carriera dell'arti sacrate al bello, volesse avere in benigna contemplazione i titoli e le prerogative del nostro Alunno, togliendolo ad un impiego che avverso al suo spirito lo dannerebbe a una bassa mediocrità per lasciarlo ad un altro che analogo in tutto ai suoi doni, ed a suoi talenti gli assegnerebbe a gloria dello Stato di cui è allievo, un altro saggio di onore nell'estro divina che rese chiaro e immortale il nome del gran Canova⁴³².

La risposta del Governo fu però negativa; secondo il Decreto Governativo riferito agli Alunni delle Accademie di Belle Arti, erano infatti esentati dal Servizio militare solo coloro che si fossero distinti con una medaglia d'oro ai Grandi Concorsi⁴³³. Non sappiamo se effettivamente Ferrari sia mai partito per il servizio militare, non si sono trovati fino ad oggi documenti e in nessuna delle biografie d'epoca dello scultore se ne fa cenno.

Sappiamo però che tra il 1831 e il 1833 espone due opere colossali di cui abbiamo già accennato e il 18 settembre 1835 il Governo Austriaco gli concede una borsa di studio bimestrale per andare a studiare a Roma “onde perfezionarsi nell'arte sublime della Scultura in cui si è tanto vantaggiosamente inoltrato⁴³⁴. Ferrari non risponde alla proposta della borsa di studio e il Governo lo incalza per ottenere un riscontro positivo o negativo in merito⁴³⁵. Lo scultore prende tempo e

⁴³¹ AABAVe, Alunni 1831-1841, b. 46, f. 3, 1831, N. 138, Venezia 19 maggio 1831.

⁴³² AABAVe, Alunni 1831-1841, b. 46, f. 3, 1831, N. 153 Ex Off.o 30/5 831, Venezia 30 maggio 1831.

⁴³³ AABAVe, Alunni 1831-1841, b. 46, f. 3, 1831, N. 19351/3732, Risposta dell'Arciduca Ranieri del 14 giugno 1831.

⁴³⁴ AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, f. 5, N. 571 V 1/3, Venezia 28 settembre 1835.

⁴³⁵ AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, f. 5, N. 636 25/11 Venezia 28 Novembre 1835, Oggetto: S'informa sull'attuale domicilio dello scultore e Socio Onorario di questa I. e R. Accademia di Belle Arti Signor. Luigi Ferrari; AABAVe, Protocollo 1836, n° 47, mese di Gennaio: il sig. Ferrari partirà entro il mese di aprile; AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, fascicolo 5 (fascicolo V 1/3), N. 401, Venezia 15 Giugno 1836, Oggetto: Si riferisce che lo scultore Luigi Ferrari partirà per Roma alla fine del corr.° mese di Giugno; Ivi, N. 13619/2932 IV, Venezia li 31 Maggio 1836; AABAVe, Atti, 1837, b. 64, Venezia, 16 luglio 1837, Il governo chiede informazione sulla data della partenza di Ferrari così da potergli pagare le rate.

l'Accademia comunica che: “attende se non se di poter ultimare un oggetto di suo particolare interesse a fini di potere colà trasferirsi e che prima dello spirare del mese in corso partirà senza dubbio verso quella Capitale essendosi già anche di troppo avanzata la stagione propizia”⁴³⁶.

Ferrari continua i rinvii fino al settembre del 1837 quando afferma:

“soltanto nell'anno venturo sarà in caso di approfittare delle Sovrane beneficenze, avendo ora ottenuto una commissione in arte col cui prodotto porrà supplire a quell'aggiunta di cui indispensabilmente abbisogna così pella permanenza colà, come per le spese di andata e di ritorno”⁴³⁷.

Cosa ostacolava la partenza dello scultore tra il 1835 e il 1837? Ferrari, come vedremo nel dettaglio in seguito, aveva portato a termine sul finire del 1834 il suo colossale gesso del *Laocoonte*. Concluso il gesso e dopo averlo esposto nel suo studio si aprirono per lui nuove ed allettanti prospettive. Inoltre nel 1836 il padre Bartolomeo aveva vinto il concorso per erigere all'Ateneo Veneto il *Monumento a Francesco Aglietti* (cat. 1.48) e dovevano essere terminati alcuni monumenti in marmo per il Cimitero di Vicenza. Luigi era l'aiuto principale per Bartolomeo e non poteva lasciarlo senza aver portato a termine gli impegni presi.

Quantunque in giovane età, Luigi Ferrari era già affermato e molto coinvolto col padre nella realizzazione di numerose opere, versando tuttavia in difficoltà economiche e con l'ammalarsi del padre nel 1838 fu costretto a rinunciare a Roma.

Come ricorda un contemporaneo “Ferrari è degno dell'alto posto in cui, vista appena Firenze e senza aver mai veduto Roma, ha saputo locarsi, presso i due grandi che, di Roma appunto e di Firenze, signoreggiano la italiana scultura”⁴³⁸.

⁴³⁶ AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, f. 5, N. 401, Venezia 15 giugno 1836.

⁴³⁷ AABAVe, Atti, 1837, b. 64, N° 574, Venezia 4 settembre 1837.

⁴³⁸ ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Vergine – Statua di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 162, martedì 21 Luglio 1846.

2.3. Il Laocoonte 1834-1852

1834 La genesi

“[...] ho fresca tuttavia la memoria della poco meno che solitudine da me trovata giorni sono nello studio di un giovane valoroso, a cui, non mancano la mente ad uno di que'tentativi che renderebbero forse dubbiosa la impossibilità di oltrepassare la greca eccellenza, manca modo a far sì che il marmo dica della sua mente e del suo scarpello ciò ne dice il semplice gesso. In due opposte parti della città due esposizioni di così opposta fortuna!”⁴³⁹.

È con queste parole di Luigi Carrer pubblicate nel “Gondoliere” del 24 dicembre 1834 in occasione della recensione del dipinto *La partenza di alcuni chiozzotti per la pesca* di Louis Léopold Robert, che per la prima volta nella pubblicistica dell'epoca si fa cenno al *Laocoonte* realizzato dal ventiquattrenne Luigi Ferrari.

Il capolavoro che, dopo qualche anno, renderà celebre l'artista anche fuori di Venezia, giaceva nello studio dello scultore scarsamente visitato, ma dopo poche settimane venne pubblicato nel periodico ufficiale di Venezia la “Gazzetta Privilegiata” (che vantava il maggior numero di abbonati), l'articolo *Il Laocoonte – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolomeo*⁴⁴⁰. L'autore dell'articolo è un certo G.° V.°, iniziali da cui possiamo facilmente riconoscere Giovanni Veludo⁴⁴¹, futuro bibliotecario della Biblioteca Marciana, amico di Bartolomeo Ferrari e di Luigi Carrer, con il quale frequentava assiduamente il salotto a casa del medico Paolo Zannini animato dalla moglie Adriana Renier⁴⁴².

Con il suo articolo Veludo si fa portavoce a Venezia di quella corrente critica sorta dopo la morte di Antonio Canova (13 ottobre 1822), che cercava nella scultura il perfetto equilibrio tra ricerca del vero ed espressione del bello. La scultura quindi, quantunque tuttora ancorata all'utilizzo

⁴³⁹ LUIGI CARRER, *Un quadro di M. Robert, rappresentante la partenza di alcuni Chiozzotti per la pesca*, in “Il Gondoliere”, II, n. 103, mercoledì 24 dicembre 1834, pp. 409-411.

⁴⁴⁰ G.°[IOVANNI] V.° [ELUDO], *Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolamteo*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 6, 9 gennaio 1835, pp. 21-22.

⁴⁴¹ Giovanni Veludo (Venezia, 1811 – 1890). Per un profilo su Veludo cfr. MARGHERITA LOSACCO, *Antonio Catiforo e Giovanni Veludo interpreti di Fozio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2003, pp. 26-30 e su Veludo e la comunità greco-veneziana nell'Ottocento cfr. STEFANO TROVATO, *Greci di Venezia nell'Ottocento: un'introduzione*, in *Niccolò Tommaseo e il suo mondo. Patrie e nazioni*, cat. di mostra, a cura di F. Bruni, Venezia, Edizioni della Laguna, 2002, pp. 98-100, 114-115.

⁴⁴² Adriana Renier Zannini (Venezia, 1801 – 1876). Il suo salotto venne frequentato tra gli altri da Pietro Paleocapa, Federico Maria Zinelli, Giuseppe Barbieri, Luigi Carrer, Daniele Manin, Andrea Maffei, Giuseppe Bianchetti, Pietro Canal, Tommaso Locatelli, Emilio De Tiplado, Andrea Mustoxidi, Benassù Montanari, Francesco Filippi, Giuseppe Caparozzo, Giovanni Veludo, Jacopo Zanella, il conte Giovanni Cittadella... Per un profilo cfr. *Adriana Renier Zannini: il salotto, le poesie*, a cura di A. Renier, per conto dell'autore, 2009.

del formulario classico, doveva cercare nuove soluzioni formali, tali da rispondere alla nuova sensibilità dell'uomo moderno⁴⁴³.

Per i critici contemporanei il *Laocoonte* di Ferrari corrispondeva a quanto si andava cercando: il tema scelto dall'artista affrontava il confronto con la statuaria antica, cosicché l'esame del suo lavoro divenne un esercizio culturale per tutti i critici che si vollero cimentare nella ricerca dei caratteri per cui il moderno si distingueva dall'antico.

Veludo nel suo articolo affermava: “Se qualcuno dicesse che il sig. Ferrari operando in plastica un nuovo Laocoonte tentò di emulare l'antico, fingerebbe un pensiero ch'egli non ebbe certamente: se qualcuno invece dirà, che volle nel suo lavoro rappresentare un altro atto di quel terribile dramma, dirà il vero”. Il critico rileva una prima fondamentale differenza tra l'opera antica e quella moderna: la diversità di momenti rappresentati dalle due opere: “perocché nel gruppo antico la vendetta di Minerva non è che cominciata”, “laddove nel nuovo questa vendetta è quasi compiuta”. Oltre a questo una grande differenza tra i due gruppi, per Veludo, derivava dall'estrema drammaticità del gruppo di Ferrari, per la realistica rappresentazione di Laocoonte, colto nel vivo del suo straziante dolore paterno dinanzi ai figli morenti, “cogli occhi gonfi e dilatati, colla bocca ampia e spalancata, coi capegli irti e quasi per orrore sprigionatisi delle sacre bende di cui ha cinta la testa”. Il critico concludeva così il suo articolo: “Perciò i due gruppi dimostrano esattamente i principii diversi della scuola antica e della moderna, delle quali l'una sempre si prefiggeva la rappresentazione della bellezza, e quindi inclinava all'ideale, e l'altra pone invece ogni cura nel rappresentare le realtà della vita, o brutte o belle che siano, o tristi o gioconde”.

Anche Pietro Chevalier nel 1836, nell'articolo dedicato ad un busto realizzato dal Nostro per Padova⁴⁴⁴ (cat. 2.19), accenna al *Laocoonte* come opera frutto dell'amore per il bello a cui il giovane Ferrari si era votato. Secondo Chevalier la statua coinvolgeva fortemente lo spettatore: “io la prima volta ho sentito dentro suscitarmi fremito che non aveva mai provato dinanzi – e tuttora non posso per anco osservarlo senza un forte sommovimento”. E con un augurio, che sembra quasi una profezia, il critico così conclude il suo articolo:

“O giovane, possa tu sempre preservare nella candidezza dell'affetto disinteressato con cui ami la tua arte divina; il tuo cuore, vergine ancora, possa non provar mai il dolore della indignazione che provocano i fangosi artifici dell'invidia: persevera, o giovane, e né la sorte avversa, né le cattiverie degli uomini non

⁴⁴³ Su questo tema cfr. *Critica d'arte nelle riviste Lombardo-Venete* cit., pp. 41-90.

⁴⁴⁴ PIETRO CHEVALIER, *Belle Arti – Di un'erma posta nella pia casa di pubblica Beneficenza in Padova, e dello scultore Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. IV, n. 27, sabato 2 aprile 1836, p. 107.

potranno mai tanto da toglierti e scemarti la gloria che, oggi o domani, coronerà il tuo merito e la tua bontà”⁴⁴⁵.

L’opera così tanto acclamata era considerata da Ferrari solamente

“un gruppo in gesso, puramente per mio studio. [...] un’opera fatta per studio semplicemente quindi senza pretesa, e da una mente povera quanto volenterosa. A dire il vero non mi sarei mai sognato di trattare un argomento simile, ma fu il caso che mi poneva tra le mani il secondo libro dell’Eneide, ed immemore di qualche altro gruppo o dipinto, mi spingeva a schizzare su questo soggetto, che fu quello che mi cadeva sottocchio”⁴⁴⁶.

Così ne parlava Ferrari all’amico pittore Giovanni Servi nell’aprile del 1837⁴⁴⁷, prima di spedire l’opera all’esposizione Braidense.

1837 L'esposizione all'Accademia di Belle Arti di Brera

Ferrari dovette aspettare quattro anni prima di vedere il suo *Laocoonte* esposto ad una importante rassegna pubblica. Scrive infatti al pittore Giovanni Servi:

“Alcuni miei amici uniti ad altre persone ben disposte nel giovarmi, stabilirono che il mio gruppo del Laocoonte in difesa dei figli modellato due anni or sono, facesse in quest’anno parte dell’esposizione di Belle Arti in Milano; e poiché nulla avesse per mia parte ostare al loro proposto, s’unirono essi nel sostenere le spese a tal fine necessarie. Tocco dalla riconoscenza la più viva accettai di buon grado quest’amichevole offerta, quantunque non fosse egli mai stato mio pensiero né desiderio di mandare a Milano un gruppo eseguito in gesso, puramente per mio studio, stimando che il sacrificio della mia volontà per questo lato, fosse sempre minore alle premurose istanze e prestazioni degli Amici”⁴⁴⁸.

Defendente Sacchi nell’articolo dedicato al *Laocoonte* di Ferrari esposto all’Accademia di Belle Arti di Brera scrive: “[...] egli aveva un ardente desiderio di porlo alla nostra esposizione, ma a quel desiderio non rispondevano i mezzi: vi fu chi lo interpretò, e apertasi una sottoscrizione per mezzo di azionisti, si ebbe in pochi dì onde mandare il gruppo a Milano. Non taccio queste circostanze, e perché tornano a lode del giovane e modesto artista”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, Lettera di Luigi Ferrari a Giovanni Servi, Venezia 27 Aprile 1837.

⁴⁴⁷ Giovanni Servi (Venezia, 1799 – 1885) pittore e amico di Ferrari, avevano studiato negli stessi anni in Accademia.

⁴⁴⁸ ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, Lettera di Luigi Ferrari a Giovanni Servi, Venezia 27 Aprile 1837.

⁴⁴⁹ DEFENDENTE SACCHI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano*, in “Gazzetta Privilegiata di Milano”, 22 maggio 1837.

Non sappiamo chi aveva aderito a questa sottoscrizione di cui ci parla anche Ferrari in una lettera indirizzata all'amico e professore di prospettiva Tranquillo Orsi di Venezia:

“Al mio giungere costì, ritrovai persone tutte intente a dare solidità al progetto, di già formato sino dal principiare dell'esposizione, di unire una società di azionisti pel esecuzione in grande del gruppo il quale doveva essere dedicato a S.M.. Un tal progetto bello per se stesso e soddisfacente avrà forse a provare degli ostacoli e non pochi [...]”⁴⁵⁰.

Le preoccupazioni manifestate da Ferrari nei riguardi di quell'iniziativa si riveleranno fondate e il progetto naufragò per essere riproposto alcuni anni dopo. Ma sappiamo per certo che fu Orsi ad occuparsi del trasferimento a Milano dell'opera, sempre a seguito di una missiva di Ferrari: “mi è caro lo scriverle, e prima di tutto rinnovarle i sentimenti della più viva gratitudine verso Lei sì come quegli che primo progettava ed a buon fine conduceva l'esposizione del Gruppo”⁴⁵¹.

Diversamente dalle precedenti mostre a Brera che si svolgevano in estate, nel 1837 si decise di anticipare l'esposizione in primavera, nella speranza che, in tempi sfalsati rispetto ad altre accademie, si riuscisse ad avere un maggior numero di partecipanti e un maggior numero di opere in esposizione. Gli artisti di tutta la penisola avrebbero così potuto esporre in anteprima ed in esclusiva le loro opere.

Anche Luigi Ferrari, con l'aiuto di alcuni cittadini veneziani e di Tranquillo Orsi, poté allora spedire, dopo un'attesa di quattro anni, il suo colossale gesso del *Laocconte* a Milano. Al momento dell'invio delle casse per Milano un'afflizione familiare venne a sconvolgere i piani di Ferrari:

“mi veggo tolta ogni possibilità di farlo attesa una grave malattia di petto che assalse mio Padre, immergendo noi nella massima afflizione, e mi trovo quindi nella necessità di mandare in mia vece l'esibitore della presente, Francesco Zaninovich nostro giovane di Studio il quale scassare, unire, e collocare il gruppo in quel posto che gli sarà destinato”⁴⁵².

Sfortunatamente il gruppo

“giunse in gran parte guasto per l'acqua che lo ha tocco e che lo ha in molte parti annerito. E qui cade in acconcio tributare una frase di encomio al bravo scultore *Innocenzo Fraccaroli*, che, più che se quell'opera fosse sua, adoperassi a tutt'uomo per riparare ai guasti di così splendida opera del suo amico *Ferrari*, e vi riescirà in modo da far sì che i danni risultino men ch'è possibile a scapito di quel lavoro: nobile e

⁴⁵⁰ ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore, Lettera indirizzata da Luigi Ferrari a Tranquillo Orsi, Milano 14 Giugno 1837.

⁴⁵¹ Ibidem.

⁴⁵² ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, Lettera di Luigi Ferrari a Giovanni Servi, Venezia 27 Aprile 1837.

disinteressato abbandono, che prova nel *Fraccaroli* animo gentile e vero amore dell'arte, schivo di bassa invidia"⁴⁵³.

Ed è forse per accertarsi personalmente dello stato del suo gesso, che Ferrari qualche tempo dopo si recò a Milano. A otto anni di distanza, dopo l'insuccesso di *Dedalo e Icaro* nel "grande concorso di scultura" che vide vincitore l'amico e compagno di studi Fraccaroli, egli tornò nella città meneghina da trionfatore. L'andata a Milano gli fruttò numerose commissioni, prima fra tutte quella del conte Pietro Tosio per il *Laocoonte* "di eseguirlo in marmo alla grandezza del vero"⁴⁵⁴.

Alla stessa mostra conobbe la contessa Maffei di Brescia che gli commissionò "un gruppo di grandezza al vero esprimente Adamo ed Eva [...]. Oltre al gruppo mi ha data la commissione di un genietto che ricordi un suo nipote"⁴⁵⁵.

Un'altra commissione importante fu quella della *Malinconia*: "Il C. Ambrogio Uboldo amatissimo delle arti belle, jeri mi diede positivamente la commissione di una statua rappresentante la melanconia secondo un modellino che feci, della grandezza al vero da collocarsi nella stanza ove resta il quadro di Hayez la Bersabea, ed una tale commissione mi è carissima oltre ogni dire"⁴⁵⁶.

L'esposizione del *Laocoonte* a Milano rese Luigi Ferrari finalmente famoso, facendo annoverare il suo nome tra quelli dei migliori artisti italiani e vero orgoglio di una grande arte ancora "italiana"⁴⁵⁷. Non ci fu allora periodico che non scrivesse, se non un articolo intero, almeno qualche riga sulla scultura del veneziano.

Venezia 1838. Tre capolavori a confronto *Laocoonte* – *Malinconia* – *Davide vincitore di Golia*

Dopo il grande successo di critica e di pubblico che ebbe il *Laocoonte* a Milano, l'anno successivo in occasione della pubblica mostra allestita nell'autunno del 1838 a Venezia per la visita dell'Imperatore Ferdinando I, Ferrari espose tre sue opere di successo: *Laocoonte*, *Malinconia* e *Davide vincitore di Golia*. Esse confluirono poi verso tre importanti collezioni: Il *Laocoonte* a Brescia per il conte Paolo Tosio (cat. 2.18), *La Malinconia* a Milano per il cav. Ambrogio Uboldo (cat. 2.20) e *Davide vincitore di Golia* per Giacomo Treves a Venezia (cat. 2.25).

⁴⁵³ BELLE ARTI – *Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano. Cenno preliminare, Articolo I*, in "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Cronache, Varietà e Mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte", a. IV, n. 55, lunedì 8 Maggio 1837.

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ Ibidem. Le due sculture qui citate (cat. 2.44-2.23) e l'*Endemione* (cat. 2.22) commissionati dalla Maffei a Ferrari non sono ad oggi rintracciabili.

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ Cfr. DEFENDENTE SACCHI, *Scultori*, in "Album", I, 1837, pp. 76-83.

Malinconia fu presentata in marmo durante l'estate del 1838 a Milano. Come accennato in precedenza, la commissione venne da Uboldo⁴⁵⁸, uno tra i maggiori collezionisti milanesi della prima metà del XIX secolo. Ferrari, recatosi a Milano alla ricerca di nuove commissioni dagli amanti dell'arte milanesi, si era portato con se un modellino della *Malinconia* che piacque al collezionista Uboldo tanto che gli commissionò la sua realizzazione in marmo. Il colto mecenate milanese aveva altresì specificato allo scultore che *Malinconia* avrebbe trovato collocazione nella stessa sala in cui era presente la *Betzabea al bagno* di Hayez⁴⁵⁹ (fig. 33). La scelta di collocare la statua in dialogo con l'opera hayeziana era in sintonia con il gusto e la moda di quegli anni; il dipinto di Hayez si colloca infatti in un genere praticato dal pittore a partire dal 1827, nel quale il tema posto dal titolo (come in questo caso *Betzabea al bagno*) è occasione per una esibizione di sapienza anatomica e estetica che ha per protagonista il procace nudo femminile. Scopo di Uboldo era di mettere in rapporto il nudo scultoreo di Ferrari con quello pittorico di Hayez⁴⁶⁰.

Malinconia è rappresentata:

“seduta su un masso, colle mani incrociate sulle ginocchia, ma nel punto di scioglierle, seguitando il totale abbandono delle braccia. – Tutta è nuda, tranne la coscia destra, coperta da un sottile pannello. La sua fisionomia bella, ma composta alla tristezza, la inclinazione del capo, e gli occhi fissi a terra, dicono che un solo pensiero signoreggia quell'anima, che nulla cura le cose esteriori. Quindi l'abbandono di tutte le sue membra, e la cura difficilissima della schiena, e le braccia quasi cadenti, e lo sporgere del piede destro, indicanti tutti l'obblianza in lei di ciò che non è quel secreto pensiero. Le carni sono vive, que quasi senti il battito del cuore”⁴⁶¹.

Molta critica contemporanea ha sottolineato la vicinanza tra la *Malinconia* di Ferrari e la *Fiducia in Dio* di Bartolini⁴⁶² (fig. 34). Sicuramente Ferrari poté ammirare l'opera bartoliniana a

⁴⁵⁸ Ambrogio Uboldo (1785-1865). Sul personaggio e le sue raccolte cfr. Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di belle arti esistenti nella galleria del Signor Ambrogio Uboldo, Milano, Crespi e Pagnoni, 1844; SIMONETTA COPPA, *Ambrogio Uboldo collezionista e la sua villa di Cernusco sul naviglio*, in *Civiltà neoclassica nella provincia di Como*, Como, Amministrazione provinciale, 1980, pp. 55-57 e GIAN LORENZO MELLINI, *Un banchiere milanese dell'ottocento per le arti: il Cavaliere Ambrogio Uboldo*, in “Paradigma”, III, 1980, pp. 193-229.

⁴⁵⁹ Cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta editore, 1994, cat. 202, pp. 240-241.

⁴⁶⁰ “Tra le più popolari opere canoviane, la Maddalena fu forse quella più amata dal Romanticismo che vi scorgerà una sensualità e una intensità emotiva superiori rispetto a quelle delle sculture di carattere mitologico. Ispirandosi a questo esempio Hayez elaborò nel 1825 con la sua Santa Maria Maddalena penitente nel deserto, realizzata avendo negli occhi la statua del suo antico mentore, il prototipo di una mitologia moderna a cui apporterà la strepitosa serie delle sue bagnanti Betzabee, Susanne e delle odalische. A queste figure sarà affidato un ruolo privilegiato nell'immaginario romantico. Mentre la scultura successiva a Canova vedrà il suo erede soprattutto in Tenerani la cui Psiche svenuta sarà concepita come pendant della Maddalena penitente” FERNANDO MAZZOCCA, *VIII. La gloria di Canova e il primato della scultura in Canova l'ideale classico tra scultura e pittura*, cat. di mostra, a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 308.

⁴⁶¹ AVVOCATO BERTONCELLI, *Belle Arti – Una visita allo studio dello scultore sig. Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 197, mercoledì 29 agosto 1838.

⁴⁶² Per il confronto tra la *Malinconia* di Ferrari e la *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini cfr. C. [Carlo] T. [Tenca], *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera. Art. II*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, arti, industria e Teatri,

Milano nel 1837, esposta a Brera poco lontana dal *Laocoonte*. Ma seppur con postura affine, Ferrari non copiò e non si ispirò all'opera dello scultore pratese; dalla sua lettera spedita a Orsi da Milano sappiamo che il nostro era arrivato a Brera già con un modellino della *Malinconia* realizzato a Venezia.

Il marmo della *Malinconia* fu esposto a Brera alla consueta mostra estiva nel 1838 (fig. 35); su di esso scrisse un lungo articolo l'amico Francesco Gualdo, il nobile vicentino assiduo frequentatore delle sale dell'accademia milanese e di cui Ferrari stava in quei mesi realizzando il busto. Come *Laocoonte*, anche *Malinconia* gioca sapientemente tra gli esempi della Grecia classica e il sentimento contemporaneo. Gualdo nel suo articolo esaltava la postura naturale, le bellissime e scelte forme, il castigato disegno, la gentilezza delle estremità, la divina bellezza del volto di “questa cara fanciulla le cui forme son rese nella loro casta ed originale bellezza, lontana da quell'ideale di perfezione che torna sempre in difetto perché toglie alla natura tanto di verità, quanto le dona di apparente”⁴⁶³.

Se così si esprimeva Gualdo, Carlo Tenca poneva invece l'accento sul sentimento esistenziale di infinita tristezza che il Ferrari era riuscito ad esprimere nella sua opera:

“Non t'è mai accaduto di trovarti un giorno annojato del mondo, della vita e di te stesso, senza una speranza nel cuore, né una parola di conforto sulle labbra? In tal caso non ti sei tu abbandonato alla tua meditazione, o piuttosto al tuo triste assopimento, colle mani incrociate sul grembo, col capo inclinato e quasi oppresso dal peso della vita, che non è più nel cuore perché il cuore non batte più, cogli occhi incerti che non han forza di fissare un oggetto, col pensiero errante in un'atmosfera vaga e nebbiosa? Se non hai provato quella cupa tristezza che in fiaccisce l'animo, quel vuoto d'azione, quel prostramento di forze fisiche e morali, non fermarti innanzi alla *Malinconia* del Ferrari: quella statua non è per te. La tua mente non è atta a comprendere quel profondo sentimento, e direi quasi quell'annientamento dell'essere che in lei si scorge. La sua *Malinconia* non piange, non querelasi, non si dispera: se fosse dato paragonarla a cosa umana, direi ch'essa è l'Eva che pensa al perduto paradiso. Nel *Laocoonte* l'insigne scultore ci presentò il dolore straziante, palpitante, il dolore materializzato: nella *Malinconia* mostrò la natura abbattuta e sofferente ma tacita e rassegnata, la vera individualità del dolore, se mi concede l'espressione”⁴⁶⁴.

In un altro articolo, pubblicato anche nel “Cosmorama Pittorico” ad un anno di distanza, Tenca nel suo sentire romantico e dichiaratamente anticlassico, davanti alla *Malinconia* si chiedeva:

a. III, n. 115, lunedì 24 settembre 1838, p. 457 e stesso testo ripubblicato in “Il Cosmorama”, a. V, n. 3, 1839, p. 20-22. Per la *Fiducia in Dio* cfr. GRÉGOIRE EXTERMANN in *Lorenzo Bartolini: Scultore* cit., pp. 310-312 con biblio. precedente.

⁴⁶³ FRANCESCO GUALDO, *Album Esposizione di Belle Arti in Milano*, a. II, 1838, pp. 83 e ID. *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari veneziano*, in *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella galleria del signor Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio*, Milano, Con i Tipi di Giuseppe Crespi, 1842, p. 83.

⁴⁶⁴ C. [ARLO] T. [ENCA], *BELLE ARTI Esposizione* cit., p. 454.

“se l’arte debba limitarsi alla semplice riproduzione della natura, alla esatta traduzione del pensiero di Dio, oppure sia lecito aggiungere ed abbellire, e farsi per tal guisa creatrice insieme colla natura, e possa giungere a quel grado di perfezione cui essa non arrivò giammai, ma in pari tempo aborro dai tipi e dalle forme di convenzione. I Greci trassero i loro modelli dagli eroi di Omero e di Anacreonte, prestarono ad essi tutte le bellezze che la natura sparse nel resto degli uomini, e Ajace, Achille e Venere furono statue perfette. A que’tempi, quando la poesia consisteva nella forma esteriore, nell’idea materializzata, quella fusione di bellezza poteva forse essere vera, e certo era l’espressione del pensiero dominante. Ora, che cercasi la poesia nella sola verità, che vuolsi l’uomo quale natura l’ha fatto, e basi più alle passioni che alla materia, l’artista che seguisse pedestremente i Greci, sarebbe un freddo e sterile imitatore, insigne fors’anche, dove arrivasse alla sublimità di Canova, ma vero e poetico giammai.

La Malinconia di Ferrari porge di questa verità un sicuro esempio. Il dorso e il collo di lei, fattura mirabilissima, sono forse la miglior opera della scultura moderna, appunto perché si allontanano dalla maniera greca. Così dicasi dei piedi e delle mani, in cui tanto più appare siffatta verità, perché dissomigliano l’una dall’altra, e più bella riesce al guardo quella che non è modellata sulle statue greche. Forse in questa sua malinconia lo scultore adoperò più di un modello, e perciò le parti non riuscirono tutte conformi”⁴⁶⁵.

Momento chiave dell’evoluzione della scultura e delle critica della prima metà del XIX è il celebre episodio del 1841, quando Lorenzo Bartolini, allora professore dell’Accademia di Belle Arti di Firenze, propose ai suoi allievi lo studio di un *Esopo* nudo e gobbo. Tale episodio fece scalpore, scatenando il dibattito su quali fossero i confini dell’arte scultorea e se convenisse valicarli. La *querelle* si estese da Firenze a tutta la penisola, in particolare nel territorio lombardo-veneto, dove gli accademici iniziarono a guardare con un certo sospetto le opere dei giovani artisti Vincenzo Vela⁴⁶⁶, Alessandro Puttinati⁴⁶⁷, Giovanni Strazza⁴⁶⁸ che presentavano le loro opere alle esposizioni dell’Accademia Braidense ed erano ormai interpreti del nuovo naturalismo.

Giorgio Podestà colse la modernità della *Malinconia*: “chi può negare che la nostra epoca non abbia prodotto una letteratura che nasce dal cuore, che si rivolge su sé stessa, che pensa, che sospira e che piange? Ebbene. Ecco questa influenza dilatarsi sull’arte, ecco il Ferrari comprenderla,

⁴⁶⁵ ID. *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, arti, industria e Teatri”, a. III, n. 114, venerdì 21 settembre 1838, p. 457-58, poi ripubblicato in ID. *La Malinconia (Statua di Luigi Ferrari) di proprietà del cav. Ambrogio Ubaldi* in “Il Cosmorama”, a. V, n. 3, 1839, p. 20-22. Gli stessi dubbi e parallelismi saranno posti anche da Selvatico nelle sue opere: PIERO SELVATICO, *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, 1842, p. 20, ID, *Sull’arte moderna in Firenze*, in “Rivista Europea”, n.s. I, n. 3, 1843, pp. 22-27 e n. 3, 1843, pp. 216-224.

⁴⁶⁶ Vincenzo Vela (Ligornetto, 1820 – Mendrisio, 1891). Per alcune indicazioni generali sull’artista e le sue opere si veda MARC – JOACHIM WASMER, *Il Museo Vela a Ligornetto: la casa-museo dello scultore ticinese Vincenzo Vela*, Berna, Società di Storia dell’Arte in Svizzera, 2003.

⁴⁶⁷ Alessandro Puttinati (Verona, 1801 – Milano, 1872), per alcune informazioni generali sullo scultore cfr. SERGIO MARINELLI, *I gessi di Alessandro Puttinati*, in “Verona illustrata”, n. 11, 1998, pp. 57-62 e MONICA DE VINCENTI, *Scultori veronesi* cit., pp. 160-162.

⁴⁶⁸ Giovanni Strazza (Milano, 1818 – 1875). Dopo aver studiato a Milano sotto la guida di Pompeo Marchesi, nel 1842 si trasferisce a Roma restandovi fino al 1860, qui frequenterà l’Accademia di San Luca e la Scuola del Nudo diretta da Pietro Tenerani, del quale diventerà collaboratore.

afferrarne le sembianze e rappresentarla con questa statua”⁴⁶⁹. Ferrari era quindi riconosciuto come uno degli artisti che meglio esprimeva il nuovo spirito artistico.

Altro capolavoro esposto a Venezia nel 1838 alla mostra in onore dell’Imperatore è *Davide vincitore di Golia*, opera che impegnò per diversi anni Ferrari. Lo scultore stava lavorando contemporaneamente a due opere aventi a tema gli episodi veterotestamentari: *Davide vincitore di Golia* e *Davide che invoca Dio prima di mettere il sasso nella fionda*. Entrambe le sculture in fase di lavorazione vennero viste da Paride Zaiotti, che così appunta nel suo diario: “11 maggio 1839: Sono stato a vedere due modelletti di F.[errari] del David, che fa per Treves: uno che invoca Dio prima di mettere il sasso nella fionda, l’altro che lo ringrazia della vittoria. Sono belli, ma il primo, in cui era scelto l’istante del porre il sasso nella fionda e mirare a Golia, mi soddisfa di più”.

Ferrari espose finalmente *Davide vincitore di Golia*; una bellissima descrizione dell’opera in marmo in fase di ultimazione ci è fornita da Carlo Fink, in seguito alla sua visita allo studio dello scultore nel 1843:

“Prima ci arresta la statua grande al vero d’un giovincello – *Davide*, che inalza al cielo una preghiera di ringraziamento nell’istante in cui ha vinto Golia. La testa di Davide ornata di lunga chioma lieve scorrente è volta al cielo. Il sublime e rapido passaggio dall’alterezza alla più profonda umiltà fu reso dall’artista in un bel viso ispirato. Il pastore era animato da un nobile orgoglio quando si fe’ incontro a Golia; e da più grande ancora quando travolse il gigante nella polve. *Ferrari* ci mostra qui ad un tempo, come l’ardito e forte e fiero garzone atterrito il temuto gigante sente nell’intimo suo d’aver superato un esercito, un mondo, eppure riconosce qualcosa di più alto e compreso d’un interno senso d’umiltà si volge a Dio e le mani si raccoglie al petto. I lombi del pastore sono avvolti in una pelle d’orso, che forma di dietro all’avanzarsi del destro piede un bel gruppo di pieghe, che veramente non s’addicono alla qualità della stoffa; e così sarebbero in questo caso la migliore critica le parole di Goethe: “Giovane beato, i cui difetti ti vengono ascritti a virtù.” Vedeste mai un artista quando nella coscienza del suo valore terminata una parte della sua opera ringraziando il genio pieno d’entusiasmo respira con più forza e più liberamente? Egli è un trionfo, uno splendido trionfo, quello d’aver vinto il rigido marmo. Così dopo aver provato l’intimo sentimento di trionfo Ferrari scolpì il libero e beato anelito d’una lieta vittoria nel petto già rotondato del pastorello eletto da Dio. E così da questa bella e possente statua traspare una mirabile pienezza di verità e di poesia congiunta ad un’arte maestra. La statua non era ancora compita, ma lo scalpello non toglieva più che una fina polvere del marmo. Quale profonda conoscenza della forma si manifesta in questo delicato lavoro, in cui l’artista sa, che la vera linea ed il compimento sta tuttora sotto ad un lieve mantello di polvere! Chi verrà a Venezia e chiederà delle nuove opere di scultura, verrà anzi tutto guidato nel palazzo del signor *Treves*, onorevole protettore dell’arte veneta. Ivi il forastiero troverà in una magnifica sala due statue, Ettore ed Ajace capi d’opera di *Canova*. Rimpetto a queste il piccolo *David di Ferrari*”⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ GIORGIO PODESTÀ, *Fuor d’opera – Rivista degli oggetti di Belle Arti esposti in quest’I.R. Accademia (continuazione e fine. Vedi i numeri precedenti)*. – *Scultura*, “Il Vaglio”, a. III, n. 48, sabato 1 dicembre 1838, p. 386.

⁴⁷⁰ CARLO FINK, *Una visita allo studio di Ferrari in Venezia*, in “La Favilla – Giornale triestino”, a. VIII, 13 maggio 1843, pp. 139-144.

Godendo già di incontrastata fortuna per il suo *Laocoonte*, con la *Malinconia* e il *Davide vincitore di Golia* Ferrari emergeva anche come lo scultore veneziano più sensibile alle nuove istanze estetiche.

La fortuna pubblicistica

In occasione della mostra milanese, a due anni dall'articolo pubblicato da Veludo nella "Gazzetta Privilegiata di Venezia", Giuseppe Defendi rimarcava la differenza tra due rappresentazioni del Laocoonte, quella antica e quella moderna del Ferrari; la prima espressione della "greca sapienza", mentre la seconda dei nuovi fremiti per cui Laocoonte non è più "quel sommo sacerdote e coltivatore della patria", ma un uomo qualsiasi "compreso d'altissimo dolore"⁴⁷¹.

Luigi Torelli invece⁴⁷², nell'articolo pubblicato lo stesso anno ne "Il Nuovo Ricoglitore" lodava la moderna scultura in quanto riusciva a spiegarsi "indipendentemente da qualunque descrizione", parlando direttamente al cuore di ogni individuo: "Anche colui che è ignaro di Virgilio, e del fatto, vi trova facile il senso; se non è Laocoonte, è un padre qualunque che accorre per liberare i figli; l'azione intera e già consumata espressa nell'estinto non lascia dubbio sull'effetto dei serpenti; e l'uomo preso da tanto dolore che dimentica il suo pericolo e fissa un cadavere, non può essere che un padre"⁴⁷³.

Il giudizio di Torelli pone l'attenzione sugli aspetti più drammatici dell'opera e cerca le espressioni linguistiche per ricreare letterariamente il dramma, con l'intento di trasmettere al lettore l'emozione provata davanti alla statua.

Ignazio Fumagalli⁴⁷⁴ nell'articolo per la "Biblioteca Italiana", pur apprezzando il gruppo di Ferrari per l'efficace rappresentazione dello strazio di Laocoonte, considerava la scena statica, moralizzante e distante dalle nuove istanze romantiche. Ben diversamente quindi da Torelli che

Davide vincitore di Golia, si trova ancora oggi in collezione Treves. Gli anni d'attesa tra la realizzazione in gesso e il marmo sono dovuti alla vicenda sfortunata del carico di marmo partito da Carrara e naufragato nei pressi di Ragusa, carico nel quale si trovava anche il blocco di marmo per *Laocoonte*.

⁴⁷¹ GIUSEPPE DEFENDI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano. Articolo II. Scultura – Luigi Ferrari*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 1837, n. 107, pp. 425-426.

⁴⁷² Luigi Torelli (Villa di Tirano (SO), 1810 – Tirano (SO), 1887). Cfr. FEDELE LAMPERTICO, *Commemorazione del senatore Luigi Torelli letta al R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti il dì 12 agosto 1888*, Venezia, 1888.

⁴⁷³ LUIGI TORELLI, *Del Laocoonte. Modello di gruppo colossale di L. Ferrari*, in "Ricoglitore Italiano e straniero", IV, 1837, pp. 678-685.

⁴⁷⁴ Ignazio Fumagalli (Milano, 1778 - 1842).

esaltava ad esempio la vitalità della muscolatura e quel petto che “ampissimo come d’uomo che ha corso, che s’abbandona al dolore e dimentica sé stesso”.

Giuseppe Sacchi⁴⁷⁵ nel “Cosmorama Pittorico” riconosceva che Ferrari aveva per modello non tanto il Laocoonte antico, quanto i grandi artisti dell’arte italiana del passato; “la verità sublime di Dante e di Michelangelo[...]. Il Laocoonte di Ferrari mette nell’animo un brivido di spavento, come il Gerione dell’Alighieri e il Davide di Buonarroti [...]: è un secondo Ugolino che muore co’suoi figli”⁴⁷⁶.

Il *Laocoonte* di Ferrari segnò un momento di rinnovamento non solo per la scultura anche per la critica; creando un confronto con una delle più importanti opere dell’antichità, la critica dovette trovare nuove parole e formule nuove per definire la modernità: il riporto di un drammatico episodio antico nell’attualità concorreva ad un avvio di rappresentazioni “romantiche” ispirati dalla letteratura moderna o addirittura dall’attualità.

Il Progetto di Associazione (1843-1844)

Come vedremo nel capitolo dedicato ai rapporti con Paride Zaiotti, Ferrari tra il 1839 e il 1843 visse un periodo di grande favore e di fortuna critica.

L’amico letterato tedesco Stieglitz, che aveva fortemente sostenuto l’artista dedicandogli numerosi articoli sul periodico triestino *La Favilla* e procurandogli, assieme ad altri amici, commissioni nei territori dell’Impero, nel 1843 Stieglitz volle indurre Ferrari a realizzare per Venezia il *Laocoonte* finalmente in proporzioni colossali in marmo.

Assieme al conte Stefano Medin, il letterato tedesco aveva progettato di formare una Società per azioni di cento lire l’una per raccogliere il denaro necessario a tradurre in marmo il modello colossale del Laocoonte, da donare alla municipalità veneziana per l’abbellimento di una piazza.

Possiamo ricostruire i fatti da una lettera di Stieglitz agli Zaiotti:

“Eccovi ancora una notizia che vi rallegrerà assai: Adesso credo di poter garantire per l’esecuzione del Laocoonte. Ho parlato questa sera con il podestà Correr. Lo trovai al caffè Florian col conte Morosini (un giovine che visitò meco lo studio del Ferrari ed ammirò da intelligente le di lui opere) e con alcune altre persone di sangue blu. Mi avvicinai al Correr che aveva conosciuto appena in Recoaro e gli dissi che avendo

⁴⁷⁵ Giuseppe Sacchi (Pavia, 1804 - 1891).

⁴⁷⁶ GIUSEPPE SACCHI, *Il Nuovo Laocoonte. Gruppo colossale di L. Ferrari*, in “Cosmorama Pittorico”, III, 1837, n. 20, p. 154. Come è già stato evidenziato il paragone tra la figura di Laocoonte e Ugolino venne spontaneo a molti critici dell’epoca: non è un caso che il gruppo di Ferrari sia uno dei modelli della progettata scultura di Torquato Della Torre *Ugolino con i figli* (fig. 36), cfr. CHIARA MARIN, *La citazione come palestra critica: Luigi Ferrari e il moderno Laocoonte*, relazione presentata al Convegno padovano *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell’opera d’arte*, 29-30 maggio 2008, c.d.s.

sentito a parlar per la città del suo lodevolissimo progetto di regalare a Venezia una distinta opera artistica, lo pregava di mettere il suo nome fra gli azionisti: perché Venezia, io aggiunti, mi è divenuta sì cara che io prendo la più viva parte a quello che la riguarda. Egli si mostrò un poco confuso parlò del conte Medin e cercò di sfuggirsi con un certo conto alla barcajuola. Ma io lo aiutai a trarsi dall'imbroglio, e risposi al Morosini che dimandava informazioni su questa faccenda, che il Podestà insieme al conte Medin avea formato il progetto di far eseguire il Laocoonte del Ferrari nella grandezza immaginata dall'artista, che essi volevano unire un numero di azionisti i quali contribuendo cento L. Austriache per amore dell'arte facessero poi un nobile dono alla città. Il Morosini pregò subito di essere annoverato tra questi azionisti, e due altri ivi presenti seguirno immediatamente il suo esempio. Allora il mio Correr fece un viso più amichevole, prese coraggio e mi dimandò come si potrebbe dare avviamento all'impresa. Con un programma io gli risposi, che inviti tutti gli amici delle arti, veneziani e stranieri, a far parte di questa bella impresa. Egli andò meco d'accordo e mi promise di farne scrivere subito uno e di darmelo prima di farlo stampare. Per parte mia gli promisi in contraccambio di cooperare con tutte le mie forze alla propagazione del programma, ed ecco! noi siamo giunti fin qui. Ebbi poi un bel fare, per difendermi dai complimenti che mi piovevano addosso da tutte le parti pel mio amore verso Venezia. Ed ora plus ultra. Che gliene pare? Non si scorge forse in queste parole la vera amicizia, l'amicizia operosa dello Stieglitz? Oh s'Ella lo sentisse allora oh quanto andrebbe liete e superba di aver trovato un simile amico⁴⁷⁷.

Quasi un anno dopo, il 12 marzo 1844, venne stampato l'opuscolo divulgativo *Progetto di associazione per l'esecuzione in marmo di Carrara mediante sottoscrizioni volontarie del gruppo colossale del Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari*⁴⁷⁸, nel quale si precisano i fini dell'Associazione, gli obblighi degli associati e del Ferrari e il contratto.

La somma necessaria per realizzare il marmo ammontava a 18.000 fiorini⁴⁷⁹, per cui si faceva ricerca di cinquecento sottoscrittori disposti a versare trentasei fiorini ciascuno. Promotori del progetto erano il conte Giovanni Correr⁴⁸⁰, Giacomo Treves dei Bonfilii depositario e gestore delle somme versate dai sottoscrittori⁴⁸¹, il conte Francesco Gualdo⁴⁸² e il conte Stefano Medin.

⁴⁷⁷ Lettera pubblicata in ENRICO BROL, *Paride Zaiotti a Trieste* cit., p. 217.

⁴⁷⁸ Progetto di Associazione per l'esecuzione in marmo di Carrara mediante sottoscrizioni volontarie del gruppo colossale del Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari, Venezia, Premiato Stabilimento di G. Antonelli, 1844.

⁴⁷⁹ Pari a Lire austriache 54000.

⁴⁸⁰ Giovanni Correr (Venezia, 1798-1871). Fu podestà di Venezia ininterrottamente dal 1838 al 1857, intimo amico di Daniele Manin, fu podestà anche durante i diciassette mesi del governo rivoluzionario 1848-'49. Fu grazie a Correr che nel 1830 la città fu dichiarata Porto Franco, favorendone la ripresa economica. Grazie a Correr venne ripristinata la tradizionale "Regata Storica" che dal 1841 fu commemorata annualmente. Cfr. *Il Comune di Venezia e la rivoluzione del 1848-49: i verbali delle sedute del Consiglio comunale*, a cura di S. Barizza, Venezia, Arsenale, 1991.

⁴⁸¹ Giacomo Treves De Bonfilii (Venezia, 1788-1885). Più volte elogiato dalla pubblicistica locale per la sua generosa disponibilità nel proteggere gli artisti, Treves può essere considerato come il principale cultore delle belle arti di cui possa gloriarsi la Venezia del suo tempo. "Mecenate delle arti, nel più nobile significato della parola, e cioè non per boria personale, ma per amore intenso dell'arte e degli artisti" (in *In Memoria di Giamo Treves dei Bonfilii*, Venezia, Stab. Emporio, 1885, p. 46), Treves si prodiga nell'elargire doni ed incoraggiamenti, istituendo persino, nel 1839, un premio annuo destinato ai migliori allievi accademici nelle varie discipline. Nei cataloghi delle mostre il suo è il nome che ricorre più frequentemente tra quelli che indicano i committenti. A partire dal 1831, Giacomo Treves è infatti registrato in occasione di dodici rassegne, non sempre consecutive, dalle quali si evince la sua predilezione per la pittura, risultando eccezionali i lavori richiesti in campo scultoreo. Tale scelta non dev'essere tuttavia interpretata come un segno di un suo sacroso interesse nei confronti della scultura che risulta al contrario particolarmente amata, come testimonia nel 1827 l'acquisto, dettato anche in parte dalla volontà di affermazione sociale, dei due colossi canoviani Ettore ed Ajace, per le quali viene realizzata in Palazzo Treves un'apposita stanza su disegno di Giuseppe Borsato, visitata nel 1838 dagli Imperatori d'Austria e dal Cancelliere Metternich.

Raggiunti i cinquecento sottoscrittori, Ferrari si sarebbe impegnato a recarsi di persona a Carrara per selezionare il blocco di marmo di seconda qualità e, dall'arrivo del blocco di marmo a Venezia, avrebbe disposto di tre anni di tempo per portare a compimento l'opera. L'artista si sarebbe inoltre assunto ogni spesa oltre al viaggio a Carrara, l'acquisto e il trasporto del marmo ecc.. Ferrari avrebbe dovuto realizzare anche cinque opere in marmo di prima qualità "due statuette, due bassi rilievi, un medaglione, e ciascuna di soggetto grazioso, decente". Queste cinque opere si sarebbero dovute offrire ad estrazione ai contribuenti della sottoscrizione.

Come sappiamo la sottoscrizione non andò in porto non avendo raggiunto il numero sufficiente di associati. Ferrari portò quindi a termine soltanto la versione in marmo in dimensioni ridotte per Brescia.

La commissione del Conte Paolo Tosio

Dal fitto carteggio intercorso tra lo scultore Luigi Ferrari e Paolo Tosio, Paolina Bergonzi Tosio e gli eredi Zuccari, è possibile ricostruire la lunga gestazione del Laocoonte che arrivò a Brescia finito nel 1853⁴⁸³.

Come già visto, il primo incontro tra Ferrari e il conte Tosio avvenne a Milano durante l'esposizione braidense dov'era esposto il colossale modello in gesso di Laocoonte. Andando a Milano Ferrari aveva già dalla sua l'Associazione intenzionata a finanziargli la trasposizione in marmo 1:1 del suo modello colossale, mentre Tosio gli commissionava una versione a grandezza naturale. Così Ferrari riferisce all'amico Tranquillo Orsi il 14 giugno 1837:

"ebbi la commissione dal Conte Tosio di Brescia di eseguirlo in marmo alla grandezza del vero, in modi se non intieramente vantaggiosi non però ristretti, ed io ne sono contento specialmente se mi metto a

Le opere scultore commissionate da Treves sono *La Beneficenza* di Pietro Zandomeneghi nel 1839, *Davide e Golia* di Luigi Ferrari e *Il genio della scultura* di Vincenzo Luccari entrambe portate a termine nel 1843.

⁴⁸² Francesco Gualdo, discendente dalla nobile famiglia Gualdo di Vicenza, frequenta assiduamente le esposizioni d'arte di Milano e Venezia. Francesco emerge nell'ambiente mecenatismo veneziano soprattutto negli anni Quaranta, dopo la commissione di alcuni dipinti esposti alla mostra dedicata all'Imperatore Ferdinando I. Oltre ai dipinti di veduta e paese, richiesti più di altri, il conte Gualdo lascia trasparire dalle sue scelte anche un certo favore per la storia sacra, le figure femminili e i soggetti letterari. Dalle scelte oculate del conte traspare anche la preferenza di giovani artisti di origine vicentina, assicurando così un sostegno ai giovani locali.

⁴⁸³ Il carteggio si trova perfettamente conservato presso l'Archivio di Stato di Brescia all'interno del fondo Avogadro del Gigio – Tosio, del quale si può ricostruire tutta la vicenda collezionistica del conte Paolo Tosio.

considerare la bella impressione e a mio riguardo che generalmente produsse, e il ben diverso contegno che taluno assunse rispettoso verso di me⁴⁸⁴.

Il 5 giugno Ferrari aveva il contratto firmato con Tosio con il quale si impegnava a eseguire l'opera con marmo di Carrara di prima e perfetta qualità, composto da più blocchi:

“1° Laocoonte padre col figlio vivente, meno la mano e l'avan-braccio che sopravanza alla annodatura del serpente = 2° La mano e l'avan-braccio suddetto = 3° Il figlio morto combinando la giuntura al serpe che stringe l'una gamba del padre coll'altra del figlio = 4° la porzione del serpe che stringe come sopra le gambe del padre e del figlio, qualora l'artista trovasse conveniente il farlo = 5° Porzione dell'ara qualora la mancanza del blocco lo esigesse. [...] Sarà cura del sig. Ferrari che il marmo occorrente debba essere entro il 7bre prossimo venturo disponibile in Carrara per l'immediato trasporto in Venezia_ E dovrà appena il marmo arrivato in Venezia intraprendere il lavoro in modo che entro non più di due anni decorribili dall'epoca del sud.^{to} arrivo in Venezia, l'opera sia ultimata_ La sud.^{ta} opera completa dovrà essere imballata e condotta a Brescia in Casa del C. Tosi⁴⁸⁵.”

Nelle previsioni il *Laocoonte* in marmo si sarebbe dovuto consegnare a Brescia per il settembre 1839.

Le previsioni vennero subito disattese, i cavaatori e i proprietari delle cave a cui si era rivolto Ferrari non riuscivano a trovare un blocco della qualità e dimensioni richieste e né le cave circostanti, né i depositi possedevano un marmo con quelle caratteristiche⁴⁸⁶. Ferrari, preoccupato, si rese disponibile a fare un tentativo nelle cave in Piemonte, dove si recavano i colleghi torinesi e dove si era fornito anche l'amico Fraccaroli a Milano, che lo assicura dell'ottima qualità di quelle pietre⁴⁸⁷. Questa possibilità non avrebbe però corrisposto ai termini del contratto che prevedeva il marmo di Carrara.

Deluso da questo fatto, il conte Tosio decise che se non si trovava il masso della qualità e dimensioni desiderate, le figure che componevano la scultura si sarebbero dovute ottenere da blocchi di dimensioni ridotte più facili di reperire. In una lettera del 18 febbraio 1839 il conte scrive:

“La commissione del Laocoonte mi pone in una spiacevole situazione e per me, e per voi, e per gli altri. - Io non ho né statua, né marmo_ mi trovo esposto a sinistre interpretazioni o di mancanza ai patti, o d'indifferenza. Non io riprendere a tanti stranieri che me ne ricercano con diritto dopo pubblici annunci. Non

⁴⁸⁴ ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore, Lettera indirizzata da Luigi Ferrari a Tranquillo Orsi, Milano 14 Giugno 1837.

⁴⁸⁵ ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1837, Contratto tra lo scultore Luigi Ferrari e il Conte Paolo Tosio, Milano 5 giugno 1837.

⁴⁸⁶ ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1838, Copia di lettere del Co. Staffetti di Carrara allo Scultore Ferrari.

⁴⁸⁷ ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1839, Lettere di Luigi Ferrari in data Venezia, 4 febbraio 1839 e 1 marzo 1839.

so né come parlare né come tacere, fra le premure degli amici, e fra le indagini degli Artisti. Se io ho potuto aumentare il prezzo, e anticipare le rate, non ho anni di vita disponibili per potere egualmente concedere delle proroghe. – Per quanto strane, con'ella stessa osserva, sino le difficoltà sulla grandezza del masso, mi viene però in pensiero di ripego. Il blocco maggiore a norma della scrittura = Laocoonte padre col figlio vivente meno la mano e l'avan-braccio che sopravanza all'annodatura del serpente = si potrebbe forse dividere in due. Ella lo vede suscettibile, io l'as... così pure per qualche altro blocco. Rimarco però che il blocco essendo diviso in due, la spesa risulta minore, il lavoro si rende più comodo, e meno rischioso. – Rimarco d'altronde che tutto il gruppo, già stabilito in blocchi cinque, divenendo, come sopra, in blocchi sei, ed anche più, questa divisione non si potrebbe giustificare che con un'idea (qualunque) di gruppo colossale. Mi pare perciò ch'Ella, nel caso della sud.a facilitazione, mi può compensare coll'aggiungere qualche cosa alla statua naturale. – Quando io affidai a Lei l'opera del Laocoonte, contemplai il suo genio, ed il suo carattere. In questo momento pure che le scrivo mi conforto con tanta fiducia e spero davvero da lei un riscontro soddisfacente.”⁴⁸⁸

Ricevuta la lettera di Tosio, Ferrari ne discute con il padre Bartolomeo. Stabilita la possibilità di realizzare le figure principali assemblando blocchi più piccoli, Stefano Zanardini⁴⁸⁹ intermediario del conte, per sveltire l'operazione e tranquillizzare le parti, propose al conte di inviare Ferrari in persona a Carrara per selezionare i blocchi di marmo e porre così fine alla vicenda⁴⁹⁰.

Dopo aver esperito positivamente la missione a Carrara⁴⁹¹, Ferrari aspettò con trepidazione il bastimento che da Livorno doveva portare i marmi a Venezia. Sfortunatamente il vascello con i blocchi di marmo per il *Laocoonte*, per l'*Endemione* per la contessa Maffei di Brescia, per il *Davide e Golia* per Treves e moti altri diretti a Ferrari naufragò nei pressi di Ragusa dopo alcuni giorni di tempesta⁴⁹².

Il conte Tosio non si fece prendere dallo sconforto, disposto a pagare un nuovo viaggio a Carrara di Ferrari ed afferma: “Io penso con tutta tranquillità al mio Laocoonte, perché sono certo che verrà giorno che il Laocoonte comparirà, e corrisponderà alle generate aspettative, soltanto di quando in quando mi sorprende e mi angustia il dubbio che quel girono arriverà per me troppo tardi”⁴⁹³. Finalmente il 1 settembre 1841 i blocchi per il Laocoonte arrivano a destinazione, il conte Tosio malato da tempo, fa soltanto in tempo a ricevere la notizia e a sapere che il lavoro sta

⁴⁸⁸ ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1839, Lettera del conte Paolo Tosio a Luigi Ferrari, Brescia, 18 febbraio 1839.

⁴⁸⁹ Stefano Zanardini, nipote della contessa Paolina Bernozi Tosio. Zanardini aveva seguito i lavori del Laocoonte fin dal principio della commissione e che teneva costantemente aggiornato il conte facendo visite quasi quotidiane allo studio dello scultore.

⁴⁹⁰ ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1839, Lettera di Stefano Zanardini al conte Paolo Tosio, Venezia, 25 aprile 1839.

⁴⁹¹ ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1839, Lettera di Luigi Ferrari al conte Tosi, Carrara, 5 agosto 1839.

⁴⁹² ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1840, Lettera di Stefano Zanardini al conte Paolo Tosio, Venezia, 10 marzo 1840.

⁴⁹³ ASBr, Archivio Avogrado del Giglio- Tosio, b. 52, f. 1840, Lettera di Paolo Tosio a Stefano Zanardini, Asola, 26 novembre 1840.

finalmente iniziando prima di morire.

Dall'arrivo dei blocchi di marmo nello studio di Ferrari a Venezia nel 1841 il lavoro procede incessantemente fino al 1846, quando il onte Tosio era ormai scomparso. La vedova Paolina Tosio e alla morte di lei nel 1846 il Comune di Brescia, legittimo erede di tutta la collezione Tosio e degli eredi Zuccari, gestirono il patrimonio dello scomparso e le pratiche di pagamento delle ultime rate allo scultore.

Il carteggio conservato all'Archivio di Stato di Brescia termina nel 1846; non sappiamo cosa abbia impedito l'invio del *Laocoonte* a Brescia nel 1846, che a parere di Ferrari e di Zanardini era quasi ultimato. Il marmo arrivò infatti a Brescia tramite la ferrovia da poco inaugurata solo nel 1853.

L'arrivo in città a distanza di sedici anni dalla commissione, non ebbe quella risonanza che ci si poteva attendere nel 1839, ma non lasciò indifferenti gli uomini di cultura, in particolare Federico Odorici⁴⁹⁴ e Luigi Lechi⁴⁹⁵, i quali dedicarono tre scritti al *Laocoonte*⁴⁹⁶.

Il primo scrisse: “Tre stadj dunque, tre fasi di quell'antica tragedia sapientemente il Ferrari ha qui riunite: - la pienezza della vita, che lotta e di difende; gli spasimi dell'agonia; la solenne tranquillità della morte: e queste fasi aggruppò con un assieme più dolce, più raccolto del monumento ellenico” e concludeva “No, il nostro Ferrari non ha invocato pel suo *Laocoonte* la musa di Virgilio, ma quella di Dante ha suscitato le ispirazioni dell'anima sua. Il perché tu non parti da questo gruppo senza che una voce non ti dica nell'intimo cuore – La vittoria è nostra”⁴⁹⁷. Odorici con queste parole rimarcava, a quasi vent'anni di distanza dal suo primo concepimento, la modernità della scultura di Ferrari.

⁴⁹⁴ Federico Odorici (Roè Volciano, 1807 – Brescia, 1884) storico italiano.

⁴⁹⁵ Luigi Lechi (Brescia, 1786 – 1867), per un profilo completo cfr. LUCIANO FAVERZANI, *Lechi Luigi*, in DBI, vol. 64, 2005.

⁴⁹⁶ FEDERICO ODORICI, *Il Laocoonte di Luigii Ferrari*, Brescia 1854; LUIGI LENCHI, *Del Laocoonte Tosio*, Brescia, 1856; FEDERICO ODORICI, *I due Laocoonti: cenni critici*, Venezia, Cecchini, 1856.

⁴⁹⁷ FEDERICO ODORICI, *Il Laocoonte* cit., pp. 7-8.

2.4. Il 'salotto' veneziano di Paride Zaiotti. Conoscenze illustri, l'appoggio internazionale, nuove commissioni

“7 maggio 1838: Ho fatta conoscenza intrinseca collo scultore Ferrari”⁴⁹⁸, con questa breve nota registrata nel suo *Diario* il magistrato e letterato Paride Zaiotti⁴⁹⁹ ricorda il primo incontro avuto con Luigi Ferrari.

Non solo una conoscenza tra le tante che lo scultore poteva vantare in città, ma quella che sarebbe diventata una profonda e fidata amicizia. Zaiotti figura infatti quale consulente, tramite per alcune importanti commissioni, autore di articoli per favorire la carriera dello scultore; un rapporto da intendersi non solo in termini di collaborazione, ma soprattutto di amicizia. L'immagine privata di Ferrari viene quindi acclarata grazie a fonti contemporanee, a note manoscritte e, quando il magistrato si allontanerà da Venezia, anche tramite una corrispondenza che rivela aspetti inediti e riservati del nostro protagonista⁵⁰⁰.

Il 26 febbraio 1836 Paride Zaiotti venne nominato Consigliere dell'Imperiale Regio Tribunale d'Appello a Venezia. Al suo arrivo da Milano nella città lagunare, egli vantava già una lunga collaborazione con la Biblioteca Italiana⁵⁰¹, iniziata alla fine del 1818 con la pubblicazione di una recensione. Pur avendo lavorato solo a Trento e a Milano, sulla scorta dei suoi interessi e della sua attività letteraria, tra cui la pubblicazione di una recensione su un'opera tedesca intesa a ricostruire il profilo biografico di Johann Joachim Winckelmann, Zaiotti instaura rapporti culturali con Trieste, stringendo legami duraturi con vari personaggi colti di quella città, tra cui Domenico Rossetti⁵⁰², il suo segretario Büttiger⁵⁰³ e la nipote di Rossetti Anna Fratnih⁵⁰⁴ che poi sposò il collega e amico Antonio Salvotti⁵⁰⁵.

⁴⁹⁸ Il diario di Paride Zaiotti è conservato presso i suoi eredi a Carpenedo (Venezia). Dove non specificato le indicazioni di giorno e data sono da riferirsi al diario. Cfr. APZ, *Diario*, 7 maggio 1838.

⁴⁹⁹ Per un profilo generale su Paride Zaiotti cfr. ENRICO BROL, *Antonio Bresciani e Paride Zaiotti carteggio inedito (1813 – 1843)*, in “R. Deputazione di Storia Patria per le Venezie – Sezione di Trento”, 1943; ID., *Paride Zaiotti a Trieste* cit., pp. 131-230, 355-438.

⁵⁰⁰ Sappiamo ad esempio che dopo il lavoro e le ore dedicate allo studio, Ferrari amava concludere la giornata con una passeggiata che lo portava dalla sua abitazione in Campo della Grana a pochi passi dalla Chiesa di San Martino presso l'Arsenale, a Campo San Gallo, vicino al Bacino Orseolo in Piazza San Marco. Qui, egli poteva trovare la piacevole compagnia di colleghi ed amici.

⁵⁰¹ “Biblioteca Italiana” (1816 – 1840). Rivista culturale stampata con periodicità mensilità, era favorita dal governo austriaco, intenzionato a creare un legame tra la cultura italiana e la tedesca. Dal 1816 al 1825 ne fu direttore Giuseppe Acerbi, coadiuvato dai compilatori Vincenzo Monti, Scipione Breslák e Pietro Giordani, i quali si avvalsero di preferenza di collaboratori non più giovani, ma scientificamente già affermati nel loro settore e in grado di offrire assoluta garanzia di imparzialità, serietà e competenza. Cfr. *La Biblioteca italiana*, a cura di E. Oddone, Treviso, Canova, 1875; *Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea* cit., pp. 338.

⁵⁰² Domenico Rossetti (Trieste, 1774 - 1842). Patriota e letterato, nel 1810 fondò la Società di Minerva e nel 1829 l'Archeografo triestino. Mise insieme una pregevole raccolta di libri d'interesse petrarchesco, che descrisse in Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio: illustrazione bibliografica (1828), e curò la pubblicazione delle Poesie minori (3 voll., 1829-34) del poeta. Legò la sua biblioteca a Trieste (Biblioteca Rossettiana).

⁵⁰³ Consigliere aulico.

Zaiotti e Salvotti lavorano assieme prima a Venezia e poi a Milano nel processo contro i Carbonari. In quest'ultima città soprattutto i due frequentavano i maggiori centri culturali tra cui le esposizioni d'arte annuali presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, dove ebbero modo di entrare in contatto con i più importanti artisti e letterati tra cui Vincenzo Monti, la sorella Costanza Monti Perticari⁵⁰⁶, Andrea Maffei⁵⁰⁷, Francesco Hayez. Dopo alcuni mesi di licenza per riprendersi dalla malattia che lo aveva colpito, Zaiotti arriva a Venezia l'11 settembre 1836; in poco tempo il magistrato allaccia legami anche con gli intellettuali lagunari, venendo prestamente nominato Socio corrispondente dell'Ateneo Veneto il 25 gennaio 1837 e membro onorario dell'Ateneo di Treviso.

Conosce Bartolomeo Gamba⁵⁰⁸ e Luigi Carrer⁵⁰⁹ e decide di rendere la sua casa in Campo San Gallo un cenacolo, inizialmente frequentato solo dall'abate Giuseppe Barbieri⁵¹⁰. Presto Zaiotti stringe amicizia con i principali artisti veneziani e in particolare con quelli che lavoravano per

⁵⁰⁴ Anna Orsola Fratnich (Trieste, 1789 – Venezia, 1837) figlia del presidente del tribunale d'appello di Venezia, Francesco (goriziano d'origine, ma nato a Trieste nel 1763, morto a Venezia nel 1823), e di Margherita Rossetti, nacque a Trieste il 4 gennaio 1789. Sposò Salvotti l'11 marzo 1820 a Venezia, dove questi si trovava quale inquirente nel processo contro i carbonari.

⁵⁰⁵ Antonio Salvotti (Mori, 1789 - Trento, 1866). Fece gli studi di legge all'università di Landeshut, dove ebbe come maestro il Savigny, e nel 1810 si trasferì a Milano per fare pratica legale. Ottenuto il titolo d'avvocato, esercitò la professione a Trento. A ventiquattro anni fu compreso nella corte di giustizia di Trento e nel 1819, quand'era già promosso consigliere al tribunale della stessa città, ebbe incarico di condurre a termine l'inquisizione che la polizia di Venezia aveva promosso contro i carbonari del Polesine. Nominato nel maggio del 1822 consigliere presso il tribunale di Milano. Il 18 giugno 1846 fu promosso vice presidente del tribunale d'appello d'Innsbruck e quattro anni dopo assunse la presidenza del senato della Corte superiore di Trento. Per la sua dottrina nel diritto, nel 1850 fu ascritto al Consiglio dell'Impero. Dal suo matrimonio con la coltissima Anna Fratnik ebbe un figlio, Scipione (1830- 1883). Cfr. *Carteggi ritrovati*, a cura di F. Garavini, Bologna, Il Mulino, 2007.

⁵⁰⁶ Costanza Monti Perticari (Roma, 1792 - Ferrara, 1840). Paride Zaiotti, nell'iscrizione che le fece per la tomba, la disse "sempre buona, ora anche felice"; e così accennò ai tanti dolori che la tormentarono, dopo la giovinezza e i primi anni del matrimonio.

⁵⁰⁷ Andrea Maffei (Molina di Ledro, 1798 – Milano, 1885). Sulla sua figura cfr. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F. Mazzocca, Trento, Tipografia Temi, 1987.

⁵⁰⁸ Bartolomeo Gamba (Bassano del Grappa, 1766 – Venezia, 1841). Erudito e bibliografo, ispettore della stampa a Milano e a Venezia, ed amministratore della Biblioteca Marciana, curò edizioni della Divina Commedia e di altri testi; tradusse il Don Chisciotte. Cfr. *Una vita tra i libri: Bartolomeo Gamba*, a cura di G. Berti, G. Ericani, M. Infelise, Milano, F. Angeli, 2008.

⁵⁰⁹ Luigi Carrer (Venezia, 1801 - 1850). Letterato, svolse intensa attività di critico e di poeta. Stabilitosi a Padova, iniziò a pubblicare classici, a tradurre, a comporre biografie e opere filosofiche varie. Tornato nel 1832 a Venezia, collaborò a diverse imprese editoriali, e vi compilò (1833 - 1843) il giornale "Il Gondoliere". Contemporaneamente si dedicava alla poesia. In ambedue i campi manifestò nitore e scrupolo, un'intelligente individuazione di problemi critici e di situazioni poetiche. cfr. *Luigi Carrer (1801-1850): un veneziano tra editoria, scrittura e poesia*, a cura di T. Agostini, Venezia, Ateneo Veneto, 2006.

⁵¹⁰ Giuseppe Barbieri (Bassano Del Grappa, 1774 – Padova, 1852). Si iscrisse alla facoltà di teologia e giurisprudenza dell'Università di Padova, dove però fu attratto dagli studi letterari, illuminati allora dall'ingegno e dalla fama dei Cesarotti. Compiuto il corso giuridico, Barbieri vestì l'abito benedettino e ricevette gli ordini sacri. Si dedicò all'oratoria sacra. Cfr. GIAMBATISTA BASEGGIO, *Della vita e degli scritti di Giuseppe Barbieri: orazione letta all'Ateneo di Bassano*, Bassano, Tip. Baseggio, 1853. I due si erano già conosciuti a Milano a casa del direttore della polizia Torresani. Carlo Giusto Torresani (Cles, 1779 - 1852). Funzionario austriaco, entrato nell'amministrazione nel 1802, nel 1822 ottenne la direzione della polizia di Milano. Nel 1833-34 scopri e sventò la congiura della Giovine Italia in Lombardia. Represse duramente le manifestazioni patriottiche dei primi mesi del 1848.

Trieste. A casa di Bartolomeo Gamba conosce Tranquillo Orsi⁵¹¹ professore di prospettiva all'Accademia di Belle Arti, probabilmente colui il quale gli presenterà Luigi Ferrari, l'artista che sarà maggiormente legato alla sua famiglia. Ferrari e gli Zaiotti rimarranno infatti in rapporti epistolari anche dopo il trasferimento della famiglia Zaiotti a Trieste e dopo la morte di Paride nel 1843.

Letterati, musicisti, artisti, diverse sono le categorie intellettuali dei frequentatori abituali di questo salotto che rimane, almeno fino all'inizio degli anni Quaranta, uno dei punti di riferimento più importanti per la cultura veneziana. Sono intellettuali come Niccolò Tommaseo⁵¹², Tommaso Locatelli⁵¹³, Lodovico Pasini⁵¹⁴, Pietro Canal⁵¹⁵, Antonio Francesco Falconetti⁵¹⁶, Filippo De Boni⁵¹⁷, Emilio De Tipaldo⁵¹⁸ ad animare le conversazioni serali in casa Zaiotti, dove il nostro Ferrari ha la possibilità di frequentare anche numerosi artisti provenienti dall'ambiente accademico,

⁵¹¹ Tranquillo Orsi (Mantova, 1791 – Venezia, 1844), cfr. MARIA IDA BIGGI, ad vocem, *Orsi Tranquillo*, in *La Pittura nel Vento. L'Ottocento*, vol. II, a cura di G. Pavanello, Milano, Electa, 2003, p. 780. Tranquillo Orsi è particolarmente legato alla famiglia Ferrari.

⁵¹² I due si incontrarono il 7 dicembre 1839 a casa di Tipaldo, entrambi annoverano l'incontro nei rispettivi diari.

⁵¹³ Tommaso Locatelli (Venezia, 1799 - 1868). Compilatore della Gazzetta Privilegiata di Venezia nel 1838 ne divenne il direttore. Nello stesso anno fu iscritto come socio onorario all'Accademia di Belle Arti di Venezia e nel 1846 divenne socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Dopo il 1854 iniziò a ritirarsi dalle scene per cedere il posto al genero Paride Zaiotti junior. Cfr. CHIARA MARIN, *La ricerca di una nuova 'venezianità': Tommaso Locatelli e la critica d'arte nell'Ottocento*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Art", CLXIII (2004-05), pp. 194-225 e EAD., *La 'voce' di Venezia: Tommaso Locatelli, giornalista dell'Ottocento*, in "Atti e memorie dell'Ateneo Veneto", serie III, CXCII, 4/2, 2005, pp. 93-120.

⁵¹⁴ Lodovico Pasini (Schio, 1804 - 1870). Geologo, fervente patriota, aveva preso parte alla difesa di Venezia con Daniele Manin, e da questo aveva avuto vari incarichi. Fu uno dei primi sedici senatori veneti. Prima e dopo la difesa di Venezia si occupò di geologia, in particolare di quella delle Alpi e del Veneto. Contribuì a fondare a Firenze una collezione centrale di geologia italiana e il R. Istituto veneto di scienze, lettere e arti, di cui fu, in seguito, presidente. Cfr. FEDELE LAMPERTICO, *Elogio funebre del commendatore Lodovico Pasini letto nella chiesa Arcipretale di Schio il 24 maggio 1870*, Schio, Tipografia Leonida Marine Comp, 1870.

⁵¹⁵ Pietro Canal (Venezia, 1807 - Crespano, 1883). Letterato, dal 1853 fu professore di letteratura latina a Padova e socio corrispondente dell'Accademia dei Lincei (1878). Dal 1840 sovrintese alla *Nuova biblioteca degli scrittori latini* iniziata nel 1836 dall'editore Antonelli, per la quale curò anche vari volumi.

⁵¹⁶ Antonio Francesco Falconetti, storico, geografo, traduttore ed enciclopedista: cfr., tra le altre opere da lui curate, il *Nuovo dizionario geografico portatile...*, Firenze, Tip. della Speranza, 1833; 2a ed., 2 voll., presso G.B. Missiaglia, Venezia, 1833; *Enciclopedia geografica ossia gran dizionario contenente la descrizione di tutti i luoghi del globo interessanti per riguardo alla geografia fisica e politica, alla storia, alla statistica, alle arti belle, all'industria, al commercio...*, 10 voll., Venezia, G. Antonelli, 1845-54.

⁵¹⁷ Filippo De Boni (Caupo (Belluno), 1816 – Firenze, 1870). Giornalista, poeta, romanziere, drammaturgo, autore di biografie d'artisti. A Venezia collaborò con i periodici: "Il Vaglio" di Francesco Gamba, "Il Gondoliere" di Luigi Carrer e la "Gazzetta Privilegiata di Venezia" di Tommaso Locatelli. Nel 1840 uscì per i tipi del Gondoliere il suo testo, di ben 1109 pagine, *Biografie degli artisti*, una compilazione fatta con l'aiuto di storie e dizionari italiani e stranieri; a quest'opera collaborò anche Paride Zaiotti. A Milano nel 1848 collaborò con Giuseppe Mazzini per l'Italia del Popolo. A Roma nel 1849 fondò "Il Tribuno". Fu rappresentante del governo repubblicano di Roma.

⁵¹⁸ Emilio De Tipaldo (Corfù, 1798 – Mirano, 1878). Erudito italiano di origine greca, dal 1825 professore nel Collegio Navale di Venezia. Nel 1848-49 aderì al governo provvisorio di Daniele Manin e dovette poi lasciare la cattedra. Fu amico e collaboratore di Niccolò Tommaseo. Suo merito principale fu l'aver diretto la *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia* (10 voll., 1834-45). Per un suo profilo su De Tipaldo cfr. STEFANO TROVATO, *Greci di Venezia nell'Ottocento*, pp. 98, 109-114.

come Ippolito Caffi⁵¹⁹, Michelangelo Grigoletti⁵²⁰, Tranquillo Orsi, Giuseppe Lorenzo Gatteri⁵²¹ e suo figlio, Vincenzo Giacomelli⁵²², Giuseppe Canella⁵²³, Carlo Gilo⁵²⁴, Giovanni Pividor⁵²⁵ e Zatti⁵²⁶. Zaiotti il 4 febbraio 1840 nota nel suo Diario che la sua piccola conversazione si faceva sempre più numerosa e che ormai per mancanza di spazio bisognava restringersi; mentre il 7 aprile annota: “Una folla di gente anche scelta vorrebbe venire da noi, ma come si fa avendo stanze si piccole?”. Da Zaiotti si recavano anche i letterati trentini di passaggio a Venezia per far conoscere le loro creazioni: Tommaso Gar⁵²⁷, Ignazio Puecher, Agostino Perini⁵²⁸, Antonio Gazzoletti⁵²⁹ e Giovanni Prati⁵³⁰. Zaiotti dava i suoi consigli a letterati ed artisti, ne scrive nelle sue lettere e annota puntualmente nel suo diario incontri, visite agli studi d’artisti e dibattiti tra i suoi ospiti.

Il 9 marzo 1842 Zaiotti riceve la notizia ufficiale della sua nomina a Presidente del Tribunale Civico Provinciale di Trieste e tra la fine del mese e gli inizi di aprile si congeda dagli amici più stretti e il 6 aprile è nella città giuliana. La moglie e i figli rimangono per sette mesi a Venezia; in questo periodo è la consorte Caterina⁵³¹ a mantenere vivo il salotto frequentato tra gli

⁵¹⁹ Ippolito Caffi (Belluno, 1809 – Lissa, 1866). Nel fondo Zaiotti si conservano 6 lettere autografe di Caffi e si conservavano 51 disegni autografi mentre molti dipinti si trovano ancora presso i discendenti. Tra le carte di Casa Zaiotti esisteva anche un ritratto di Caffi a matita realizzato da Luigi Ferrari, ora non più rintracciabile. Cfr. MASSIMO DE GRASSI, ad vocem, *Caffi Ippolito* in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento* cit., pp. 669-670.

⁵²⁰ Michelangelo Grigoletti (Roraigrande (Pordenone), 1801 – Venezia, 1870). Cfr. VANIA GRANSINIGH, ad vocem *Grigoletti Michelangelo* in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento* cit., pp. 742-743.

⁵²¹ Giuseppe Lorenzo Gatteri (Trieste, 1829 - 1884). Cfr. VIRGINIA CAPIZZI, *Il lascito di Giuseppe Lorenzo Gatteri al Museo Correr di Venezia*, in “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, Milano, Skira, 2010, pp. 90-95 e CATERINA SPETSIERI BESCHI, G. L. *Gatteri e la rivoluzione greca (1821)*, Trieste, Società di Minerva, 2003.

⁵²² Vincenzo Giacomelli (Grizzo (Pordenone), 1814 – Venezia 1890). Cfr. VALERIA PIER MATTEO, ad vocem *Giacomelli Vincenzo*, in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento* cit., pp. 739-740.

⁵²³ Giuseppe Canella (Verona, 1788 - Firenze, 1847). Cfr. LINDA PERINI ad vocem *Canella Giuseppe*, in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento* cit., pp. 675-677.

⁵²⁴ Carlo Gilo (?- 1841). Pittore vedutista. Nella raccolta di disegni di proprietà Zaiotti erano presenti sei disegni del pittore.

⁵²⁵ Giovanni Pividor (1808 - Ferrara, 1872). Cfr. CLELIA ALBERICI, *Giovanni Pividor, litografo e architetto veneziano*, in “Rassegna di studi e notizie”, 3, 1975, p. 9-153.

⁵²⁶ Pittore e maestro di disegno delle due figlie di Zaiotti.

⁵²⁷ Tommaso Gar (Trento, 1808 – Desenzano, 1871). Bibliografo ed erudito, bibliotecario dell'università di Padova, prese parte ai moti del 1848-49 e fu dal governo provvisorio veneto inviato in missione diplomatica a Parigi con Aleardo Aleardi. Fu poi direttore della Biblioteca Comunale di Trento e dell'Archivio di stato di Venezia.

⁵²⁸ Agostino Perini (Trento, 1802 - Padova, 1878), fu naturalista, appassionato ricercatore di storia locale e abile disegnatore.

⁵²⁹ Antonio Gazzoletti (Nago-Torbole, 1813 – Milano, 1866). Poeta, assieme a Somma, Dall'Ongaro e Tommaseo, Gazzoletti prese parte al movimento di rinascita culturale e artistica triestina senza però mai interrompere i rapporti con il paese d'origine. Attivissimo nella redazione del periodico “Favilla” (1836-46) di Antonio Madonnizza e Giovanni Orlandini, operò anche tra gli “Agiati roveretani”, intimo di Andrea Maffei, Tommaso Gar e Francesco Antonio Marsilli, suoi costanti referenti letterari e politici; nella “Rivista viennese” (1838 - 1840); nel “Messaggiere tirolese” (1817 - 1863) di Rovereto; oltre che occasionalmente in numerosi altri periodici trentini, veneti e lombardi.

⁵³⁰ Giovanni Prati (Campomaggiore (TN), 1814 – Roma, 1884). La sua opera *Edmenegarda* (1841) ha segnato una data importante nella storia della poesia italiana dell'Ottocento. Essa è la prima testimonianza del nuovo aspetto che il Romanticismo ha assunto in Italia presso la nuova generazione, dando l'avvio a quella serie di tentativi di poesia realistica, estremo rifugio del Romanticismo, che sono caratteristici della poesia italiana della seconda metà dell'Ottocento e che trovano nell'opera posteriore dello stesso Prati alcune delle loro più notabili espressioni.

⁵³¹ Caterina Scoz Zaiotti (Trento, 1796 – Venezia, 1875).

altri da: “Zinelli⁵³², Facci, Zennaro, Ducati, Zantedeschi⁵³³, Foscarini, Corti, Salvotti, Cadorin⁵³⁴, Pasini, Venturi⁵³⁵ e Mazzaro⁵³⁶”.

In poco tempo gli importanti frequentatori del salotto Zaiotti diventarono clienti di Ferrari, il quale divenne richiestissimo per l'esecuzione di ritratti tra cui quelli per il conte Francesco Gualdo⁵³⁷, per l'abate Federico Maria Zinelli⁵³⁸ (cat. 2.31), per il magistrato Antonio Salvotti⁵³⁹ (cat. 2.35), per Lodovico Pasini⁵⁴⁰ (cat. 2.32) e per Enrico Stieglitz. Naturalmente non poteva mancare anche l'effigie di Paride Zaiotti, che il 7 novembre 1842 scrive:

“Ferrari insiste per voler fare il mio busto almeno in creta da porsi in gesso. – 10-12 novembre: Ferrari ha oggi cominciato il mio busto, ed è già somigliante. – Ferrari oggi era inquietissimo, osservandomi che gli usciva nel ritrarmi l'effigie del Monti. Alcun altro trovò siffatta somiglianza. – Il mio ritratto continua, ma dove F. lo credea facilissimo, s'accorge ora esserne immensa la difficoltà”.

Ferrari vive dunque in questi anni forse il più fervoroso periodo della sua carriera, poiché dopo il successo ottenuto a Milano nel 1837 con il *Laocoonte*, è riconosciuto, amato e conteso in patria. Ma, anche se ricercato per molte commissioni, per carattere si sente sempre incerto di sé, e dell'avvenire e incline alla rinuncia.

Restando in ambito veneziano, è in particolare sulla figura di Enrico Stieglitz che interessa soffermarsi, conoscendo lo stretto legame tra il letterato e il nostro artista⁵⁴¹. Il rapporto tra l'artista e Stieglitz divenne più intenso dopo la partenza di Zaiotti da Venezia.

⁵³² Federico Maria Zinelli (Venezia, 1823 – Treviso, 1879). Nel 1861 venne nominato Vescovo di Treviso.

⁵³³ Francesco Zantedeschi (Dolcè (Verona), 1797 – Padova, 1873). Fisico, nel 1838 ottenne la cattedra di fisica e matematica applicata al liceo di Santa Caterina di Venezia, dove trovò un ambiente ideale per proseguire le sue ricerche nel campo della fisica sperimentale: un laboratorio di prim'ordine. Poco tempo dopo gli fu assegnata anche la cattedra di storia naturale generale e la direzione dell'orto botanico annesso al liceo. Nel luglio 1849 fu nominato professore di fisica sperimentale nell'Università di Padova, ma fu costretto ad abbandonare l'incarico nel 1857 a causa di una incipiente cecità. Fu socio di numerose accademie e società scientifiche, tra cui l'Accademia dei Lincei dal 1849.

⁵³⁴ Giuseppe Cadorin (Lorenzago (Belluno), 1792 – San Fior (Treviso), 1851). Ordinato sacerdote nel 1816, trasferitosi a Venezia venne nominato Regio Ispettore distrettuale delle scuole elementari. Dedicò gran parte della sua vita alla ricerca storico artistica all'Archivio di Stato presso i Frari di cui redasse un primo inventario *Degli archivi veneti* (1847). Il principale campo di studi per Cadorin fu l'opera e la vita di Tiziano Vecellio. Socio dell'Ateneo veneto e di quelli di Treviso, Bassano del Grappa, Rovigo. Trai suoi numerosi corrispondenti Leopoldo Cicognara, Emmanuele Antonio Cicogna, Giuseppe Ciani, Giovanni Meneguzzi e Niccolò Tommaseo.

⁵³⁵ Francesco Venturi trentino.

⁵³⁶ Il giorno dopo la partenza di Paride, il 6 aprile 1842 Eloisa scrive al Padre: “[...] Il Locatelli l'Orsi il Bosio il Fortis e il conte Gualdo non la finivano mai, il Ferrari piangeva per modo da non poter dire una sola parola”.

⁵³⁷ Di cui Zaiotti appunterà il 10 luglio 1838 “Vidi da Ferrari il modello di Gualdo assai somigliante”.

⁵³⁸ “Ferrari ha disegnato il ritratto dell'Abate Zinelli meraviglioso e di somiglianza”.

⁵³⁹ Di cui Zaiotti ci racconta “Fummo con Salvotti da Ferrari, ed egli si è persuaso di farsi fare il busto. – Ferrari ha cominciato a formare il busto di S., che riesce assai somigliante. In fine luglio al suo ritorno ne compirà la creta. – Vidi il busto di Salvotti cominciato da Ferrari: non vi è ancora la somiglianza che desidero”.

⁵⁴⁰ “Ferrari cominciò a fare il ritratto di Pasini, ma finora la somiglianza non è ancora abbastanza raggiunta”.

⁵⁴¹ ENRICO BROL, *Niccolò Tommaseo ed Enrico Stieglitz a Venezia (con lettere e documenti inediti – 1840-1849)*, in “La Porta Orientale”, n. 9-10, settembre-ottobre 1957.

Il letterato tedesco, noto come poeta e filosofo, ma anche per la vita dissoluta, godeva di un forte sostegno affettivo da parte di tutta la famiglia Zaiotti. Zaiotti e Stieglitz si erano conosciuti a Venezia nell'agosto del 1842, quando il magistrato si trovava in licenza in laguna per qualche giorno e da allora il poeta tedesco iniziò a frequentare il salotto di Zaiotti diventando uno dei suoi più affezionati ospiti.

Dalle lettere di Paride a Stieglitz sappiamo che la figlia del magistrato Eloisa non voleva lasciare la città lagunare perché si era innamorata di Ferrari, “essa è innamorata del Ferrari: ma come combinare nulla con quella strettezza di Ferrari? – Ferrari scrive a Bice⁵⁴² (sorella di Eloisa) che il suo stato lo costringeva a rinunciare all'Eloisa. L'Eloisa non vuole sentir nulla. – Il Ferrari sarebbe ottimo partito per la bontà sua, ma come può egli coi grandi pesi che già sopporta?”

Dell'amore, dell'animo saggio della ragazza, della vita della famiglia Zaiotti a Trieste e del progresso artistico di Ferrari abbiamo notizia dalle lettere di Eloisa a Luigi delle quali lei teneva copia⁵⁴³. Spesso si parla di Ferrari anche nelle lettere che Stieglitz inviava da Venezia a Trieste tre volte la settimana. Il poeta, diventato amico e punto di riferimento per Ferrari, si era infatti preso l'impegno di stargli vicino, di incoraggiarlo al lavoro, scaldargli l'animo malinconico così da accrescerne la fama.

Eloisa a Trieste cerca di risollevarlo lo spirito dell'amato e in risposta all'idea di rinuncia manifestata dal Ferrari a Beatrice, con la lettera del 13 dicembre 1842, gli conferma quanto dettogli al momento della partenza:

“Io non mi curo di tutto quello che dipende dalle circostanze, mi basta che per quanto dipende dal suo cuore Ella resti sempre lo stesso a mio riguardo ... Oh conserviamo almeno questa cara, quest'ultima speranza. Perché rinunciarvi? Accarezziamola entrambi, ed essa ci animerà a percorrere arditamente il cammino della vita, a progredire nella strada della virtù per rimaner sempre degni l'uno dell'altro. Coraggio, mio buon Ferrari, coraggio. Io stessa comprendo quanto ciò è necessario e quanto aspra la vita che dobbiamo calcare. Coraggio e rassegnazione sia la nostra divisa e tutto andrà bene. Se la terra non può darci queste consolazioni che noi le dimandiamo, rivolgiamoci a Dio, ed egli sarà il nostro conforto ed il nostro sostegno, egli che ascolta sempre quelli che lo pregano con cuore sommerso”⁵⁴⁴.

Eloisa, seppur lontana, cerca di mantenere vivi tutti i legami con Venezia e non perde l'occasione di incontrare gli artisti veneziani di passaggio a Trieste per avere informazioni sia su Venezia che su Ferrari:

⁵⁴² Beatrice Zaiotti detta Bice (Trento, 1821 –Trieste, 1858).

⁵⁴³ Le lettere sono conservate nel Fondo Zaiotti presso l'ADTs.

⁵⁴⁴ ADTs, Fondo Zaiotti, lettera citata in ENRICO BROL, *Paride Zaiotti a Trieste*, p. 209.

“Il Grigoletti mi disse di aver sentito meraviglie su questo suo lavoro [il David] ed era dispiacentissimo perché le molte occupazioni e la grande lontananza lo avevano sempre impedito di recarsi al di Lei studio. Egli guardava il piccolo modello del Davide con un amore quasi paterno, e parlava di Lei con tanta stima, direi quasi con tanta venerazione, ch’io gliene sono gratissima”⁵⁴⁵.

Il 1 aprile 1843 arriva a Trieste il busto in marmo di Zaiotti realizzato da Ferrari, accompagnato da due ritratti in litografia di Stiegliez e della moglie Carlotta. Il magistrato annota nel suo Diario l’arrivo del busto e la figlia Eloisa ne parla in una lunga lettera che invia a Ferrari il giorno seguente:

Mio buon Amico,

Fortuna che fra noi non sono necessarie le parole per intenderci! Così io scriveva a lei ed al nostro Stiegliez jeri mattina, ed oggi lo ripeto con egual convinzione. Come farei altrimenti ad esprimere la gioia che noi tutti abbiamo provata nel ricevere il busto del Papà sì vero e sì somigliante? come potrei darLe una idea della riconoscenza sì sentita e sì viva! Oh mio buon Ferrari! Ella si di aver fatta cosa a noi tutti carissima, e questo le basta per indovinare il resto. Per parte mia trovo meglio tacere che dire troppo imperfettamente quello che sento. Ieri vennero alcuni dei nostri nuovi amici a visitarci, e tutti d’accordo trovarono il di Lei lavoro di tanta verità e bellezza da non poter saziarsi mai di lodarlo. Infatti è ben difficile che in questi paesi abbiano veduta cosa che possa stargli a fronte. Finora qui egli è un fiore esotico. Dio voglia che nol resti sempre! Oh quanto io era lieta nel sentire gli elogi che Le si tributavano! Quanto ne andava superba. Parerà forse strano, pure io sono certa che le lodi più giuste delle opere sue, avranno cagionato meno piacere a Lei anche negli anni suoi più giovanili di quello ch’io provo adesso quando le sento pronunziate con persuasione e con forza. Ora Le parlerò io della visita fatta al di Lei studio dal Treves e dal Lipparini? Come farò a toccare una corda che Le suona dolorosa? ovvero come potrò io passare sotto silenzio quello che fece qualche impressione sul di Lei animo! Appena letta la Sua ultima lettera sì triste sì malinconica io mi lasciai condurre inavvertitamente a dividere le sue sensazioni. Mi pareva persino ch’Ella avesse ragione ad affliggersi ed io entrava a parte alla sua afflizione. Fortunatamente le cose mi si presentarono in breve sotto il loro vero aspetto e liberatami per un momento dall’ascendere ch’Ella ha sopra di me, io vidi in quella visita soltanto un nuovo trionfo. Ed invero vi può essere forse qualche cosa di più lusinghiero per un artista che la lode strappata a viva forza dall’opera sua a quel labbro che volea a viva forza trattenerla! Questo glielo dico solo pel caso in cui tutto fosse come Ella mi scrive, pel caso in cui ella non avesse veduto il mondo attraverso alle tempeste che agitano qualche volta il di Lei spirito perché d’altra parte lo Stieglitz quando mi parlò di quella vista non mi lasciò travedere tutto il male ch’ella mi accenna, ed anzi mi scrive che verso il fine Ella ne era rimasta piuttosto contenta. D’altro ancora Ella mi parlò nella carissima sua, d’altro che la Rende malinconica e Le fa veder tutto difficile e nero. E a questo che cosa portò io rispondere? Coraggio e rassegnazione amico mio! Quando non si può vincere la sorte bisogna incontrarla con animo ardito e con fronte serena, bisogna piegarsi sott’essa non però lasciarsi da essa abbattere. Oh perché mai non mi è dato d’infonderLe nel cuore quella dolce fiducia ch’io provo e che mi rende sì tranquilla sul di Lei avvenire! Io dico sempre a me stessa: egli è troppo grande perché non giunga un tempo in cui tutti gli ostacoli che ora gli si oppongono non vadano, interamente dispersi; egli è troppo buono, troppo ligio ai suoi doveri, troppo affezionato alla sua famiglia perché Dio non voglia lasciarlo senza ricompensa. Dunque perché temere? coraggio mio Ferrari! coraggio mio buon amico, e vedrà che tutto andrà bene. Ella pure godrà anche adesso di qualche pace se vuol prestar fede alle mie parole. Ella mi dimanderà forse come mai trattenendomi con Lei abbia potuto prendere un tuono sì serio. Come? Io rilessi la sua lettera, e ben mio malgrado doveti cedere all’impressione che essa

⁵⁴⁵ Ibidem.

fece anche questa volta sopra di me. Si mio malgrado, giacchè mi lusingo che quando riceverà questa mia ella sarà di un umore men triste, che le mie parole Le torneranno perfettamente inutili. Dio lo voglia! L'Orsi mi scrisse ultimamente ch'egli è pronto a fare una corsa a Trieste, ma che il suo compagno di viaggio non vuol decidersi, e che noi dobbiamo fare qualche sforzo per indurlo a mantenere la sua promessa. Che cosa gli risponderò io? Posso dirgli ch'Ella verrà a trovarci questa estate o devo tacerlo? Me ne faccia un cenno in quelle poche righe ch'ella unisce talvolta alle lettere dello Stieglitz e che mi recano tanto piacere, perché possa regolarmi come Ella desidera. Che cosa Le parve della bellissima idea avuta dallo Stieglitz di mandarci quei due cari ritratti? Difficilmente sarebbe venuto ad altri che a lui un pensiero sì gentile e affettuoso. Bisogna vere un'anima che sente tanto delicatamente quanto la sua per indovinare sì giustamente quello che può far piacere a coloro che ci amano. Qual fortuna per noi e per Lei di poterlo chiamare nostro amico e fratello. Veramente il primo Aprile fu una bella giornata e la dobbiamo a voi due!

Dunque il monumento per la Thunn è destinato ad abbellire la città di Trento? Per quanto poco io ami la patria pure ne sono contessa assai e quasi principio ad avere una migliore opinione dei miei degni compatriotti. Ne ha Ella già avuta la commissione? o il Conte Le ha soltanto chiesto un pensiero come già fece il Marmont? Si ricordi di andar con cautela perché quantunque la famiglia Thunn sia una famiglia ricchissima, però in occasione del matrimonio colla Thurn esso fece un debito di 70.000 mila fiorini. Ed ora il nobile vedovo sta per passare a nuove nozze che gli costano egualmente care, l'affare può diventar serio. Il conte Gualdo è egli a Venezia? sarà circa un mese ch'egli ci scrisse e allora pareva ch'ei fosse molto afflitto per la morte della moglie e per gravi disordini scoperti nell'economia familiare e cagionati da nuovi debiti fatti da suo figlio. Il Papà vorrebbe rispondergli ma non sa se deve dirizzare la sua lettera a Venezia o a Vicenza. Povero vecchio! Io ho provato un vero dolore nello scorgere tanta tristezza in un uomo ordinariamente sì allegro. La Bice ha tradotta la poesia dello Stieglitz: Luigi Ferrari, ed ella la troverà qui unita. Peccato che non Le sia concesso di leggerla nell'originale! I versi sono insieme armoniosi e forti, ed Ella perde assai nel non poter gustarli. In ogni modo però la Bice si è data ogni cura per rendere esattamente l'idea del poeta, e mi pare che vi sia riuscita. Spero ch'Ella ne resterà contenta. Il Papà ha intenzione di scriverLe questa volta, non so però se avrà tempo, altrimenti lo farà col prossimo Vapore. – Il nostro Stieglitz in una delle sue ultime lettere mi disse che il di Lei buon Papà era un po' tormentato dalla tosse. Mi lusingo che non vi sarà stato niente di serio però La prego di scrivemene almeno per questa volta. Una sola parola mi basta, Le costerà tanto il farlo? Ho eseguite tutte le commissioni ch'Ella mi ha date nell'ultima sua. Ma sa Ella che quei benedetti ricami non sono ancora terminati, mentre dovevano esserlo per il primo giorno dell'anno. In questi ha trovato un vero pendant il suo Davidde. Sempre compiuti e sempre da compiersi! Fin'ora non abbiamo non abbiamo ripreso il pennello in mano, ma speriamo che dopo Pasqua di poter ritornare allo studio. Questa sera hanno promesso di condurci il Butti, e probabilmente ci riuscirà di indurlo a darci qualche lezione. – Tutti i mie la salutano assai. Mi ricordi al nostro buon Stieglitz e mi creda sempre.

Il 16 aprile dopo le solite esortazioni al coraggio e alla fiducia in sé, Eloisa si compiace con Ferrari del progetto suggerito da Stieglitz al Menin di formare una società per raccogliere la somma necessaria a tradurre in marmo il modello colossale del *Laocoonte*, con cui abbellire una piazza di Venezia. Il progetto però, come già visto, fallì.

Il 15 maggio 1843 sul periodico triestino "La Favilla" venne pubblicato l'articolo: "Una visita allo studio di Ferrari a Venezia di Carlo Fink, traduzione di un giornalista dall'Ost und West di Praga". Il traduttore è Pacifico Valussi e l'articolo è dovuto alle sollecitazioni di Stieglitz. Di quest'ultimo è l'articolo "Gustavo Modena e Luigi Ferrari – Lettera da Padova anch'esso tradotto dall'Ost und West" e pubblicato sulla rivista giuliana del 31 luglio 1843, di cui probabilmente è traduttore Paride Zaiotti. Nella "La Favilla" del 15 giugno 1843 si trova la poesia in terzine "Luigi

Ferrari” di Stiegliez, tradotta da Dall’Ongaro. Le interessanti vicende di questa collaborazione a “La Favilla”, promossa dagli Zaiotti, sono ampiamente descritte da Eloisa a Ferrari, mentre Paride annota solo brevemente il 12 maggio 1843: “Lo Stiegliez fa ogni sforzo per dar voga al Ferrari”⁵⁴⁶.

Degli articoli de “La Favilla” si danno particolari nella lettera del 25 maggio 1843:

“A quest’ora Ella avrà veduta la traduzione dell’articolo del Fink inserita nella Favilla, e spero che ne sarà stata contenta come lo fummo noi tutti. Egli è certo che il Valussi lo fece con grande amore e che vi pose una cura speciale, prima perchè egli è un giovane di buon senso, che ama le arti e le glorie italiane, poi perchè avendo egli vedute alcune fra le sue opere, ne serba una cara memoria, e nutre di Lei una stima ed un affetto particolare. Altro che il Dottore Tommaso [Locatelli?!] L’articolo del Finck ha piaciuto molto a tutti, ed in vero non poteva essere diversamente. Il buon tedesco lontano da ogni esagerazione, Le rende la dovuta giustizia. Ei parla con calore perchè sente profondamente la potenza del Vero e del Bello, e la sua voce essendo quella del più intimo convincimento persuade e seduce. S’Ella potesse farsi una idea della gioia ch’io ho provato nel leggerlo forse ne riderebbe, tanto era essa immensa. Ella che va sì superba perchè sa rendersi superiore alla seduzione delle lodi, Ella che sa prenderle con tanta disinvoltura che si cosa direbbe vedendomi rileggere tante volte le stesse parole e commentarle e ripeterle in inorgogliermene...”⁵⁴⁷.

Il 20 giugno

“Ho sentito dallo Stiegliez che è stata tradotta dal Dall’Ongaro la sua poesia dedicata a Luigi Ferrari e che verrà stampata oggi o dimani; egli aggiugere di essere assi contento della traduzione e di trovarla in qualche parte superiore all’originale. Io desidero assai di vederla e per l’amore che porto all’autore e per..perchè mai, mio buon Ferrari? Saprebbe Ella dirmelo? Io spero che questa volta quando la riceverà, vorrà bene parteciparla al suo buon padre, e non farà tanto il ritroso come cogli articoli della Favilla. Povero Papà! egli merita bene gli elogi che si fanno al suo bravo figliuolo, egli che ha fatto tanto per lui e che lo ama con sì grande amore. Non è vero ch’Ella farà leggere anche al Papà la traduzione della poesia dello Stiegliez? Eccole una dimanda diretta a cui spero di ottenere una diretta risposta”⁵⁴⁸.

E il 21 giugno:

“Ho veduta la traduzione della poesia dello Stiegliez fatta da Dall’Ongaro. Mi pare che particolarmente vero il fine essa sia ben tradotta. Mi scriva come Le piace e se ha piaciuto al suo buon Papà. L’articolo del Finck è stato inserito nel giornale milanese Il Figaro, che dopo la Gazzetta è quello che conta il maggior numero d’associati, ed io ne ho veramente piacerà sicura come sono che incontrerà assi anche in Lombardia”⁵⁴⁹.

Ormai Ferrari è conosciuto a Trieste. Nella lettera del 9 luglio Eloisa si congratula con lui per le commissioni dategli dal conte O’Donnel⁵⁵⁰, ma nello stesso tempo lo prega di prendersi un

⁵⁴⁶ ENRICO BROL, *Paride Zaiotti a Trieste*, pp. 213-215.

⁵⁴⁷ ADTs, Fondo Zaiotti.

⁵⁴⁸ Ibidem.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Enrico O’Donnel conte (1804 - 1872). Diplomatico austriaco, oriundo irlandese, governatore di Milano nel 1848.

valido aiuto per non venir meno agli altri impegni, quali la *santa Teresa* e il *sant'Agostino* (cat. 2.44-45), e per non guastarsi la salute.

Il conte O'Donnel commissionò a Ferrari sei busti di uomini illustri e una statua della Vergine e gli Zaiotti contavano sulla buona impressione di Ferrari sul conte:

“Come va con il busto del Dante per l'O'Donnel? Si ricordi le sue promesse verso di lui perché io credo ch'egli potrà anche esserLe utile a Vienna e sarebbe un peccato disgustarlo mentre egli è sì ben prevenuto in di Lei favore. Molti dicono ch'ei possa diventare in breve Governatore di Trieste e allora ei potrebbe fare molto per Lei particolarmente se si edificasse una nuova chiesa come si dice da tempo”⁵⁵¹.

Se gli Zaiotti e Stieglietz in tutti i modi hanno cercato di rendere noto il nome di Ferrari a Trieste, non perdono occasione di fare lo stesso a Trento nell'autunno del 1842. Durante le vacanze Stieglietz viene a conoscenza che il conte Matteo Thun desiderava erigere un monumento in onore della moglie Raimondina⁵⁵². Il poeta si premurò di incontrare il conte per illustrargli i meriti di Ferrari ai fini della commissione. Del monumento non se ne fece nulla, ma Ferrari realizzò due busti della contessa ora dispersi⁵⁵³.

Anche Antonio Salvotti si adoperava a favore di Ferrari: al suo passaggio da Verona ebbe occasione di incontrare il figlio del cavalier De Paoli, il quale lo informò di voler realizzare un monumento in onore del padre Delegato regio a Verona morto da un mese. Salvotti lo consigliò di rivolgersi a Ferrari e la commissione andò a buon fine. Nel 1844 Ferrari completò l'opera che fu eretta a Innsbruck⁵⁵⁴.

Come di ogni altro scultore, il desiderio maggiore di Ferrari era quello di ricevere una commissione da parte dell'Imperatore, sicchè durante una delle serate passate in casa Zaiotti, stanti i buoni rapporti del magistrato e dei suoi amici con personalità vicine all'Imperatore d'Austria, Luigi espresse quel suo desiderio. Beatrice, sorella di Eloisa, ne scriverà al padre a Trieste il 28 ottobre 1843: “Vedendo Helm vi ricordiamo di dirgli quello che volevate dirgli qui, cioè se mai Ferrari, come ha fatto Fraccaroli ed altri, domandasse una commissione all'Imperatore, volesse cercare di giovargli. Però raccomandando ed usando in ogni modo di prudenza perché questo pensiero di Ferrari non arrivi all'orecchio di Zandomeneghi”⁵⁵⁵. Come vedremo in seguito dopo la sfortunata

⁵⁵¹ ADTs, Fondo Zaiotti, lettera di Eloisa Zaiotti a Luigi Ferrari, Trento, 28 settembre 1843. La chiesa a cui si riferiscono è Sant'Antonio Nuovo a cui però Ferrari non parteciperà ai concorsi per la decorazione.

⁵⁵² ADTs, Fondo Zaiotti.

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵⁵ Ibidem. Era nota a tutti l'ostilità tra Pietro Zandomeneghi e Luigi Ferrari. Come abbiamo visto, anche Luigi Zandomeneghi non vedeva di buon'occhio Luigi Ferrari. In una nota del Diario di Zaiotti il 5 ottobre 1841: “Ferrari non è gran fatto persuaso del quadro di Schiavoni: io credo che ciò provenga dal sapere che lo scultore Zandomeneghi lo esalta”.

vicenda del *Monumento a Marco Polo*, che si trascinerà dal 1846 al 1864, finalmente nel 1869, ancora su commissione imperiale, Ferrari realizzerà due sculture per il Teatro di Vienna.

Interessi intellettuali e anche affettivi accomunano dunque queste persone, che si ritroveranno unite anche nel dolore alla notizia del decesso del magistrato benefattore Paride Zajotti, scomparso improvvisamente il 29 dicembre 1843. Ferrari realizzò il ritratto in bassorilievo per decorare il monumento eretto sulla tomba⁵⁵⁶.

L'eredità non solo patrimoniale, ma anche intellettuale passò quindi alla consorte Caterina, figura anch'essa importante per i rapporti che riuscì a mantenere vivi con la società culturale, custodendo e riordinando il ricco patrimonio documentario epistolare sui rapporti che i colti personaggi avevano intrattenuto con il marito e con lei.

A circa due mesi di distanza morì anche Bartolomeo, padre di Ferrari. Il dolore di Luigi fu inconsolabile e, con il suo carattere malinconico, si acrebbe la sua visione buia del futuro. Lo scultore era rassegnato perché sapeva di non poter garantire un degno futuro all'amata Eloisa, dovendo prendersi cura delle sorelle e del fratello minore; decise quindi di chiudere la relazione con la giovane per dedicare la sua vita all'arte e ai fratelli. Eloisa sposò l'avvocato e amico di famiglia Niccolò De Rin il 6 agosto 1845.

Alcuni anni dopo, la sera del 23 agosto 1849, mentre si trovava a casa dell'amico Vincenzo Lazzari⁵⁵⁷, Enrico Stieglitz fu colpito da colera e morì dopo poche ore.

In pochi anni morirono dunque, oltre al padre, le due più importanti figure di riferimento di Ferrari, amici che tanto avevano fatto per lui negli anni dal 1839 al 1843 assicurandogli conoscenze e commissioni.

⁵⁵⁶ La tomba a Trieste venne ceduta dal comune nel 1945 ad un'altra famiglia e del monumento non esiste più traccia.

⁵⁵⁷ Vincenzo Lazzari (o Lazari) (Venezia, 1823 - 1864). Dopo la formazione classica, lascia Venezia per frequentare le lezioni di giurisprudenza a Padova, esercitando l'attività forense solo per breve tempo. Decide di dedicarsi alla passione antiquaria spaziando dalla paleografia all'archeologia, fino alla numismatica. Tale predisposizione trova concreta espressione nel primo importante incarico che egli riceve nel 1848 per il riordino della raccolta di monete del Museo della Biblioteca Marciana di Venezia. La competenza dimostrata in tale circostanza consente a Lazzari di farsi conoscere nell'ambiente istituzionale veneziano con cui avvia diverse collaborazioni; ma è soprattutto la nomina a direttore del Museo Correr nel 1851 a risultare fondamentale per la sua carriera. Qui rimane fino al 1864, anno della morte, che coincide con il mandato a Nicolò Barozzi, che firma la commemorazione del suo predecessore. Significativi sono i viaggi che egli compie soprattutto a Firenze dove entra in contatto con diverse personalità del mondo istituzionale e intellettuale, come Vieusseux, diventando anche collaboratore dell'Archivio di Stato della città toscana. È il modello organizzativo di alcune realtà museali come quella degli Uffizi e di Palazzo Pitti a rappresentare un forte stimolo alla risistemazione dell'istituto veneziano che gli compie tra gli anni Cinquanta e Sessanta. A Lazzari si deve un progetto museografico innovativo concepito sulla suddivisione delle collezioni in varie sezioni, sulla base di criteri cronologici, stilistici e di appartenenza geografica. Notevole è anche la sua produzione letteraria con la pubblicazione di scritti di numismatica, oltre ai cataloghi delle collezioni tra cui spicca l'edizione del 1859 delle *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*. Inoltre, vale la pena ricordare l'*Elogio di Pietro Longhi* letto all'Accademia di Belle Arti nell'agosto del 1861.

2.5. 1838 l'Imperatore Ferdinando I d'Austria a Venezia

Commissioni e sussidi accordati ad artisti ed alunni

Dopo l'incoronazione di “Sua Maestà Imperiale Reale Apostolica Ferdinando I” a Re del Lombardo-Veneto a Milano il 6 settembre 1838, il nuovo sovrano con la consorte e il seguito fecero ingresso trionfale a Venezia il 5 ottobre.

Venezia e la sua Accademia, che aveva già accolto l'Imperatore a Milano con una speciale deputazione, pensarono di approfittare della visita dell'Imperatore, allestendo una mostra particolare, dove i maggiori artisti contemporanei esposero una selezione di opere eseguite negli ultimi anni, con altre realizzate per l'occasione.

L'Accademia si trovò dunque ad organizzare due mostre nello stesso anno⁵⁵⁸, quella consueta estiva che si era aperta il 6 agosto e durante la quale furono assegnati i premi e esposte le opere degli allievi ed una seconda a distanza di pochi mesi per la venuta del nuovo Imperatore.

L'Accademia predispose un'esposizione di opere nei vari rami della pittura, della scultura e del disegno per festeggiare con il prodotto dei suoi studi nelle belle arti la visita imperiale alla città di Venezia⁵⁵⁹. Le sale accademiche, aperte dal 14 ottobre per dodici giorni consecutivi, offrirono al pubblico una considerevole raccolta di lavori, studi e saggi sia di artisti affermati che di dilettanti⁵⁶⁰. La mostra in onore di Ferdinando I si rilevò una vera occasione “per ammirare le arti e farle prosperare [...]”⁵⁶¹.

L'operazione di ‘marketing’ dell'Accademia ebbe i risultati sperati. Alla sua partenza per Vienna l'Imperatore e il cancelliere Metternich ordinarono e acquistarono ventuno opere da tredici pittori, mentre tredici tra artisti e alunni ricevettero un sussidio imperiale, per continuare la professione o gli studi. Il dato che emerge dagli acquisti e dai sussidi imperiali è che i tredici artisti dei quali furono comperate le opere erano solo pittori, com'è chiarito anche dal titolo del documento con l'elenco delle opere: “Elenco di dipinti presentemente esposti nella R. Accademia di

⁵⁵⁸ E' il quarto caso nella storia dell'Accademia di Venezia; la prima volta era accaduto nel 1815 in occasione della Venuta a Venezia dell'Arciduca Giovanni, fratello dell'Imperatore Francesco I d'Austria; la seconda nel dicembre del 1816 quando alunni e professori espongono opere destinate ad altri paesi e il terzo nel 1818 in occasione del già ricordato episodio dell' “Omaggio delle Province Venete”.

⁵⁵⁹ “Gazzetta privilegiata di Venezia”, n. 226, 3 ottobre 1838.

⁵⁶⁰ Esposizione delle Opere degli artisti e dei dilettanti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per onorare la visita di S.M.I.R.A. Ferdinando I, Venezia, Antonelli, 1838.

⁵⁶¹ Lettera di Castiglioni, Presidente dell'Accademia di Milano, all'I.R. Governo, datata 15 settembre 1823, citata nel saggio di MARIA CRISTINA GOZZOLI, *Contributi alle Esposizioni di Brera (1805-1859)*, in *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano e Torino*, Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1981, p. 16

belle Arti di Venezia e comperati da Sua Maestà I.A.A.”. Pittori sono anche i tredici artisti a cui l’Imperatore decide di dare un aiuto economico tramite i sussidi⁵⁶² e così pure i quattro a cui l’Imperatore commissionò alcune opere: Lodovico di Beniczky⁵⁶³, Michelangelo Grigoletti⁵⁶⁴, Giuseppe Borsato⁵⁶⁵ e Cosroe Dusi⁵⁶⁶.

Tornato a Vienna l’Imperatore, alcuni artisti si lamentarono di non essere stati inclusi nella lista dei beneficiari di aiuti imperiali; soprattutto gli scultori si sentivano trascurati in quanto il sovrano non aveva riservato loro nessun acquisto e nessun aiuto. Le lagnanze si diffusero e si trascinarono per anni fino al 1866, quando la città lagunare entrò nel Regno d’Italia. L’unico scultore che ardì inviare una supplica di suo pugno all’Imperatore fu Pietro Lorandini⁵⁶⁷.

Quest’ultimo, originario di Venezia, si era iscritto per la prima volta in Accademia nel 1829 all’età di 15 anni e la frequentò fino al 1833⁵⁶⁸. Tra il 1825 e il 1831 si era distinto vincendo numerosi premi alla fine dei rispettivi anni scolastici⁵⁶⁹ e terminato l’iter di studi accademici iniziò a lavorare negli studi degli scultori più in vista a Venezia, fra cui quelli di: Luigi Zandomeneghi, Bartolomeo Ferrari, Antonio Bosa e Jacopo De Martini⁵⁷⁰. Nello stesso tempo lo scultore ricevette alcune commissioni per suo conto, ma che non gli permettevano di avere una rendita sufficiente. La visita del sovrano a Venezia era l’unica occasione per molti di poter dimostrare il proprio talento e di ricevere un aiuto economico. Lorandini ottenne dall’Imperatore, anziché la sperata commissione, un contributo di cento fiorini “ad esso clementemente concessi da Sua maestà I.R.A. l’Augustissimo Nostro Sovrano e Signore, onde soccorrerlo nell’esercizio dell’Arte della Scultura a cui è dedicato”⁵⁷¹.

⁵⁶² Cfr. Elenco dei Sussidi donati da Sua Maestà I.R.A. ad alcuni artisti alunni della R. Accademia di Belle Arti di Venezia in segno di soddisfazione per i buoni progressi fatti finora da essi nelle belle arti in AABAVE, Atti d’Ufficio, b. 58, Rubrica artisti, f. X.5, Acquisti opere fatti da S.M.I.R.A. Ferdinando I, Commissioni e sussidi accordati a vari artisti e alunni, alla sua prima venuta in Venezia dopo l’incoronazione.

⁵⁶³ Già allievo dell’Accademia di Belle Arti di Vienna, dove esponeva come miniatore, alla fine degli anni trenta assunse l’incarico di Conservatore delle II.RR. Gallerie dell’Accademia di Venezia, incarico che mantenne fino agli inizi degli anni ’50 quando venne sostituito da Andrea Tagliapietra che assunse l’incarico di Ispettore, a seguito al decreto, in data 30 aprile 1854, che prevedeva l’abbinamento dei due posti di conservatore e custode in un’unica carica.

⁵⁶⁴ In merito a Michelangelo Grigoletti (Rorai Grande, 29 agosto 1801 – Venezia, 11 febbraio 1870) si veda la monografia: GILBERTO GANZER, VANIA GRANSINIGH, *Michelangelo Grigoletti*, Milano, Alfieri, 2007.

⁵⁶⁵ Giuseppe Borsato (Toppo di Spilimbergo (PN), 1770 – Venezia, 1849), cfr. ROBERTO DE FEO, ad vocem *Borsato Giuseppe* in *La Pittura nel Vento. L’Ottocento* cit., pp. 655-656.

⁵⁶⁶ *Cosroe Dusi 1808-1859. Diario artistico di un veneziano alla corte degli Zar*, cat. di mostra, a cura di N. Stringa, Milano, Skira, 2012.

⁵⁶⁷ AABAVE, Atti d’Ufficio, b. 58, Rubrica artisti, f. X.5, Acquisti opere fatti da S.M.I.R.A. Ferdinando I, Commissioni e sussidi accordati a vari artisti e alunni, alla sua prima venuta in Venezia dopo l’incoronazione. Supplica dello Scultore Pietro Lorandini.

⁵⁶⁸ AABAVE, Matricola Generale degli Alunni dal 1817-18 al 1852-53 vol. I, n. 181 Lorandini Pietro.

⁵⁶⁹ AABAVE, Atti d’Ufficio, b. 58, Rubrica artisti, f. X.5, Acquisti opere fatti da S.M.I.R.A. Ferdinando I, Commissioni e sussidi accordati a vari artisti e alunni, alla sua prima venuta in Venezia dopo l’incoronazione. Supplica dello Scultore Pietro Lorandini. Certificato degli onori.

⁵⁷⁰ Ivi, certificato sottoscritto da Luigi Zandomeneghi in qualità di professore di scultura in Accademia.

⁵⁷¹ Ivi, documento in data Venezia 24 Giugno 1839.

L'Imperatore non si era peraltro dimenticato degli scultori, in quanto fin dal 15 ottobre tramite Sovrana Risoluzione aveva comunicato alla presidenza dell'Accademia, nella persona di Antonio Diedo, la volontà di erigere un monumento per commemorare il genio immortale di Tiziano.

La commissione del Monumento a Tiziano

Durante il suo soggiorno a Venezia l'Imperatore volle visitare, tra le molte bellezze della città, la Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Qui restò meravigliato nel trovare una misera pietra scolpita sul sepolcro dell'immortale pittore veneto.

“Qui giace il gran Tiziano di Vecelli Emulator de' Zeusi e degli Apelli”. Questa è l'iscrizione fatta scolpire sopra una pietra da un frate della chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari nell'anno 1749. Sembra che il confratello abbia agito perché mosso da compassione per il poco onore riservato al luogo di sepoltura del grande pittore, morto oltre un secolo prima.

Le cronache del tempo di Tiziano e quelle posteriori raccontano come ciò sia accaduto:

“Tiziano morto di vecchiezza, essendo di Età di anni 98 o 99 l'anno 1576, essendo la Peste in Venezia, e fu sepolto nella Chiesa dei Frari, dove non gli fu fatta particolar sepoltura secondo i meriti suoi, per essere la città tutta travagliata dal prezioso male”. Al momento della sua morte dunque, l'intera città, piegata dalla furia del morbo che portò gravi conseguenze alla popolazione, aveva tutt'altra preoccupazione che non quella di recare degna sepoltura al grande pittore. L'Anonimo autore della vita di Tiziano stampata a Venezia nel 1622 scrive che il pittore: “Fu sepolto nella chiesa dei Frari all'altare del Crocefisso, benché avesse, morendo, ordinato di dover essere sepolto nella Chiesa Arcidiaconale della sua patria nella cappella della sua famiglia, perché vi si interpose una mortifica pestilenza”⁵⁷².

Fu pertanto la peste a impedire l'esaudimento della volontà di Tiziano.

Si è già accennato che nel 1794 Girolamo Zulian aveva commissionato ad Antonio Canova l'esecuzione di un Monumento per Tiziano e che lo scultore possagnese aveva cominciato subito il lavoro, ma la morte di Zulian e la caduta della Repubblica impedirono al progetto di procedere.

Facendo seguito alla Sovrana Risoluzione del 15 ottobre, il 12 Novembre 1838 il governatore delle Venete Provincie Conte Spaur inviava una nuova lettera all'Accademia con la quale ribadiva la volontà sovrana e sollecitava il segretario Diedo, il prof. di scultura Zandomenighi e Lorenzo Santi a formare una commissione che si occupasse della scelta del giusto sito, chiesa o

⁵⁷² *Breve compendio della vita di Tiziano*, 1622, a cura di L. Puppi, Milano, Il polifilo, 2009, p. 57.

altro, dove potesse essere collocato convenientemente il monumento da realizzarsi in marmo di Carrara⁵⁷³.

Deciso il luogo, la Basilica dei Frari, si poté finalmente indire un concorso nel quale si fornirono ai partecipanti i dati relativi a spazi e misure del posto destinato alla costruzione.

Il 26 febbraio 1839 venne pubblicato sulla Gazzetta Privilegiata di Venezia il bando di concorso che così recitava:

“Per mandare ad esecuzione la munificentissima volontà Sovrana, che decretava un monumento in marmo di Carrara da erigersi coll’opera di Veneti Scultori alla memoria di Tiziano, si è degnata S. A. I. il Serenissimo Arciduca Vicerè di approvare la proposta fatta da un’ apposita commissione, ordinando che il monumento debba essere collocato nella Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari di questa città, di fronte al Cenotafio di Canova. S’invitano quindi tutti gli scultori nazionali Veneti, qualunque sia il luogo di attuale dimora di essi, anche fuori di stato, a presentare quei progetti che ritengano più convenienti e meritevoli d’essere umiliati all’approvazione di S.M. che se n’è benignamente riservata la scelta”⁵⁷⁴.

Alla pubblicazione del Programma di Concorso si fecero subito sentire i pareri degli eruditi della città; Francesco Caffi ne scrisse così all’amico Antonio Emmanuele Cicogna:

“[...] lessi oggi il Sovrano Decreto pel monumento a Tiziano: idea nobilissima del magnifico imperator nostro. Per carità grida in ogni angolo che faccianvi lavorar il nostro bravo giovane Ferrari, l’autore del Looconte e della Melanconia. Se lasceranno, come al solito, brigar Zandomeneghi, darà come al solito cose mediocri e senza finitezza [...]”⁵⁷⁵.

Era dello stesso parere Agostino Sagredo nel suo scritto dedicato al Monumento:

“voli dunque franco d’ogni impaccio il pensiero, sia libero l’affetto degli scultori veneti, tra’ quali numeriamo molti valorosi provetti e giovani valorosi, ed uno di questi sorge ormai gigante, Luigi Ferrari. Garzone ardimentoso! Mosso dalla prepotenza d’animo ardente osò disputare la palma a’ Greci col suo Laocoonte, e mostrava che ormai cimento nessuno è arduo per lui”⁵⁷⁶.

Ferrari non si presentò al concorso⁵⁷⁷, ma altri scultori parteciparono proponendo otto progetti: Pietro Bearzi, Giuseppe Bernardo di Tizzano, Antonio Bosa, Luigi Piccoli assieme a

⁵⁷³ AABAVe, Monumenti Pubblici, b.51, Monumento a Tiziano decretato da S. M. Ferdinando I, f. 1838, Protocollo N° 780.

⁵⁷⁴ N. 800 in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n.47, martedì 26 febbraio 1839.

⁵⁷⁵ Cfr. BMCVe, Epist Cicogna, 207, n. 223.

⁵⁷⁶ AGOSTINO SAGREDO, *Intorno al monumento da innalzarsi in Venezia per volere di sua maestà Ferdinando I Re Nostro alla memoria di Tiziano studio storico-critico*, Milano, 1839, pp. 29-30.

⁵⁷⁷ Per una impresa del genere Luigi Ferrari non avrebbe potuto lavorare da solo, il padre Bartolomeo era ammalato da tempo e lui stesso era già impegnato con numerose opere da portare a termine tra cui il marmo del *Laocconte* per il Conte Paolo Tosio di Brescia.

Antonio Marsure, Bartolomeo Bongiovanni, Francesco Bosa, e “finalmente questo Professore di Scultura Sig.^r Luigi Zandomeneghi”⁵⁷⁸.

Anche prima della selezione il nome di Zandomeneghi sembra deciso. I disegni presentati vengono esaminati dalle accademie di Milano e Vienna, che decretano vincitore Luigi Zandomeneghi⁵⁷⁹.

Una volta che il progetto fu approvato anche dall'Imperatore, l'esecuzione del monumento fu affidata a Luigi nel marzo del 1842. Con il contratto del 6 febbraio dell'anno seguente si stabilirono il prezzo del lavoro, che ammontò a 386,380.30 Lire Austriache e le relative scadenze delle rate trimestrali, la durata dei lavori e la collaborazione con un altro scultore, il quale avrebbe dovuto assumere la direzione dei lavori “in qualunque caso di disgrazia, che impedisca al Professore Zandomeneghi materialmente la continuazione ed il compimento del lavoro”. Per questo compito fu scelto il figlio Pietro. I lavori iniziarono quello stesso anno con la predisposizione di un modello.

Il Monumento (fig. 37) rappresenta, in stile architettonico lombardesco⁵⁸⁰, un arco di gloria sorretto da quattro colonne con capitelli corinzi e basamenti decorati con teste di leone che portano festoni di fiori. L'uso dell'arco trionfale richiama uno stile architettonico del tempo di Tiziano e il monumento presenta evidenti analogie con la Tomba del doge Andrea Vendramin sita nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo. Chiaramente il lavoro di Zandomeneghi voleva essere un “ricostruzione ideale” di un mausoleo del XV secolo, ma l'elemento sepolcrale venne rimosso durante l'esecuzione. Per il grande artista non si voleva costruire un sepolcro, ma un sontuoso monumento in suo onore. Nella parete di fondo sono rappresentate, con tre bassorilievi, le tre principali opere tizianesche. In posizione centrale l'*Assunta*, alla destra di questa *S. Pietro Martire* e alla sinistra *S. Lorenzo*. Sopra gli intercolumni laterali si trovano scolpiti sempre in bassorilievo, la *Visitazione di Maria Vergine a S. Elisabetta* e *Cristo morto sorretto dalla Madre*.

Al centro, sotto l'arco trionfale, troneggia l'imponente figura del Tiziano seduto, coronato dall'alloro e con l'insegna cavalleresca datagli da re Carlo V. Il sommo artista è colto nell'atto di togliere con la mano destra il velo a una donna che rappresenta la Natura, mentre con la sinistra si appoggia al volume dell'Arte offertogli da un Genio.

Ai lati del pittore stanno le Arti Sorelle. Tra le colonne, la Pittura e la Grafica gli sono più vicine, esse ostentano con orgoglio i pennelli dell'artista e una corona d'alloro. Un po' più lontane

⁵⁷⁸ AABAVE, Monumenti Pubblici, b.51, Monumento a Tiziano decretato da S. M. Ferdinando I, f. 1839, Protocollo N° 783, Venezia 17 settembre 1839..

⁵⁷⁹ Cfr. ZYGMUNT WAZBINSKI, *Tiziano Vecellio e la “Tragedia della sepoltura”*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno, Università degli Studi di Venezia, Neri Pozza, 1980, p. 269.

⁵⁸⁰

l'Architettura e la Scultura simboleggiano le arti che permisero l'innalzamento del colosso monumentale. Entrambe rivolte al pittore gli offrono rispettosamente gli strumenti della loro arte.

Nel mezzo dello zoccolo due genietti sorreggono una ghirlanda d'ulivo e d'alloro, con al centro un'epigrafe che riporta i nomi del pittore, dell'Imperatore promotore dell'iniziativa e dell'anno di inaugurazione del monumento. Sulla cima troneggia il leone adriatico che stringe lo scudo della casa asburgica, simboleggiando la sua protezione sul monumento in onore di una delle più grandi glorie italiane.

Luigi Zandomeneghi scolpì personalmente la statua dell'Architettura, come aveva già fatto per il Monumento ad Antonio Canova e la statua simboleggiante il sedicesimo secolo, sua ultima opera. Con la collaborazione del figlio Pietro lavorò i geni alati che sorreggono la ghirlanda e a quest'ultimo toccò la maggior parte del lavoro: egli si occupò del gruppo centrale con la figura di Tiziano, delle figure della Pittura, della Grafica e del Secolo XIX. Al secondogenito Andrea il padre fece scolpire il Leone, la statua della Scultura e i cinque bassorilievi rappresentanti i dipinti di Tiziano⁵⁸¹. Allo scalpellino Giacomo Spiera furono affidati tutti gli ornati.

Quando, nel gennaio 1849, l'Accademia di Belle Arti di Venezia nominò una Commissione Straordinaria composta dai professori Francesco Lazzari, Ludovico Lipparini, Michelangelo Grigoletti, Antonio Bosa, Giuseppe Salvadori e Luigi Ferrari per verificare lo stato di avanzamento dei lavori del Monumento, i membri

“si recarono ad ispezionare le opere medesime, le quali per la maggior parte esistono nello studio dello Scultore, e quelle che non meno si trovano nella profanata chiesa di S.^{ta} Margherita, ove esiste tuttora il modello generale del Monumento; palesando dappoi all'altra chiesa dei Frari per vedere gli oggetti ultimati dallo stesso monumento, e finalmente al laboratorio dello scalpellino Spiera esecutore della parte architettonica”⁵⁸².

Gli Zandomenghi erano a buon punto e finalmente si stava portando a compimento il Monumento che verrà inaugurato il 17 agosto 1852.

Come ha ben spiegato Wazbinski nel suo saggio dedicato al Monumento, Zandomeneghi diede questo significato all'opera: Tiziano è rappresentato accanto alla Natura, la quale sta ad indicare che nessuno meglio di lui ne seppe esplorare i misteri ed interpretare la suprema bellezza con uno studio attento e ciò spiega il genio che gli sta accanto. Tra le Arti spicca la Pittura che da lui fu la più amata e colei che lo accompagnò per mano all'apoteosi del suo mestiere e ciò spiega l'arco trionfale dedicato agli imperatori. Simbolico è anche il senso dei tre bassorilievi di S. Pietro Martire, dell'Assunta e del Martirio di S. Lorenzo, che significano il percorso artistico del pittore,

⁵⁸¹ AABAVe, Atti, 1826, b. 26, c. Certificato delle opere di Andrea Zandomeneghi.

⁵⁸² AABAVe, Atti, 1849, b. 129, Stato dei lavori del Monumento a Tiziano, Venezia, 16 febbraio 1849.

dai suoi esordi al suo tramonto, passando per il culmine. Non manca il pensiero religioso che è espresso nei due bassorilievi posti ai lati dell'arco, che può anche essere visto come la volta celeste che corona l'Assunta e verso la quale ella si dirige. Anche l'elemento storico non è trascurato da Luigi rappresentando dalle due statue dei secoli XVI e XIX. La prima significa il trionfo dell'arte di Tiziano presso la corte spagnola di Carlo V, mentre la seconda significa il proprio trionfo grazie alla benevolenza di Ferdinando I.

Nove anni, contro i sette previsti dal contratto vennero impiegati per la realizzazione dell'imponente monumento. Causa del ritardo furono i numerosi inconvenienti che vi posero ostacolo, primo tra tutti la dolorosa scomparsa di Luigi Zandomeneghi, che all'inizio del 1847 fu colpito di apoplezia: la malattia non gli permise più di reggere lo scalpello e lo condusse a morte il 15 maggio 1850. Altro motivo di rallentamento fu il triplice cambio di governo durante i quattordici anni che intercorsero tra la data del decreto di Ferdinando I per la costruzione (1838) e la data di inaugurazione sotto Francesco Giuseppe I (17 agosto 1852).

Fattori politici sembrarono farla da padroni sull'andamento dei lavori per il cenotafio, che divenne motivo non solo per celebrare il grande pittore, ma anche colui che ne aveva voluto l'edificazione, nonché per presentare Venezia come una propaggine dell'Austria. È facile immaginare le forzature concettuali a cui furono continuamente sottoposti Luigi e Pietro Zandomeneghi.

2.6. Il Progetto per il Monumento a Marco Polo

Il IX Congresso degli Scienziati italiani e il progetto di commemorazione di Marco Polo

Durante il IX Congresso degli Scienziati italiani che si svolse a Venezia nel settembre 1847⁵⁸³, accanto alle discussioni scientifiche, agli esperimenti e ai dibattiti che si tenevano a Palazzo Ducale, si studiavano progetti culturali che esaltavano il passato di Venezia anche con intenti politici. In tale clima si pensò di rendere omaggio anche a Marco Polo.

Allo scopo vennero dati alle stampe due importanti volumi (oltre ad opuscoli e guide) con cui omaggiare i delegati partecipanti al Congresso. Il primo volume *Venezia e le sue lagune*, redatto in più volumi a cura di Giovanni Correr per conto delle due più prestigiose istituzioni culturali cittadine, l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e l'Ateneo Veneto⁵⁸⁴, si presentava come un compendio di storia, statistica e illustrazioni che fungeva da guida fondamentale per la conoscenza della città. Il secondo volume era *I viaggi di Marco Polo veneziano tradotto per la prima volta dall'originale Francese di Rusticiano di Pisa*, a cura di Vincenzo Lazzari e Lodovico Pasini⁵⁸⁵.

⁵⁸³ A Venezia si tiene l'ultimo dei nove congressi preunitari dedicati alla cultura scientifica, a partire dal primo svoltosi a Pisa nel 1839; di questi, ben tre vengono convocati in città diverse del Lombardo Veneto, Padova, Milano e per l'appunto Venezia, dove nell'autunno del 1847 confluiscono quasi millecinquecento studiosi. Il carattere peculiare dell'evento lagunare risiede proprio nel coinvolgimento di una più ampia compagine di istituzioni culturali locali, comprese le numerose Deputazioni accademiche della terraferma, a conferma di una più diffusa rappresentatività intellettuale. Per una puntuale lettura dell'evento in rapporto agli esempi nazionali, con particolare riguardo per quello padovano, si veda MARIA LAURA SOPPELSA, *Immagini della cultura scientifica veneta nei Congressi degli scienziati italiani di Padova (1842) e Venezia (1847)*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di D. Calabi, Venezia 2001, pp. 233-270. Sul significato dell'immagine assunta dal congresso veneziano si consideri anche GAETANO COZZI, "Venezia e le sue lagune" e la politica del diritto di Daniele Manin, in *Venezia e l'Austria*, a cura di G. Benzoni, G. Cozzi, Venezia, 1999, pp. 323-342.

⁵⁸⁴ *Venezia e le sue lagune*, Venezia, I.R. Stabilimento Antonelli, 1847.

⁵⁸⁵ Nonostante il carattere scientifico del Congresso, si diede molta importanza alla geografia e alla cartografia, discipline che si rivelarono il mezzo più immediato per confrontarsi con il passato di Venezia. A questo proposito si veda: *Sunto storico alfabetico e cronologico delle deliberazioni emesse dal Consiglio Comunale di Venezia dal 1808-1866 premessivi alcuni ragguagli documenti sulla caduta della repubblica e sulle discipline civili ed amministrative attuate dal 1798 a tutto il 1807*, Venezia, Stabilimento municipale di Gaetano Longo, 1871, p. 124.

La pubblicazione e lo studio delle mappe hanno avuto un ruolo fondamentale durante il IX Congresso. La forte tradizione cartografica trovava il suo esemplare più celebre nella mappa di Jacopo de Barbari del 1500, e si intensificò durante il XIX. Giambattista Garlato realizzò la Pianta della Regia Città di Venezia pubblicata dalla Congregazione Municipale in occasione del IX Congresso degli Scienziati, la mappa includeva informazioni testuali a carattere storico geografico e spesso segnala l'ubicazione di luoghi di interesse come ad esempio i monumenti. Sul piano pratico, tali mappe di Venezia consentono al visitatore di immergersi pienamente nella particolare conformazione urbanistica della città e evidenziavano particolari spazi storici. Hanno preso la luce le prime rappresentazioni della moderna Venezia con la nuova linea ferroviaria e la stazione indicando il desiderio della città di essere collegata con il resto dell'Italia. La pubblicazione delle nuove mappe ha favorito la riflessione sul passato della città, ma riaffermando i confini geografici dell'Impero asburgico e il dominio dell'Impero sulla città.

Per questi aspetti si vedano: *Le grandi mappe della città*, in *Venezia Quarantotto. Episodi, Luoghi e Protagonisti di una Rivoluzione 1848-9*, cat. di mostra, a cura di G. Romanelli, M. Gottardi, F. Lugato e C. Tonini, Milano, Electa, 1998, p. 102 e MARGARET PLANT, *Venice: Fragile City 1797-1997*, London, Yale University Press, 2002, p. 137.

Venezia e le sue lagune, vedeva coinvolti personaggi come Nicolò Priuli, Ludovico Pasini, Luigi Carrer e Agostino Sagredo⁵⁸⁶. Quest'ultimo aveva contribuito in questi anni al dibattito storiografico su Venezia nel XIX secolo e dava ora un'ulteriore apporto con l'introduzione al volume intitolata *Storia civile e Politica*⁵⁸⁷. Sagredo evidenziava una continuità tra la Venezia della Repubblica e quella del presente soggetta alla dominazione straniera⁵⁸⁸.

Anche la nuova traduzione de *I Viaggi di Marco Polo* seguiva gli stessi intenti: Marco Polo veniva riconosciuto come uno dei più famosi esploratori veneziani, al tempo del quale si manifestava la potenza marittima e militare della Repubblica di Venezia. Vincenzo Lazzari diede un contributo importante al volume fornendo documenti e illustrazioni. In seguito pubblicò altri importanti volumi, tra cui la *Guida di Venezia e delle isole* insieme a Pietro Selvatico nel 1852⁵⁸⁹ e il primo catalogo delle collezioni del Museo Correr nel 1859⁵⁹⁰.

Ludovico Pasini, coautore della traduzione e allora segretario dell'Istituto Veneto, nella sua introduzione a *I Viaggi*, celebra Marco Polo come figura simbolo di Venezia e anche come grande italiano⁵⁹¹. Secondo Pasini, Polo e gli altri esploratori veneziani avevano “coi difficili viaggi e colle scoperte terrestri e marittime [...] contribuito efficacemente alla prosperità del commercio e al progresso della geografia”⁵⁹². In questa stessa introduzione Pasini annunciava pubblicamente il progetto di erigere un “durevole monumento” in città a Marco Polo, ed in caso negativo “se questo non sorgerà così splendido come alcuni aveano desiderato, vedremo almeno l'immagine del gran viaggiatore posta nelle logge del Palazzo Ducale”⁵⁹³ neonato Panteon Veneto e ancora “parimenti si vedrà il ritratto del Polo sulla bella medaglia coniate in commemorazione del nono Congresso”⁵⁹⁴.

⁵⁸⁶ Agostino Sagredo (Venezia, 1798 – Vigonovo, 1871). Per un profilo dettagliato si veda ISABELLA COLLAVIZZA, *Agostino Sagredo e il legato al Museo Correr di Venezia*, in “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, n. 3, 2008, 92-99.

⁵⁸⁷ CLAUDIO POVOLO, *The Creation of Venetian Historiography*, in *Venice Reconsidered: The History and Civilisation of an Italian City State 1297-1797*, a cura di J. Martin e D. Romano, London, John Hopkins University Press, 2000, pp. 491-519.

⁵⁸⁸ MARIA LAURA SOPPELSA, *Immagini della cultura scientifica veneta nei congressi degli scienziati italiani a Padova (1842) e Venezia (1847)*, in *Dopo la Serenissima: società, amministrazione e cultura nell'ottocento veneto*, a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001, pp. 234.

⁵⁸⁹ PIETRO SELVATICO e VINCENZO LAZZARI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, P. Ripamonti Carpano, 1852.

⁵⁹⁰ VINCENZO LAZZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia, 1859.

⁵⁹¹ Cfr. KARL FRIEDRICH NEUMANN, *Die Reisen des Venezianers Marco Polo...mit einem Kommentar von August Bürck, nebst Zusätzen und Verbesserungen*, Leipzig, G.B. Teubner, 1845. Il testo è citato nella introduzione di Pasini, p. VII. Polo viene ricordato come un “grande italiano” e contemporaneo di Dante.

⁵⁹² LODOVICO PASINI, *Introduzione*, in *I viaggi di Marco Polo veneziano tradotto per la prima volta dall'originale Francese di Rusticiano di Pisa*, a cura di V. Lazzari e L. Pasini, Venezia, Tip. P. Naratovich, 1847, p. V. Pasini faceva i nomi di Marin Sanudo, Nicolò e Antonio Zeno, Giovanni e Sebastiano Caboto.

⁵⁹³ Ivi., p. IX. Nella lista del 1847, dove si menzionano i 163 possibili nomi dei veneziani da inserire nel Panteon Veneto, Marco Polo è presente, ma per ragioni sconosciute, non è stata incluso nella fase iniziale del progetto. Polo non compare nella lista a fianco di altri veneziani associati con l'esplorazione: Niccolò e Antonio Zeno, Sebastiano e Giovanni Caboto, Antonio Pigafetta, Luigi Cadamosto, Fra Mauro, e Gio Batta Ramuzio. La maggior parte di questi nomi sono stati citati da Pasini nella sua introduzione a *I viaggi di Marco Polo*, e sembrano aver costituito una sorta di “canone” di esploratori e cartografi veneziani notevoli. Come Nathalie Hester fa notare nel suo *Literature and Identity*

La traduzione del *Milione* del 1847 era stata preceduta dalla ristampa di altre edizioni del XIX secolo; successivamente nel 1854, Thomas Wright nella sua edizione inglese intitolata *I viaggi di Marco Polo, il veneziano*⁵⁹⁵ prendeva nota delle “dissertazioni dotte” dell’edizione di Lazzari e Pasini e delle considerazioni di Placido Zurla del 1818 per il volume *Marco Polo e gli altri viaggiatori veneziani più illustri*⁵⁹⁶. Nella seconda metà del XIX secolo la fortuna dei *I Viaggi* si allargò a tutta Europa e apparvero edizioni scritte in varie lingue.

Le edizioni dei *Viaggi* avevano reso universale la figura di Marco Polo e creato il presupposto per commemorare l’espploratore in occasione del IX Congresso degli scienziati.

1846 Luigi Ferrari: la proposta, il disegno, la commissione

Il 2 luglio 1846 Luigi Ferrari inviò una lettera al Municipio di Venezia proponendo di erigere un monumento in onore di Marco Polo⁵⁹⁷. Egli fu il primo a fare tale proposta ed ebbe un ruolo da protagonista per la glorificazione di Marco Polo.

Ferrari suggeriva che il monumento fosse inaugurato all’apertura del IX Congresso nel settembre 1847 ed eretto in una piazza di Venezia degna della “grandezza” dell’espploratore, come Campo Santo Stefano o la Piazzetta dei Leoni a San Marco⁵⁹⁸. Lo scultore indicò i materiali con cui

in Italian Baroque Travel Writing, i racconti di viaggio dei primi mercanti moderni come Polo e Alvise Da Mosto contribuirono a stabilire la reputazione dei veneziani come esperti viaggiatori. Nonostante questo, furono commemorate figure meno note come Sebastiano Caboto (1859) e Niccolò Zeno (1862) prima di quella di Polo.

Per le vicende successive è interessante notare che il busto di Marco Polo entrerà a far parte del Panteon Veneto solo nel 1863, nonostante si faccia menzione nel *Diario del XI Congresso degli Scienziati Italiani* che lo scultore Luigi Ferrari stava lavorando su un busto dell’espploratore per il Panteon. Cfr. *Diario del nono congresso degli scienziati italiani*, alla data 23 settembre 1847. Anche Antonio Emmanuele Cicogna ricorda questo nei suoi Diari: “Fino dal 1847, da una società si era ordinato allo scultore Ferrari il busto di Marco Polo da collocarsi nel Panteon, che allora per merito del segretario dell’Istituto signor Pasini erasi [~~xxx~~] eretto = Il Ferrari fin da allora infino a questi giorni non fece altro se non che il modello in plastica e dirozzare il marmo”, cfr. BMCVe, *Diari*, mss Cicogna, 6732-6733, 15 agosto 1862.

Secondo Fabrizio Magani, l’imperatore Francesco Giuseppe nel 1856 commissionò a Luigi Ferrari il busto di Marco Polo per il Panteon Veneto. Ma nel 1856 a Ferrari era stata commissionata l’erezione di un monumento a Marco Polo, e non un busto destinato al Panteon. FABRIZIO MAGANI, *Il Panteon Veneto*, Venezia, IVSLA, 1997, pag. 208.

⁵⁹⁴ Ibidem. Il riferimento è alla medaglia coniatà da Antonio Fabris in onore del IX Congresso degli Scienziati Italiani. Sul recto è stato raffigurato Palazzo Ducale, sede del Congresso e simbolo del potere della Serenissima e sul verso il ritratto di Marco Polo.

⁵⁹⁵ THOMAS WRIGHT, *The Travels of Marco Polo, The Venetian, The translation of Marsden revised, with a selection of his notes*, ed. Thomas Wright, London, Henry G. Bohn, 1854.

⁵⁹⁶ PLACIDO ZURLA, *Di Marco Polo e degli altri viaggiatori veneziani più illustri*, Venezia, Presso Gio. Giacomo Fuchs co’ tipi Picottiani, 1818, p. IV. Zurla dedica il suo testo al “Serenissimo arciduca austriaco Rainer, vicerè del Lombardo-Veneto. Si veda anche ADOLFO BARTOLI, ‘Al Signor Niccolò Tommaseo’, in *I viaggi di Marco Polo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, p. I.

⁵⁹⁷ ASCVe, 1845-1849, VII, 14/12 ‘Progetto di perpetuarne la memoria esigendo un monumento a Marco Polo’.

⁵⁹⁸ Ibidem e BMCVe, Mess. P.D. 593C/IV (395), Lettera di Antonio Diedo.

avrebbe realizzato l'opera⁵⁹⁹, garantendo di portare a termine il lavoro entro l'agosto dell'anno successivo⁶⁰⁰. La proposta fu discussa e il 13 luglio il Municipio incaricò Ferrari di realizzare il monumento in bronzo per la somma di 45.000 lire austriache, previa approvazione del disegno da parte dell'Accademia di Belle Arti⁶⁰¹. Alla fine di agosto 1846 lo scultore prese contatti con il Municipio per dire che nel disegno aveva cercato di rendere l'abbigliamento di Marco Polo e gli altri aspetti iconografici i più rispondenti possibili⁶⁰².

In occasione del IX Congresso degli Scienziati fu data notizia sulla stampa nazionale del Monumento a Marco Polo scolpito da Luigi Ferrari:

“Acciocché resti una memoria solenne e perpetua ai posteri di tale fausto avvenimento sarà innalzato in luogo pubblico la statua di un concittadino che è gloria di tutta Italia Marco Polo. Il nome di lui sacro per la scienza e ricordanza di quei giorni nei quali Venezia era signora dei commerci viene auspicio della continuazione della sua prosperità presente. Tranne una lapida modesta posta dal benemerito abate Vincenzo Zenier dove era la casa del Polo presso la chiesa di S. Giovanni Crisostomo non è altra pubblica ricordanza di lui. I Congressi degli scienziati hanno onorato in Pisa ed in Firenze la memoria di Galileo, in Milano del Cavaliere e di Pietro Verri, in Genova di Cristoforo Colombo. Il nome di Marco Polo non è minore di quello di codesti nostri connazionali famosi e Venezia onorando l'inclito viaggiatore entra nella nobile ed affettuosa gara che attesterà ai posteri come dalla presente generazione si ami e si rispetti la memoria degli illustri maggiori che allargando il regno della scienza furono benemeriti della patria e del genere umano. La statua sarà fatta in bronzo sorgerà sopra un piedistallo di marmo di Carrara ed è allogata al valoroso scultore veneziano Luigi Ferrari. Il Consiglio del comune deciderà del luogo dove sarà collocata.”⁶⁰³

Non sappiamo a quali fonti lo scultore abbia guardato per realizzare la sua opera, è noto però che Ferrari e Pasini si frequentavano assiduamente e possiamo immaginare che l'idea del monumento sia stata definita in una delle tante serate in cui i due si incontravano.

Non c'è una iconografia certa su Marco Polo⁶⁰⁴ e Ferrari nel suo disegno conservato all'Accademia di Belle Arti (cat. 2.64) lo rappresenta vestito con una tunica e un mantello tipici

⁵⁹⁹ Ibidem. Un monumento costruito in "marmo ordinario di Carrara e pietra" sarebbe costato 20.000 lire austriache, un simile monumento di "Marmo di Carrara di prima qualità e quella ordinaria" sarebbe costato 24.000, mentre una figura in bronzo con un piedistallo di marmo sarebbe costato 45.000. Il disegno si conserva assieme alla documentazione relativa in AABAVe, Oggetti d'Arte, b. 95, f. 3.6 Erezione statua di Marco Polo.

⁶⁰⁰ Ibidem.

⁶⁰¹ Sunto storico alfabetico e cronologico delle deliberazioni emesse dal Consiglio Municipale di Venezia dal 1808-1866, p. 124, alla data 13 luglio 1846.

⁶⁰² ASCVe, 1845-1849, VII, 14/12 'Progetto di perpetuarne la memoria esigendo un monumento a Marco Polo'.

⁶⁰³ Congressi scientifici - Nono Congresso degli Scienziati Italiani 1847, in Annali universali di statistica, economia pubblica, storia, viaggi e commercio, Volume 89, Milano, Società degli Editori degli Annali Universali, 1846, pp. 111-112.

⁶⁰⁴ HENRY YULE, *The Book of ser Marco Polo, the venetian*, London, John Murray, 1903, p. 307. Ai fini di questa ricerca ho utilizzato l'edizione del 1903 aggiornata da Henri Cordier. Una versione leggermente diversa rispetto all'originale del 1871 è stata pubblicata anche in lingua italiana dal periodico veneziano "Archivio Veneto". Cfr. *Marco Polo e il Suo libro*, in "Archivio Veneto", vol. 2, 1871, pp 124-174, 259-350. Henry Yule, nel suo testo del 1871 afferma che non esisteva nessun ritratto autentico di Polo, pur essendocene diversi in circolazione. L'edizione italiana dell'opera di Yule riporta che in un ritratto, di collezione privata romana, Polo è raffigurato come "un grasso e vigoroso personaggio con una folta barba bianca ed un mantello rosso".

dell'epoca⁶⁰⁵, con uno strumento nautico nella mano sinistra⁶⁰⁶. Sempre nel disegno l'esploratore, che sotto i piedi ha due draghi alati, simboli di Venezia e della Cina, che sta su un piedistallo avente alla base due leoni.

Mentre lo scultore era impegnato ad eseguire il lavoro, si continuava a discutere sulla collocazione del monumento: vennero proposti il cortile di Palazzo Ducale, Punta della Dogana e l'isola di San Giorgio Maggiore⁶⁰⁷.

Pur avendo ricevuto a settembre del 1846 l'autorizzazione delle autorità austriache a procedere con il progetto⁶⁰⁸, entro quell'anno non si era deciso nulla in merito alla collocazione del monumento. Il Municipio deliberò che la somma di 45.000 lire austriache richieste da Ferrari non era adeguata ad un'opera di quel calibro⁶⁰⁹.

Dunque, anche se Lodovico Pasini cita il monumento nella sua introduzione a *I viaggi di Marco Polo*, è chiaro che nel 1847 non sarebbe stato inaugurato durante il IX Congresso⁶¹⁰.

Il Monumento e la terza dominazione austriaca 1856-1864

Dal 1847 e fin dopo i moti del 1848-'49, il progetto del Monumento rimase accantonato. Negli anni Cinquanta divenne presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia Pietro Selvatico: il patavino, riformatore delle arti e grande amico di Ferrari, animato dalla volontà di risollevarne i destini artistici di Venezia cercò nuove prestigiose commissioni per l'amico.

Il 25 febbraio 1856 Selvatico invia dall'Accademia una supplica all'Imperatore perché

“egli, spinto dal desiderio di giovare coll'esempio proprio i suoi allievi sicuro, che solo con questo mezzo l'ingegno essi può farsi onorato; spinto dalla nobile brama di dar novella e più chiara prova di se (ben sapendo che se l'artista non opera continuamente indietreggia) chiede ch'io m'interponga a domandare per lui a V.E. la grazia di ottenergli dalla Munificenza dell'Augusto Monarca, un lavoro monumentale. Ed io ben volentieri mi fo' a secondare questa sua inchiesta, perché ho certezza che l'altro pensiero di V. E., scorgendo di quanto vantaggio sarebbe alla nostra Scuola di Scultura, di quanto incoraggiamento al valoroso Ferrari, di

⁶⁰⁵ AABAVe, Atti d'Ufficio, 1841-1860, Fascicolo IX. Nello stesso anno, Francesco Bosa propone un busto di Marco Polo per il suo Panteon Veneziano, presentato l'esploratore in uno stile simile, con una folta barba e un mantello sulle spalle, ma con pochi capelli visibile sulla sua testa. Come già dimostrato, questa iconografia prende avvio dal 1847 con la raffigurazione della medaglia di Antonio Fabris per il IX Congresso degli Scienziati Italiani, ma con l'aggiunta di un cappuccio.

⁶⁰⁶ Ibidem.

⁶⁰⁷ Ibidem.

⁶⁰⁸ ASCVe, 1845-1849, VII, 14/12 'Progetto di perpetuarne la memoria esigendo un monumento a Marco Polo'.

⁶⁰⁹ Sunto storico alfabetico e cronologico delle deliberazioni emesse dal Consiglio Municipale di Venezia dal 1808-1866, p. 124, alla data 28 settembre 1846.

⁶¹⁰ LUDOVICO PASINI, *Introduzione* cit., p. IX.

quanta compiacenza a Venezia, di quanto decoro al Governo, l'aver in pubblico un'opera di così grande artista, vorrà appoggiare con calorosa sollecitudine la citata Istanza di lui"⁶¹¹

Selvatico propone "innanzi tutto, che tale opera dovesse essere in bronzo, piuttosto che in marmo, perché il bronzo meglio s'attaglia ai monumenti pubblici i quali devono rimanere esposti alla vista comune" e continua

"Sceglierei poi a soggetto una Statua iconica d'uno de' grandi uomini di cui tanto abbondò Venezia d'uno de' grandi uomini di cui tanto abbondò Venezia né passati secoli. Preferirei quelli valenti nelle lettere nei viaggi e nelle arti, ai politici ed ai guerrieri, perché la gloria loro è sempre fra le men contestate della Storia, e fra le più care e più istruttive al popolo. I nomi non mancheranno di certo fra noi. Eccome alcuni che da secoli reclamano un monumento della stima delle generazioni Giovanni Bellini / Jacopo Tintoretto / Tullio Lombardo / Marco Polo. Perché simile statua riuscisse meglio gradita a Venezia, converrebbe fosse posta in una delle sue piazze o campi più cospicui. Ad esempio, potrebbe tornare acconcia in quella che va ad aprirsi dappresso al Campo di S. Bartolommeo coll'atterramento delle case interposte alle due calli della Bissa. Colà forse meglio s'attaglierebbe la statua di Marco Polo, giacché poco lungi di lì, è la casa che era abitata da quell'insigne viaggiatore"⁶¹².

L'intento di Selvatico era di riottenere quella prestigiosa commissione a Ferrari. La supplica non ottenne risposta fino al novembre del 1856, quando l'Imperatore Francesco Giuseppe e sua moglie si recarono a Venezia, disposti ad un gesto magnanimo per riannodare il legame tra Vienna e i sudditi veneziani.

Nel gennaio 1857 l'Imperatore Francesco Giuseppe accolse la richiesta incaricando Ferrari di realizzare il Monumento a Marco Polo⁶¹³. La situazione politica era molto diversa, ma il progetto del monumento non subì cambiamenti⁶¹⁴.

Cicogna nei suoi diari annota:

"L'imperatore ordinò in questi giorni all'eccellentissimo pittore Zona un quadro ad olio rappresentante l'incontro di Tiziano e di Paolo Veronese nella piazza di San Marco = Ordinò allo scultore Ferrari la statua colossale in bronzo rappresentante Marco Polo da collocarsi in sito adatto = Si quistionò sul sito e finché questo non sia stabilito non si può adattare la grandezza della statua affinché non sia o più alta o più piccola del conveniente. Si propose di collocarla nel campo di San Bartolomeo, che fra poco si allargherà colla demolizione delle case patriarcali ove è la farmacia della Madonna ossia Centenari = Chi propose di metterla nella piazza dei Leoni otturando la cisterna già inservibile pel traforo fattosi sin d'allora, e vi fu chi voleva erigere una fontana artesiane [...]<6356> Chi propose di porla nel sito [ove sorgeva la statua di Napoleone,

⁶¹¹ AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia, 25 febbraio 1856.

⁶¹² AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia, 25 febbraio 1856.

⁶¹³ ASCVe. 1855-1859, X, 3/9 "Monumento in bronzo da erigersi al celebre viaggiatore Veneziano Marco Polo". Per quanto riguarda le vicende del Monumento in questi anni e il coinvolgimento di Pietro Selvatico si faccia riferimento al testo di ALEXANDRE AUF DER HEYDE, *Antichi vs. moderni? Le vicende del monumento a Marco Polo e il restauro del Fondaco dei Turchi*, in ID., *Per l'avvenire dell'arte in Italia* cit., pp. 222-232.

⁶¹⁴ Ibidem. Per le vicende del Monumento in questi anni si faccia riferimento anche a AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia.

cioè al Broglio di sotto il poggiuolo della sala dello Scrutinio = Chi propose di metterla nel campo di Santo Stefano ec. = Ma il consiglio comunale e altri cui spetta il decidere, nulla decisero ancor (settembre 1857)⁶¹⁵.

In questi anni si fece sempre più fitto lo scambio epistolare tra Pietro Selvatico, per conto dell'Accademia e il Municipio di Venezia, in particolare sulla questione del luogo dove costruire Monumento⁶¹⁶, che il Municipio doveva risolvere in accordo con Vienna⁶¹⁷.

Nel maggio 1857 venne scartata l'ipotesi di Campo San Bartolomeo, luogo più vicino alla casa della famiglia Polo, ma troppo angusto per accogliere un così grande monumento⁶¹⁸. Luigi Ferrari aveva proposto la Piazzetta dei Leoni situata sul lato sinistro della Basilica di San Marco, mentre altri insistevano per Campo Santo Stefano⁶¹⁹. Secondo una lettera di Selvatico, nel novembre 1857, mentre il luogo non era ancora deciso, Ferrari stava lavorando all'opera in bronzo la cui altezza compreso il piedistallo sarebbe arrivata a 10 metri⁶²⁰.

Dalla lettera di Selvatico sembra che il monumento fosse come quello del disegno presentato da Ferrari nel 1846, invece lo scultore aveva apportato modifiche richiestegli già nel 1846. Ora Polo era colto

“in un momento di sosta. – Il cammello, il fedele compagno delle sue peregrinazioni, ha piegato il ginocchio a terra per riposarsi, Marco Polo gli sta d'accanto, vestito del severo ma artistico costume orientale, la mano sinistra aperta fa schermo agli occhi che scrutano l'orizzonte lontano, mentre la destra posa sul corpo del fido animale, e tiene una carta spiegata, e forse appena da lui consultata, o che consulerà prima di continuare il cammino”⁶²¹.

Era quindi sparito quel timone che teneva sulla sinistra e che era stato considerato non attinente alla storia del personaggio e che irrigidiva la figura; ora invece Polo appariva animato dallo spirito della scoperta. A detta dei contemporanei “era una composizione chiara, una scena,

⁶¹⁵ BMCVe, *Diari*, mss Cicogna, 2844-2846, cc. 6349-6351, 24 dicembre 1856.

⁶¹⁶ Selvatico parla con entusiasmo a Camillo Boito del successo che ha avuto la sua proposta di erezione del Monumento a Marco Polo cfr. CAMILLO BOITO, *Pietro Selvatico (brani delle sue lettere)*, in *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Milano*, gennaio-dicembre 1880, p. 108. Selvatico afferma: “Vorrei scrivervi più a lungo, ma le generose e belle commissioni che diede qui S.M. ai nostri artisti, mi tengono occupato tutto il giorno in progetti, rapporti, conteggi, contratti. Vi nomino solo le due principali. Un monumento in bronzo a Marco Polo, che eseguirà il Ferrari (il progetto del piedestallo e della decorazione è mio, e fu già accettato)”.

⁶¹⁷ Ibidem.

⁶¹⁸ Ibidem.

⁶¹⁹ Ibidem.

⁶²⁰ Ibidem.

⁶²¹ DOMENICO FADIGA, *Commemorazione del Prof. Comm Luigi Ferrari* cit., 1912, p. 39. Cfr. CESARE PEROCCO, *Del cavaliere e commendatore Luigi Ferrari professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, Tip. Ripamonti – Ottolini, 1870, pp. 29-30.

nella sua muta semplicità, potente, efficacissima, una composizione per evidenza d'intenti, per economia di mezzi, per eleganza e correttezza di linee pienamente riuscita”⁶²².

A fine 1857 si era però ancor ad un punto morto, quantunque le autorità austriache si mostrassero desiderose di ultimare il progetto di commemorazione dell'esploratore, da loro definito in una lettera “buon Cittadino” e “gran viaggiatore”⁶²³.

Secondo Alvise Zorzi il progetto andò alla deriva a causa della riluttanza di Ferrari ad accettare un incarico dall'Austria, avendo egli combattuto contro gli austriaci durante la rivoluzione del 1848-49⁶²⁴. Non ci sono prove a conferma dell'opinione di Zorzi, anzi ciò sembra da escludere avendo Ferrari già accettato un'incarico dall'Austria, quello di professore di Scultura in Accademia di Belle arti nel 1851 e avendo scolpito gratuitamente un *Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe* per le collezioni dell'Accademia⁶²⁵. Una motivazione politica da parte di Ferrari è da escludere, anche se in una delle biografie più note sullo scultore si racconta che Ferrari e Selvatico vennero invitati dal conte Thun a Forte Marghera per esaminare alcuni cannoni in disuso che il governatore intendeva utilizzare per la fusione di una monumentale statua della *Vittoria*⁶²⁶, ma Ferrari scartò decisamente l'idea di utilizzare i cannoni veneziani per onorare il “nemico”.

Come ci rivelano i documenti conservati nel fondo della Luogotenenza presso l'Archivio di Stato e già studiati da Auf Der Heyde, è il Municipio che era riluttante ad accettare un dono imperiale e che cercava di ostacolarne in tutti i modi la realizzazione⁶²⁷.

Stante la contrarietà del Comune e il progressivo distacco di Selvatico dall'Accademia, concluso con le dimissioni del 1859, il progetto del Monumento rientrò in una fase di oblio.

Il progetto del Monumento a Marco Polo ebbe una terza fase su cui non esiste molta documentazione: ripreso tra il 1861 e il 1863, il progetto originario fu accantonato per essere sostituito da un Busto di Marco Polo da collocare nell'atrio del Fondaco dei Turchi, all'ora in fase di restauro⁶²⁸. Una lettera del 28 agosto 1862 conferma che il monumento in onore dell'esploratore non veniva più eretto a spese dell'Austria⁶²⁹ e nel maggio 1863 si fa nuovamente il nome di Luigi

⁶²² DOMENICO FADIGA, *Commemorazione del Prof. Comm Luigi Ferrari* cit., p. 39.

⁶²³ Ibidem.

⁶²⁴ ALVISE ZORZI, *Venezia austriaca*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2003, p. 122. Per un panorama generale sulla difesa di Forte Marghera cfr. PAUL GINSBORG, *Daniele Manin and the Venetian Revolution of 1848-1849*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979., pp. 337-339.

⁶²⁵ Tra il 1853-54 Ferrari realizzerà anche il Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe su commissione dell'Accademia di Belle arti a Venezia.

⁶²⁶ PIETRO RIGOBON, *Gli eletti alle assemblee veneziane del 1848-1849*, Venezia, Comitato Regionale Veneto per la celebrazione centenaria del 1848-1849, 1949, p. 103.

⁶²⁷ ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire* cit., pp. 226-227.

⁶²⁸ ASCVe, 1860-1864, IX, 8/7 “Monumenti: Fondaco dei Turchi, Restauri” e AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia. Si vedano anche le pagine di ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire* cit., pp. 228-232.

⁶²⁹ Ibidem.

Ferrari per eseguire il nuovo lavoro⁶³⁰.

Intanto su sollecitazione di Pietro Bigaglia, tra il 1862 e il 1863 veniva scolpito dallo scultore Augusto Gamba il Busto di Marco Polo per il Panteon Veneto⁶³¹, poggiante su una colonna di marmo con la scritta “Marco Polo – Veneziano”⁶³².

Nel dicembre 1863 l’attenzione del Municipio di Venezia si rivolse ancora al restauro del Fondaco dei Turchi e al busto di Marco Polo, ma Luigi Ferrari si dichiarò non interessato a quella realizzazione avendo già perso tempo e denaro nella progettazione del Monumento⁶³³. Per scolpire il busto di Polo per il Fondaco venne quindi contattato nel gennaio 1864 lo scultore Pietro Zandomenighi⁶³⁴. I cittadini veneziani erano a favore del restauro dell’edificio storico e pertanto i

Cicogna nei suoi *Diari* così ci racconta: “Si dice (ma non è certa la cosa) che sua maestà abbia firmato un decreto proposto dal nostro podestà Perialvise Bembo, in forza del quale quei centomila fiorini ch’erano stati assegnati per la erezione di un monumento al celeberrimo viaggiatore Marco Polo, vengono traslati a favore della fabbrica del Fondaco de’ Turchi che servir deve a Museo Civico = Già si sa che fino dal 1856 l’imperatore aveva ordinato il monumento al Polo da collocarsi in un luogo cospicuo, e lo scultore doveva essere il Ferrari, professore dell’Accademia = Ora si perdettero oltre un anno a stabilire il sito ove doveva esser collocato, e finalmente si era scelto il campo di San Stefano = Il Ferrari non fece mai il modello, tranne che in questi ultimi mesi, non comperò il marmo, non vi fu contratto scritto, non patti od obbligo da una parte o dall’altra; quindi il podestà si credette autorizzato di pregare sua maestà a destinare quel fondo ad un altro ben più interessante oggetto, cioè a quello del Fondaco, unica fabbrica del secolo XII-XIII che esista in Venezia = Si dice che il Ferrari abbia fatto de’ passi per stornare la proposta del podestà, e che abbia <6702> anche fatto vedere all’imperatore e all’imperatrice (ambidue adesso [ill] a Venezia) il modello = Ed è per ciò che nulla fu conchiuso – Il Ferrari d’altronde avrebbe diritto ad un compenso benché il ritardo [~~xxx~~] al principio almeno dell’opera sia venuto da lui ch’è indolentissimo, e forse anche infedele a’ patti dell’esecuzione dell’opere che gli vengono affidate (così dicono gli altri).”, cfr. BMCVe, *Diari*, mss Cicogna, 2844-2846, cc. 6701-6702, 10 gennaio 1862.

⁶³⁰ Ibidem.

⁶³¹ Cfr. BMCVe, *Diari*, mss Cicogna, 2844-2846, cc. 6732-6733, 15 agosto 1862: “Quando Pietro Bigaglia, ricco negoziante di smalti e conterie, bramando di porre un busto di qualche illustre nel Panteon, richiese con supplica alla giunta dell’Istituto se nulla ostava per ordinare quello di Marco Polo = la giunta, vedendo che son 15 anni dacché era stabilito il cippo su cui poggiare la effigie, sul qual cippo è anche una relativa iscrizione a nome della società e non si vide mai compiuta l’opera, ritenne giustamente che quell’ordinazione sia tramontata, e quindi che si possa sicuramente accettare la offerta del benemerito cittadino – Infatti il Bigaglia la commise al valente scultore romano Gamba, che sta lavorandola, e si spera che pel dicembre prossimo venturo 1862 sarà sortita. Intanto, essendo procurato all’orecchio dello scultore Ferrari e di alcuni di quella società primiera starsi scolpendo un nuovo busto, si maravigliarono dell’Istituto che avesse accettata la offerta del Bigaglia; radunò quei danari che avea fin dal 1847 raccolti e commise al Ferrari di compire il busto. Egli dunque sta lavorando antagonisticamente al Gamba – Ma chi avrà <6733> l’onore del collocamento del busto nel Pantheon, nel quale una, non due effigi del Polo ponno essere riposte? Io dico il Bigaglia che ottenne dal pubblico ufficio del Panteon la promessa e il ringraziamento, mentre non consta che la giunta del 1847 abbia licenziato né la plastica, né fatti altri atti relativi, e mentre tacque e lo scultore e la società tanti anni. Il motivo di tale tardarsi è duplice = cioè la notoria indolenza dello scultore Ferrari e la dispersione dei danari che si erano raccolti dal Pasini =”

⁶³² Ivi, c. 6748, 16 aprile 1863: “Fino dal 1847 si era costruita una società per erigere a sue spese un busto nel Veneto Panteon al celebre Marco Polo = Raccolti parecchi danari, e venuta la Rivoluzione del 1848-1849, non si penso altro al busto, e chi aveva raccolti i danari se li mangiò = Quindi il povero Marco Polo null’ebbe = Dal 1856 l’imperatore accordava che nel campo di Santo Stefano si erigesse un monumento al Polo, e pare che fossero fissate 100 mila lire austriache per questo oggetto = essendone lo scultore il Ferrari; ma venne il 1859 si pensò ad altro, e sinora nulla si fece = Ora volendo il signor Pietro Bigaglia pur mettere a sue spese un busto nel Panteon in onore del Polo si rivolse all’Istituto da cui dipende il Panteon per averne la permissione = L’Istituto ossia la giunta di cui io fo parte accordò, e dal bravo scultore Augusto Gamba fece eseguire il busto =”

⁶³³ ASCVe, 1860-1864, IX, 8/7 “Monumenti: Fondaco dei Turchi, Restauri” e AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell’Accademia, datato Venezia, 31 Dicembre 1863.

⁶³⁴ Ibidem.

soldi destinati all'erezione del monumento bronzeo dell'illustre cittadino vennero dirottati sul Fondaco e sul busto di Marco Polo a quel luogo destinato.

La scelta del Fondaco come sede idonea a celebrare Polo non era casuale: il palazzo medievale era notevole per la sua "rimarchevole antichità"⁶³⁵, essendo stato costruito come dimora residenziale privata nei primi anni del Quattrocento⁶³⁶. Sul finire del XVI secolo il palazzo fu affittato a commercianti dell'Impero Ottomano, divenendo così noto come Fondaco dei Turchi⁶³⁷. Dopo la sua vendita nel 1838, l'edificio scampò alla demolizione nei primi anni della Terza Dominazione austriaca. Come rileva Juergen Schulz, la conservazione del Fondaco assunse motivazioni politiche nazionalistiche⁶³⁸. Le autorità austriache comunque finanziarono il restauro con la somma di 80.000 fiorini pagabili in quattro rate dal 1864 al 1868⁶³⁹. Nel 1866 con l'annessione di Venezia al Regno d'Italia, Re Vittorio Emanuele II si impegnò a pagare le restanti rate per il restauro del palazzo⁶⁴⁰.

⁶³⁵ Ibidem.

⁶³⁶ Per la storia del Fondaco dei Turchi e i dettagli sul suo restauro cfr. JUERGEN SCHULZ, *The Restoration of the Fondaco dei Turchi*, in "Annali di architettura", Vol. /, 1995, pp. 19-38.

⁶³⁷ JUERGEN SCHULZ, *The Restoration of the Fondaco dei Turchi*, p. 19.

⁶³⁸ Ibidem.

⁶³⁹ ASCVe, 1860-1864, IX, 8/7 "Monumenti: Fondaco dei Turchi, Restauri".

⁶⁴⁰ JUERGEN SCHULZ, *The Restoration of the Fondaco dei Turchi*, p. 34, n. 22. Il restauro della facciata venne inaugurato il 2 giugno 1869. Nella dettagliata ricerca della Schulz non si fa cenno alla commemorazione di Marco Polo e alla venezianità del progetto; il restauro del Fondaco dei Turchi venne iniziato sicuramente come recupero dell'identità veneziana nei confronti dell'Austria, che si farà poi sostenitrice dell'impresa.

2.7. Luigi Ferrari e l'Accademia di Belle Arti

1848-'49 la rivoluzione a Venezia e il coinvolgimento di Ferrari

Giunto il marzo 1848, Luigi Ferrari “anima entusiasta, cuore generoso che già da lungo tempo maturava la speranza di una vicina riscossa, abbandonò d'un tratto lo scalpello, e la stecca, e si gettò a capo fitto nella rivoluzione”⁶⁴¹. Luigi si rese disponibile alla causa e venne eletto nell'Assemblea Legislativa come rappresentante del “Circondario I”, che comprendeva le parrocchie di San Pietro di Castello, San Martino e San Francesco della Vigna⁶⁴²; mentre il fratello Giovanni Battista combatté a Marghera in prima linea⁶⁴³. Lo scultore

“dedicò da quel momento tutto il suo ingegno, tutta la sua attività, tutte le sue risorse a vantaggio della patria. E dico avvertitamente tutte le sue risorse, perché quando, sopraggiunti i giorni tristi, l'eroica città fu abbandonata alle sole sue forze, ed il governo del dittatore fece appello al patriottismo dei veneziani domandando loro sacrifici sopra sacrifici, per poter tener alto l'onore e promulgare la resistenza fino all'ultimo tozzo di pane e fino all'ultima cartuccia, Ferrari non lesinò certo nelle elargizioni, e, poiché, mancando i guadagni, avea già dato fondo a qualche piccolo risparmio per far fronte ai più urgenti bisogni di famiglia, ricorse perfino a prestiti, pur di rispondere alla voce di Venezia, che domandava aiuto ai suoi figli”⁶⁴⁴.

Il concorso alla cattedra di scultura: Pietro Zandomeneghi, Innocenzo Fraccaroli, Luigi Ferrari e Marco Casagrande

Finito infaustamente il periodo rivoluzionario, Vienna tornò a dominare su Venezia e per la città lagunare e la sua Accademia cominciò una nuova storia.

L'Imperial Regia Luogotenenza del Lombardo-Veneto, con Decreto datato 30 dicembre

⁶⁴¹ DOMENICO FADIGA, *Commemorazione del Prof. Comm. Luigi Ferrari* cit., p. 25.

Per alcune considerazioni generali su Venezia e il coinvolgimento degli artisti durante la rivoluzione cfr. *Venezia Quarantotto. Episodi, Luoghi e Protagonisti di una Rivoluzione 1848-9*, cat. di mostra, a cura di G. Romanelli, M. Gottardi, F. Lugato e C. Tonini, Milano, Electa, 1998 e ADOLFO BERNARDELLO, *Venezia 1848: arte e rivoluzione*, in “Società e storia”, 96, 2002, pp. 279-288.

⁶⁴² Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti, nomine ecc. del Governo Provvisorio di Venezia, non che scritti, avvisi, desiderj ecc. di cittadini privati, che si riferiscono all'epoca presente, vol. IV, Venezia, Andreola, 1848, p. 543.

⁶⁴³ “noi pensiamo a te, e per te, e per tutti voi e per la nostra Patria, innalziamo all'Onnipotente fervidi voti “, in APM, Lettera di Luigi Ferrari al Fratello Giovanni Battista Ferrari, Venezia 5-6 maggio [probabilmente 1849],

⁶⁴⁴ DOMENICO FADIGA, *Commemorazione del Prof. Comm. Luigi Ferrari* cit., p. 26.

1849, nominava Pietro Estense Selvatico segretario e professore di Estetica dell'Accademia⁶⁴⁵. La scelta di quest'ultimo, a scapito di Agostino Sagredo la cui carica sembrava ormai conferita nel 1847 alla morte di Antonio Diedo, derivò dal fatto che nel 1849 il governo voleva un segretario di provata fede governativa. Vienna aveva apprezzato infatti che il patavino Selvatico si fosse allontanato da Venezia durante i moti del 1848-'49 per dedicarsi a viaggi studio in vari centri italiani. Selvatico aveva speciali interessi per le Accademie di Belle Arti, con progetti di riforma messi a punto nei due anni circa di lontananza da Venezia, grazie alle sue amicizie con gli intellettuali italiani, e essendo egli anche un "uomo educato e di buon cuore il quale consta p.[er] le occupazioni sue geniali è distolto dall'attitudine e dalle propensioni di rendersi pericoloso in linea politica ed ora più che mai dopo aver egli toccati con mano gli effetti fatali dei riscatti del liberalismo e della demagogia da lui preveduti ed abborriti"⁶⁴⁶ apparve agli occhi del Governo come l'uomo più adatto a ricoprire l'incarico di Segretario dell'istituzione accademica.

L'obiettivo del nuovo Segretario era di svecchiare l'istituzione accademica, renderla più aggiornata e dinamica. Per fare ciò occorrevano, oltre a una riforma strutturale, un corpo professorale vicino al pensiero di Selvatico, artisti giovani e al passo coi nuovi manuali e con le nuove correnti estetiche. Al suo arrivo nel 1849 i titolari delle cattedre accademiche sono Lodovico Lipparini per la pittura, Francesco Lazzari per l'architettura, Francesco Bagnara per il paesaggio, Federico Moja per la prospettiva, Bernardino Trevisini per l'anatomia e Michelangelo Grigoletti per gli elementi di figura.

Il professore di scultura era Luigi Zandomeneghi, già da tempo malato; a partire dal 1837 infatti era stato più volte supplito dal figlio Pietro⁶⁴⁷ e dal 1847⁶⁴⁸, dopo che venne colpito da apoplezia, Pietro giù subentrò stabilmente fino alla di lui morte, sopravvenuta il 15 maggio 1850. Dopo più di 10 anni di servizio gratuito alla cattedra di scultura, Pietro riteneva che quell'insegnamento spettasse a lui di diritto, ma non la pensava così il nuovo Segretario che aveva tutt'altri progetti. Colta l'occasione della morte di Zandomeneghi, che deteneva la cattedra da più di

⁶⁴⁵ Cfr. La lettera di Radetzky all'I.R. Luogotenenza delle Province Venete datata Verona, 24 dicembre 1849, in ASVe, Presidenza dell'I.R. Luogotenenza (1852-56), b. 213, III, 6/2 Marchese Pietro Selvatico – Sua conferma a Professore di estetica, ed a Direttore provvisorio dell'Accademia di belle arti.

Per un profilo completo su Pietro Estense Selvatico si veda: FRANCO BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1974 e ALEXANDRE AUF DER HEYDE, *Per l'«avvenire dell'arte» cit.*

⁶⁴⁶ ASVe, Presidenza dell'I.R. Luogotenenza (1852-56), b. 213, III, 6/2, Marchese Pietro Selvatico – Sua conferma a Professore di estetica, ed a Direttore provvisorio dell'Accademia di belle arti .

⁶⁴⁷ AABAVe, b. 42, f. 20 varie 1838-39, numerose carte tra febbraio e maggio 1839 attestano la sostituzione il pagamento di Pietro Zandomeneghi per la malattia del padre e

⁶⁴⁸ AABAVe, Personale, b. 83, f. 21, Supplenza sostenuta dal s. Pietro Zandomeneghi alla vacante Cattedra di Scultura, 1850, da giugno a novembre del 1847 l'Accademia si chiede se Luigi Zandomeneghi possa o meno tornare a lavorare e ci sia bisogno di sostituirlo.

trent'anni, Selvatico mise a concorso il posto di "Professore di Scultura" e il 13 giugno 1850 comparve il primo avviso sulla "Gazzetta Ufficiale di Venezia":

AVVISI DI CONCORSO

N. 13070 (1.^a pubb.)

Essendosi reso vacante presso la I. R. Accademia Veneta di belle arti il posto di Professore di Scultura, al quale va annesso l'annuo stipendio di austi. L. 3900, se ne apre il concorso fino a tutto il giorno 31 luglio prossimo.

I concorrenti presenteranno le loro petizioni alla Presidenza dell'Accademia suddetta, giustificando la loro età, la patria, la condizione. Ed in pari tempo dovranno: 1° dar prove d'aver condotte opere di tal merito da essere già salite in modo non contestabile a bella fama nella pubblica opinione; 2° offrire documenti di conoscere bene l'arte di fondere il bronzo, 3° assumere d'insegnare l'intaglio delle figure in legno a quelli che bramassero avviarsi a tale ramo d'arte.

Venezia, 10 giugno 1850⁶⁴⁹.

Selvatico aveva già in mente il nome di Luigi Ferrari, ex allievo di Zandomenghi, conosciuto in tutta Italia e all'estero. Il Segretario aveva sicuramente potuto apprezzare l'artista tramite conoscenze, articoli apparsi nei periodici e la rete di contatti di Paride Zaiotti; egli stesso gli aveva dedicato una lunga recensione nel 1847 per *La Vergine* (cat. 2.51) nel prezioso periodico illustrato le "Gemme d'arti italiane"⁶⁵⁰. In questo articolo Selvatico riconosceva in Ferrari uno dei più grandi "ingegni privilegiati che Dio a quando a quando dona all'Italia perché Ella sappia che il genio dell'arte non può per essa morire" ed aveva contribuito, "a dar vita ad una scultura più collegata co'tempi". Secondo il critico, Ferrari aveva studiato Canova, Thorwaldsen e Bartolini, cogliendo ciò che di buono i tre avevano saputo trasmettere; prese dunque lo studio dell'antico da Canova, l'economia della linea e la semplicità dell'insieme da Thorwaldsen e l'essere interprete delle idee e dei pensieri contemporanei da Bartolini. Oltre a cogliere questi tre aspetti fondamentali, Ferrari vi aveva aggiunto il sentimento cristiano ed era proprio la religione a portare le sue opere "a tanta altezza di sentimenti".

Ferrari con le opere degli inizi degli anni quaranta si stava allontanando da una produzione "storico-antica", come quella di *Laocoonte* (cat. 2.18), per arrivare alla scultura del vero, tratta dalla presente. Dal 1844 Ferrari stava lavorando alla tomba per Antonio Galvani (cat. 2.61); la scultura si componeva di "due donzelle, le figlie del defunto, che colle gonne e gli abiti d'oggiorno posano corone e lagrime sulla tomba adorata del genitore". La scelta della rappresentazione creò scalpore,

⁶⁴⁹ *Avvisi di concorso*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n.156, giovedì 13 Giugno 1850.

⁶⁵⁰ PIETRO SELVATICO, *La Vergine di L. Ferrari*, in "Gemme d'arti italiane", a. III, 1847, p. 101.

due ragazze vestite con gli abiti di “oggiogiorno” avevano preso il posto dei geni alati di canoviana memoria; la contemporaneità, la verità degli affetti era sbarcata ufficialmente in laguna⁶⁵¹.

Ferrari era dunque l’artista che più si accostava al sentire di Selvatico: il *Lacoonte* poteva essere rispondente alle pagine del saggio-manuale selvaticiano *Sul pittore storico*⁶⁵², mentre *Malinconia*, *La Vergine* e in particolare la *Tomba Galvani* erano pienamente comprese nel nuovo sentire che chiedeva alle opere “soggetti tolti dalla vita quotidiana”. Pensiero questo che verrà ufficializzato da Selvatico nella sua famosa orazione *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*⁶⁵³, testo letto nel 1851 durante la distribuzione dei premi in Accademia, primo discorso ufficiale del patavino in veste di Segretario.

Nel 1850 risposero all’ “Avviso di concorso” per la cattedra di scultura gli artisti Innocenzo Fraccaroli, Luigi Ferrari, Pietro Zandomeneghi e in ritardo anche Marco Casagrande⁶⁵⁴.

Ferrari, oltre ad essere il più giovane dei tre, era quello che aveva un maggior numero di “migliori opere eseguite ed esposte”, ma soprattutto era l’unico che rispondeva ai parametri richiesti al 2° e 3° punto, ossia sapeva “bene l’arte di fondere il bronzo” e ne era prova, oltre alla collaborazione col padre per la fusione della *Pietà* dal modello di Antonio Canova (cat. 1.44) e dei decori dell’Altare Maggiore della Basilica di San Marco (cat. 1.48), il fatto che nel 1846 gli era stata commissionata la monumentale statua bronzea di *Marco Polo* (cat. 2.64). Poteva inoltre “insegnare l’intaglio delle figure in legno a quelli che bramassero avviarsi a tale ramo d’arte” in quanto Ferrari fin da piccolo aveva affiancato il padre Bartolomeo proprio in quest’arte, suo ramo di maggiore produzione⁶⁵⁵. Senza quindi alcun dubbio, come anche le certificazioni attestavano, Ferrari aveva tutte le caratteristiche richieste ed era lo scultore più al passo coi tempi.

Per la nomina ufficiale si dovette attendere: Pietro Zandomeneghi rimase supplente fino al 12 febbraio 1851 e il 13 febbraio 1851 assurse alla cattedra Luigi Ferrari⁶⁵⁶. La nomina di Ferrari destò sorpresa e scatenò polemiche soprattutto da parte di Zandomeneghi, da sempre antagonista di

⁶⁵¹ Anche se i disegni di Eugenio Bosa e le incisioni di Cosroe Dusi che ritraggono i poveri veneziani e i mestieri risalgono rispettivamente alla seconda metà degli anni Venti e i primi anni degli anni Trenta dell’Ottocento e al 1834.

⁶⁵² Cfr. PIETRO SELVATICO, *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*, a cura di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale, 2007. Si veda in particolare il saggio introduttivo che inquadra il pensiero di Selvatico e le ragioni del manuale.

⁶⁵³ PIETRO SELVATICO, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea – Discorso di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di estetica nell’I.R. Accademia*, in *Atti dell’Imp. Reg. Accademia in Venezia per la distribuzione dei premi fatta nel giorno 4 agosto 1850*, Venezia, Tipografia di Giuseppe Grimaldo, 1850.

⁶⁵⁴ Il termine di scadenza del concorso era il 10 giugno, mentre Casagrande, ricevuta in ritardo la notizia, inviò la sua domanda il 28 agosto 1850, cfr. AABAVE, *Personale*, 1841-60, b. 82, f. Concorso scultura, *Supplica di Marco Casagrande* datata 28 agosto 1850.

⁶⁵⁵ Cfr. AABAVE, *Personale*, 1841-60, b. 82, f. Concorso scultura, *Petizione di concorso al vacante posto di Professore di Scultura di Luigi Ferrari Socio d’Arte di questa Accademia con allegati A e B*, datata Venezia, 28 Giugno 1850.

⁶⁵⁶ Luigi Ferrari nominato Professore provvisorio con decreto di S.E. Governatore Generale delle Provincie Lombardo Venete 2 febbraio 1851 N. 2034 e professore stabile con Sovrana Risoluzione 24 Agosto 1851 comunicata con Decreto della Presidenza dell’I.R. Luogotenenza veneta 14 Settembre 1851 N.4113.

Ferrari. L'ex supplente sentitosi defraudato inviò una supplica all'Imperatore, in cui, sosteneva di avere ricevuto "lesioni del suo onore artistico"⁶⁵⁷. Lo scultore adduceva di avere prestato per numerosi anni servigi in Accademia come consigliere ordinario, di aver tenuto la supplenza dei corsi di elementi di figura, di aver sostituito per lunghi anni il padre alla cattedra di scultura e di aver vinto il concorso per il monumento a Tiziano, ma tutte queste argomentazioni furono confutate.

"Infatti la carica di Consigliere ordinario non è effettivamente che un titolo d'onore al quale altro obbligo non è obbligato che quello di assistere alle sessioni accademiche mensinali. La supplenza gratuita alla scuola di elementi di figura non risulta agli atti dell'i.r. Governo veneto mai conosciuta prima di adesso né autorizzata, ed anche senza regola non si può riguardandola che come disposizione interna presa da chi molti anni addietro presiedeva all'Accademia, forse colla vista di giovare in altro tempo allo Zandomeneghi. Le reiterate e lunghe supplenze poi alla cattedra di scultura non altro ebbero in origine la tolleranza e i riguardi dell'Accademia verso il padre del reclamante, che vecchio ed acciaccato doveva frequentemente abbandonare la scuola, ma supplenza e intenzioni però che in punto d'insegnamento potevano il deplorabile effetto di rendere a poco a poco deserta assolutamente la scuola. Né sussiste interamente neppure il fatto del vinto concorso al monumento del Tiziano, perocché il progetto prescelto era dello Zandomeneghi padre e non del figlio, che per un progetto diverso ebbe soltanto un premio a titolo di accessit"⁶⁵⁸.

La supplica di Zandomeneghi tornò a suo discapito: "Zandomeneghi né per l'elevatezza d'ingegno, né per gusto delicato e sicuro, né per perizia di scalpello, né per riconoscenza gareggiare possa col valentissimo scultore Ferrari"⁶⁵⁹. Il fatto più grave che l'Accademia gli imputava e che non poteva più tollerare, era che gli studenti iscritti alle classi di Statuaria e Scultura diminuivano sempre di più, davano risultati mediocri e durante l'arco dell'anno non progredivano:

"Scuola di Scultura / Dirigente Pietro Zandomeneghi (supplente del padre ammalato) / di questa scuola non era dato di pronunciare giudizio né favorevole, né avverso, perché, alla lettera, non c'era neppure uno scolaro"⁶⁶⁰.

mentre all'arrivo di Ferrari:

"la Scuola di scultura presso l'Accademia stessa va già risorgendo, ed è ormai frequentata da parecchi giovani, lieti di avere finalmente per guida un professore tanto distinto e di un merito così preclaro; che

⁶⁵⁷ Cfr. il fascicolo contenuto in ASVe, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b. 55, f. IV 12, Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia.

⁶⁵⁸ ASVe, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b. 55, f. IV 12, Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 2 giugno 1851.

⁶⁵⁹ ASVe, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b. 55, f. IV 12, Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 2 giugno 1851.

⁶⁶⁰ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici, Informazione sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali, e sui bisogni futuri della medesima.

infine l'operosità, l'attitudine didattica, e lo zelo del Ferrari per i buoni allievi sono, come mi vien riferito, molto al disopra dell'ordinario"⁶⁶¹

I meriti di Ferrari vennero riconosciuti da Selvatico nel suo primo "Rapporto sull'andamento di questa I.R. Accademia durante l'anno 1850-51":

"Scuola di Scultura. Da troppo poco tempo il Ferrari dirige i pochissimi e poco avanzati alunni che c'erano, perché si possa veder finora gran frutto del suo stupendo metodo d'istruire. Pare, anche né pochi mesi da che insegna, grandi ne furono i profitti, sicché alcuni, che, quando egli cominciò la scuola, appena sapevano modellare mediocrementemente dalla testa, ora copiano intere statue con mirabile esattezza ed intelligenza. Fu per suo divisamento che un solo Concorso seguì in quest'anno nella sua Scuola. E ciò fece perché scorgendo educati su viziose massime gli allievi avvisò convenisse erudirli sulle giuste e vere prima che si cimentassero alla prova del Canova. / Egli è poi sommamente amato, non solo dai suoi scolari ma da tutti quelli dello Stabilimento. Perché ad ognuno è generoso di savii consigli e tenta dirizzare su quella sapiente strada dello scelto vero che lo condusse a tanta altezza nell'arte. Piantò il suo studio entro all'Accademia, ove stà l'intera giornata lavorando in presenza de' giovani. Sicché da questo continuo insegnamento è da ripromettersi in breve sommo vantaggio_ Egli poi giovò sommamente anche la scuola del nudo, nelle settimane che vi fu direttore, perché valse, coll'esempio e col precetto, a togliere alcuni vizzi di segno che parecchi dei giovani aveano contratti"⁶⁶².

La bontà della scelta di Ferrari come professore in Accademia si dimostrò superiore alle aspettative e molti si domandavano perché lo scultore si fosse proposto per un incarico imperiale e soprattutto come l'Impero potesse tollerare un personaggio che aveva preso parte attiva ai moti rivoluzionari e che addirittura aveva avuto un ruolo di responsabilità nel Governo Provvisorio.

Di Selvatico e dei vari alunni dell'Accademia, esistono i documenti delle indagini del governo sulla loro condotta politica durante la rivoluzione, mentre di Ferrari non risulta alcun documento. Certamente il Governo austriaco sapeva tutto di Ferrari, si deve quindi ritenere che i di lui meriti artistici abbiano fatto superare ogni altra considerazione. Da parte sua Ferrari, al pari di ogni altro artista che aveva studiato in Accademia, considerava l'insegnamento accademico come un titolo d'onore e un guadagno sicuro. Per amore dell'arte e della famiglia partecipò dunque senza indugio al concorso governativo e grazie al suo curriculum e al sostegno di Selvatico, ottenne l'incarico.

Luigi Ferrari il 21 luglio 1850 venne nominato Consigliere Ordinario all'unanimità⁶⁶³, nel febbraio del 1851 ricevette l'incarico di Professore Provvisorio ed ad agosto l'incarico di Professore Ordinario. La conferma a Professore Ordinario venne sollecitata da più parti perché correva voce a Venezia che gli fosse stato "di recente offerto in nome di S.M. l'Imperatore delle Russie il posto

⁶⁶¹ ASVe, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b. 55, f. IV 12, Pietro Zandomenighi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 2 giugno 1851.

⁶⁶² ASVe, Presidenza di Luogotenenza 1852-1856, b. 212, f. Accademia di Belle Arti, Venezia 31 ottobre 1851.

⁶⁶³ AABAVe, Nomine dei membri del consiglio accademico, Personale, b. 81, f.IV 1/3, Venezia 25 agosto 1850.

onorevole e generosamente retribuito di direttore del Museo di scultura di Pietroburgo⁶⁶⁴. Il trasferimento in terra straniera non avvenne e Ferrari tenne la cattedra di scultura a Venezia fino al 1893, ormai vicino alla morte.

Con la nomina di Ferrari a professore effettivo, Selvatico ebbe il suo primo uomo di fiducia all'interno del consiglio accademico; se infatti si leggono i documenti dell'Istituto e in particolare i Rapporti annuali sull'operato delle singole scuole e dei relativi insegnanti, pare che il Segretario non risparmiasse a nessuno le critiche, mentre lodava sempre Ferrari.

Se Ferrari veniva definito "modello degli insegnanti"⁶⁶⁵, dure critiche anche personali, venivano rivolte a insegnanti veterani come Federico Moja e Francesco Bagnara, titolari delle cattedre di prospettiva e paesaggio. Di Moja scriverà così Selvatico nel 1851:

"è a dubitarsi forse ch'egli sia un prospettico scientifico adatto a quegli insegnamenti che sono domandati dal prospetto della Commissione Aulica degli Studii col Decreto 2 Luglio 1842_ Egli insegna ancora l prospettiva coi metodi del Vignola e del Padre Pozzo, senza però giovare mai neppure di questi due testi. Né per quanto fosse richiamato dallo scrivente di valersi delle recenti insigni opere del Tenot, e della stupenda prospettiva dell'Hummel, non vi fu verso ch'egli s'adattasse al consiglio. Forse ciò avviene perché egli conosce la prospettiva solo per pratica, e non col fondamento della Geometria descrittiva, senza il quale è ben difficile che il maestro possa additare le vie più brevi, e dimostrarle colla conveniente chiarezza. E infatti l'oscurità è il difetto che i giovani lamentano nel modo di istruire del Moja, sicché molti d'essi, anche ingegnosi, escono dalla scuola con ben poche cognizioni, e dopo breve tempo sin quelle poche dimenticano, tanto sono superficiali⁶⁶⁶".

Maggiori critiche sono riservate a Francesco Bagnara:

"Scuola di paesaggio. Lo scrivente non sa come muover discorso sui metodi d'insegnamento che vede usati in codesta scuola, perché tutto qui è miseria, che si rivela pur troppo alla fine d'ogni anno nei saggi degli alunni i più meschini che vedere si possano. Il Professore, un di buon scenografo, ma cattivo paesista sempre, non educa gli allievi né al buon disegno, né al buon colore. Non al buon disegno, perché in lui mancano i veri elementi regolari della forma, non il buon colore, perché ignaro affatto delle tecniche moderne del colore. Basti accennare ch'egli proibisce ai suoi allievi di usar le lacche mentre non v'ha paesista valente il quale non senta necessità di avere sulla tavolozza le lacche più scelte, a fine di poter raggiungere, per quanto sta nei mezzi dell'arte, lo svariatissimo colore della verità. / Codesti errori sono tanto più da lamentarsi adesso, che per tutto vanno sorgendo paesisti di grandissimo merito e la Germania ce ne offre di tal valore da poterli senza esagerazione chiamare i migliori che siano mai stati. Il basso grado cui tocca ora la detta scuola fra noi, produce l'amara conseguenza che non ne escano mai allievi abili, e quelli

⁶⁶⁴ ASVe, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b. 55, f. IV 12, Pietro Zandomenighi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 2 giugno 1851.

Il contatto con la Russia è dovuto con ogni probabilità al cognato pittore Cosroe Dusi, che da anni si trovava a san Pietroburgo come pittore ufficiale dello Zar e professore dell'Accademia di Belle Arti di san Pietroburgo, cfr. *Cosroe Dusi 1808 – 1859. Diario artistico di un veneziano alla corte degli Zar*, cat. di mostra, a cura di N. Stringa, Milano Skira, 2012.

⁶⁶⁵ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici.

⁶⁶⁶ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici.

che si pongono al paese non siano in grado di guadagnarsi un pane onorato in tal ramo dell'arte, perché il pubblico, sebbene bramoso del paesaggio, rifiuta a ragione il mediocce o cattivo. / Il Prof.^e cita fra le glorie della sua scuola il paesista Sig.^e Bresolin, ora domiciliato in Venezia, ed avrebbe ragione se il Bresolin fosse sempre stato suo allievo. Ma questo abilissimo giovane, cominciata la carriera nella Accademia, la interruppe a mezzo per portarsi a Pisa e dimenticare il male appreso, e a rigenerarsi cogli insegnamenti del celebre Markò e là divenne quel paesista e prospettivo valente che tutti onorano, e che tornerà a vera fortuna d'un Istituto d'arte se egli vi sarà chiamato ad insegnante, imperocchè pochi l'avanzano nella giustezza delle massime, nella abilità dei metodi tecnici, ed in un singolare amore dello studio ed alla coltura intellettuale. Egli è poi da rimarcarsi che il danno di un cattivo insegnante di paesaggio è maggiore in Venezia che non altrove, perché Venezia non avendo torrenti, né greppi, né boschi che si offrono allo studio dell'artista, non v'ha modo di sperare che la osservazione della verità valga a distruggere, o almeno a neutralizzare, la triste istruzione ricevuta. / Né sarebbe punto a sperare che gli avvertimenti valessero a toglier i mali notati, e a far quindi di qualche vantaggio una scuola ridotta adesso, più che inutile, dannosa, perché innanzi tutto il Prof.^e è avanzato cogli'anni, quindi co' suoi errori; poi l'infermità del suo piede gli'impedisce di portarsi fra que' luoghi alpestri che son modello ai paesisti, per ultimo il suo stato di cultura, ben al di sotto di quanto ora è richiesto, non già ad un docente, ma ad un allievo, gli vieta sin di conoscere cosa sarebbe da farsi per ammigliorare l'insegnamento"⁶⁶⁷.

Giudizi così severi riguardo ai due professori sono comprensibili in rapporto al quadro culturale di Selvatico; per il Segretario le cattedre di ornato e prospettiva dovevano essere le più scientifiche possibili per fornire le basi teoriche all'insegnamento dell'architettura, cattedra dalla quale sperava che il professore Francesco Lazzari, esponente di un neoclassicismo ormai attardato, si ritirasse quanto prima per essere sostituito magari dal promettente e giovane Camillo Boito⁶⁶⁸. Le cattedre di paesaggio, anatomia e incisione secondo Selvatico dovevano essere in futuro soppresse: riteneva l'incisione disciplina ormai superata, l'anatomia materia da ricomprendere nell'insegnamento del nudo e il paesaggio argomento trascurabile perché poco affine al disegno, materia per Selvatico fondamentale⁶⁶⁹.

Solo quattro dei maestri sono encomiati da Selvatico:

“i prof.^{ti} d'ornato [Callisto Zaiotti], di Scultura [Ferrari], i quali tangono aperta la loro scuola per tutto il giorno, e sorvegliano ai loro discepoli continuamente e non nelle sole ore d'obbligo. Merita pure somma lode il Prof.^e Lipparini per le straordinarie prestazioni che dà agli allievi, portandosi più volte al giorno alle scuole a lui affidate e nei singoli studj degli allievi. É pure da encomiarsi per tale riguardo

⁶⁶⁷ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici. Bagnara verrà costretto poi a dimettersi.

⁶⁶⁸ Anche la statuaria era una disciplina a supporto dell'Architettura: “Che cosa sia la statuaria, lo insegna il Selvatico a' suoi alunni, chiamandola il più splendido ed espressivo linguaggio dell'architettura quando le si assorelli a manifestarne gli alti concetti, e quando staccata dall'arte della sesta e sempre sdegnosa dalla fredda imitazione, onori la divinità, o ricordi agli avvenire le virtù, i meriti del sentimento e dell'ingegno dell'uomo”, in GIOVANNI CITTADELLA, *Pietro Selvatico nella scultura*, in “Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, Serie VI, Tomo I, Venezia, Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 1882/1883, p. 1405.

⁶⁶⁹ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 5, Le ragioni che mi persuadono alla soppressione futura di queste tre cattedre.

l'Aggiunto Sig.^r Pompeo Molmenti che in tutte le ore del giorno, giova de'suoi consigli tutti quelli che a lui ricorrono"⁶⁷⁰.

Luigi Ferrari godeva dunque del sostegno incondizionato di Selvatico, in quanto indiscusso maestro nella scultura, insegnamento peraltro riguardo al quale Selvatico riteneva che non fossero necessarie mutazioni, mentre la pittura e il disegno si erano evoluti rispetto all'insegnamento delle botteghe medievali. Selvatico considerava la scultura radicata nei più tradizionali insegnamenti di bottega⁶⁷¹ e Ferrari, esponente della quinta generazione della bottega dei Torretti⁶⁷² era degnissimo rappresentante di questa tradizione. Selvatico si faceva sostituire da Ferrari durante i suoi periodo d'assenza dall'Accademia⁶⁷³.

Preso dal nuovo incarico, Ferrari riesce comunque a condurre a buon fine numerose opere. Negli oltre quarant'anni correnti tra il 1850 ed il 1894, Luigi fatica a far fronte a tutte le commissioni pubbliche e private, ma si guarda bene dal rifiutarle e lo troviamo attivo tra Venezia, Padova, Verona, Trieste e Vienna. Tra il 1844 e il 1862 porta a compimento i gruppi colossali dell'*Agricoltura* e del *Commercio* per la Porta Codalonga di Padova (cat. 2.52-53). Nel 1851 circa realizza i due *Angeli adoranti* per la Chiesa di San Silvestro a Venezia (cat. 2.74-75). L'anno seguente inizia il gruppo così detto dell'*Angelo della Carità* per la Tomba Velo al Cimitero di Verona (1852 – 1855) (cat. 2.77). Negli anni Sessanta è impegnato in sculture di una certa importanza come la colossale statua della *Religione* per il Monumento di Andrea Giovannelli a Lonigo (1860 ca) (cat. 2.84), le due statue la *Musica* e la *Drammatica* per il Teatro Nuovo di Vienna (1869) (cat. 2.89-90), il *San Vito e San Michele Arcangelo* per la Chiesa di San Vito d'Asio

⁶⁷⁰ ASV, Presidenza di Luogotenenza 1852-1856, b. 212, f. Accademia di Belle Arti, Venezia 31 ottobre 1851. Da notare anche in questo caso che i due migliori professori sono Callisto Zanotti e Luigi Ferrari, gli unici due eletti a questa data durante il suo segretariato.

⁶⁷¹ "È però da osservarsi, a proposito della scultura odierna italiana, che se essa è tanto più innanzi della pittura, ciò avviene forse perchè nel suo procedimento seguita, assai meno dell'arte sorella, le vie accademiche, e si svolge sempre nel campo della pratica. - E in effetto, quando un giovane sa un po' modellare in plastica, non rimane nell'atmosfera soffocante della scuola, ma si acconcia nello studio di un valente scalpello, e là comincia dal digrossarne i marmi, lavora da poi negli accessori delle opere di lui, finchè istruito dal veder sempre il maestro a fare, apprende anch'egli le pratiche, e colle pratiche la facilità ad attuare la forma, unica strada per salire correttamente alle altezze dell'idea. - Ecco una prova di più che se i migliori pennelli avessero allogamenti grandiosi, per condurre i quali fosse lor necessario di adoperare mani secondarie che li aiutassero, si formerebbero presto altri artisti valenti, e tornerebbero quindi compiutamente inutili le ora dannose Accademie" in PIETRO SELVATICO, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche*, Venezia, Pietro Naratovich, 1857, p. 56, n.1.

⁶⁷² Selvatico individua la soluzione della crisi in cui versa la formazione accademica nel ritorno al sistema medievale delle botteghe, delle corporazioni e soprattutto nell'identificazione tra arte e artigianato. Convinto che *Il prosperamento delle grandi arti del disegno vantaggia l'industria manifattrice* (1854), Selvatico matura quindi la convinzione che bisogna abolire l'elefantica macchina accademica, liberalizzare l'educazione artistica, riducendo quella statale ai soli corsi elementari di disegno, per reinvestire il denaro così risparmiato in opere d'arte pubbliche capaci di impiegare maestranze di varia provenienza, come avvenne nei cantieri medievali. Invece di finanziare un apparato di professori accademici incapaci (e soprattutto che non seguivano le sue direttive), lo Stato dovrebbe potenziare l'istruzione del disegno elementare ed elargire borse di studio, permettendo così ai talenti più promettenti di proseguire i propri studi nella bottega di qualche grande artista.

⁶⁷³ AABA Ve, Personale, 1841-60, b. 82, f. Permessi d'assenza, Venezia, 17 agosto 1851.

in Friuli (1869) (cat. 2.91-92). Dagli anni Settanta porta a compimento il *San Giusto* per l'omonima chiesa di Trieste (1870) (cat. 2.81-82), il *Monumento a Pietro Paleocapa* (1873) per Campo Sant'Angelo a Venezia (cat. 2.94), il rifacimento del gruppo del *Doge Foscari inginocchiato davanti al Leone di San Marco* per la Porta della Carta di Palazzo Ducale (1883-1885) (cat. 2.100) ed infine il monumentale *Angelo della Resurrezione* per la Tomba Papadopoli al cimitero di San Michele in Isola a Venezia (1893) (cat. 2.102). Durante tutti questi anni moltissimi sono i busti sparsi ora nei musei e nelle città del nord'Italia.

Selvatico e le riforme accademiche

Sappiamo quanta importanza Selvatico attribuisse al disegno, disciplina che doveva divenire sempre più centrale in tutti gli insegnamenti artistici⁶⁷⁴. Nel discorso *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*, letto l'11 agosto 1851, Selvatico espone al pubblico veneziano una sintesi delle proprie riforme sostanzialmente limitate al disegno elementare. Questo primo pacchetto di iniziative sperimentate sin dal 1850 comprende l'introduzione del disegno dai corpi geometrici (invece che dalle stampe didattiche), il potenziamento al disegno prospettico e del disegno dalla memoria; lo studio del modello senza le consuete pose artificiose, dei drappaggi sull'uomo vivo invece che sul fantoccio; la chiusura infine delle scuole serali del nudo e l'invito di svolgere le esercitazioni all'aria aperta per studiare i riflessi cromatici⁶⁷⁵. Nell'estate del 1852 il progetto fu approvato dal Ministero, che si congratulò con Selvatico esprimendo "la più viva compiacenza che le viste e le massime da Lei espone nella prima parte si fondino in sostanza su gli stessi principj che sanzionati furono colle risoluzioni Sovrane 8. ottobre 1850, e 1° Gennajo 1851, per la riorganizzazione dell'I.R. Accademia di Vienna"⁶⁷⁶.

Nel discorso *Sulle riforme*, Selvatico non affronta le problematiche peculiari all'insegnamento della scultura⁶⁷⁷, ma prende in considerazione i temi del nudo e del panneggio,

⁶⁷⁴ Cfr PIETRO SELVATICO, *L'arte insegnata nelle accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia, Naratovitch, 1852; ID, *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni di P. Selvatico*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1858; ID., *Sugli ammaestramenti elementari del disegno opportuni agli agiati*, Padova, Prosperini, 1861.

⁶⁷⁵ Cfr. PIETRO SELVATICO, *Sulle riforme recentemente operate* cit., pp. 7-24.

⁶⁷⁶ ASVe, I.R. Luogotenenza (1852-56), b. 312, ins. XVIII ¼, Lettera della luogotenenza alla presidenza dell'Accademia di Venezia, 7 luglio 1852.

⁶⁷⁷ Se in questa prima proposta di riforme non si affronta direttamente l'insegnamento della scultura, Selvatico senza dichiaratamente fare il nome di Luigi Ferrari così scriverà: "del terzo che noverate con esultanza a concittadino, ammirate più volte le stupende creazioni, sicchè nell'animo ne portate riverito ed amato il nome. E in quel nome già ravvisate quella forza sapiente che ad elevati concetti ispira il giovane entusiasmo; ravvisate novella prova del vegeto scalpello italiano che, tracciato ira all'arte un cammino meglio conforme ai tempi e alle idee più energicamente sentite

anch'essi di interesse del plastificatore. Delle modifiche apportate a questi due insegnamenti organici alla scultura riportiamo alcuni passaggi chiave: “perché la memoria potesse con efficace profitto esercitarsi dai giovani consacrati alla rappresentazione dell'umana figura [...] conveniva che mai venisse assestato il modello in condizioni diverse da quelle comuni del naturale, mai posasse in azioni eroicamente teatrali, mai s'atteggiasse a contraffazioni d'esagerati impeti”⁶⁷⁸ e ancora “le pieghe, non più gittate su d'un fantoccio di legno o borra, ma invece sull'uomo vivo, perché dell'uomo, non d'un fantoccio mostrassero le apparenze, si acconciarono conformi alle eleganti purezze delle insigni figure drappeggiate del quattrocento”⁶⁷⁹.

Queste direttive di Selvatico inducono ad alcune riflessioni: se il modello da imitare e copiare doveva avere sempre atteggiamenti “comuni del naturale”, evidentemente i modelli statuari e in particolare gli antichi presenti nella Gipsoteca dell'Accademia, perdevano interesse. Come già visto, proprio con il segretario selvaticiano la gipsoteca veneziana venne a perdere importanza, tanto da non essere nemmeno menzionata nelle guide delle Gallerie. La Gipsoteca dell'Accademia rimase tuttavia utile ai fini didattici, perché per Selvatico i modelli fidiaci e le opere del Quattrocento restano fondamentali, ma solo come materiale di studio.

Lo studio dei drappeggi sull'uomo vivo anziché sul fantoccio al fine di avvicinarsi alla purezza delle “figure drappeggiate del quattrocento”, produce in questi anni il distacco dal modello antico a favore dei “Primitivi”, in particolare dei maestri del Quattrocento⁶⁸⁰.

Nel suo scritto del 1852, *Storia Estetico-Critica delle arti del disegno*, Selvatico si rivolge direttamente agli scultori, chiarendoci meglio quali sono le accortezze che egli suggerisce:

“voi consacrati alla plastica, ponete ferma nell'animo la ricordanza che la statua non deve né illudere gli occhi colla minuta imitazione del vero materiale, né correre a fantasie che del vero spirituale non destino il sentimento ma produrre quasi l'apoteosi di quanto vi'ha di più grande e di più nobile nella verità la espressione della virtù e dell'affetto. Perciò imparate nei greci marmi la squisita acconcezza della forma, il decoro, la scienza profonda del tipo; in quelli del quattrocento cercate la mansuetudine l'annegazione cristiana la semplicità parca, la grazia pudica dei lineamenti e vigoreggiati da queste meditazioni guardate al vero sempre ed intensamente, e invece del modello oscillante per le fatiche della immobilità invece degli accidenti della pelle, invece dell'artificio anatomico, ajuto all'arte, ma scopo non mai, troverete l'intima parola del cuore e saprete collo scalpello manifestarla”⁶⁸¹

dal cuore, dei tempi rivela il tipo, alle idee fa rispondenti le forme più correttamente dilette”, in PIETRO SELVATICO ESTENSE, *Sulle riforme recentemente*, p. 20

⁶⁷⁸ Ivi. p. 15.

⁶⁷⁹ Ivi. pp. 15-16.

⁶⁸⁰ Per alcune considerazioni generali su Selvatico e la storia della scultura cfr. GIOVANNI CITTADELLA, *Pietro Selvatico nella scultura*, pp. 1405-1469.

⁶⁸¹ PIETRO SELVATICO, *Storia Estetico-Critica delle arti del disegno*, Venezia, coi Tipi di Pietro-Narotovich, 1852, p. 39.

Nella bozza di modifica dello Statuto accademico, che verrà approvata nel 1852, Selvatico affrontata il ruolo che avrebbe assunto la Sala dei Gessi:

“54. Gli alunni abili a ben mettere in insieme un disegno dal rilievo, passano in questa sala, onde esercitarsi sulle migliori plastiche della scultura greca e del quattrocento italiano di cui la sala deve essere formata. Vi saranno dal poi plastiche di bassirilievi Greci e del rinascimento, e buoni modelli di animali.

55. Il Prof.re di Elementi ed il prof. Aggiunto, assistono a questa scuola che ha luogo solo tre volte per settimana.

56. Nella stessa Sala vi saranno selezionate ottime incisioni a mezza macchia del 300 e del 400 italiano, sulle quali si eserciteranno di frequente i giovani, per apprendervi purezza e semplicità di segno, i migliori sistemi del piegare, e le massime fondamentali della composizione”⁶⁸².

E di come doveva essere organizzato l’insegnamento di scultura:

“72. Quelli che intendono consacrarsi alla scultura, devono saper bene disegnare dal modello vivo, ed aver appreso lo studio dell’ornato architettonico con profitto, non potendo lo scultore essere digiuno di quella parte di architettura ornamentale necessaria ai monumenti figurati.

73. A tal fine il Prof. di architettura darà ad essi in un tempo da destinarsi, un corso di architettura speciale ai monumenti funebri ed onorari, su stati differenti⁶⁸³.

74. Il Prof.re istruisce gli alunni

1° Nel modo di modellare in plastica busti, estremità, statue intere, bassirilievi prendendo prima a modelli le statue greche dell’epoca fidiaca, poi il vero.

2° Nel modo di comporre più accomodato così alle statue che ai bassirilievi.

3° Nella pratica di scolpire il marmo.

4° Nello intaglio in legno

75. lo studio dal modello in speciale a questa scuola si fa in ore diverse dalle assegnate al Nudo della scuola di Pittura.

76. La creta, il marmo e il legno necessari alla istruzione degli alunni sono provveduti dall’Accademia”⁶⁸⁴.

Dalla *Storia estetico-critica del disegno* e da questi punti dello *Statuto* possiamo meglio capire il pensiero di Selvatico. I modelli del Trecento e Quattrocento non stanno a sé, ma insieme a quelli antichi, che però vengono selezionati rispetto al passato. Secondo Selvatico infatti non tutto

⁶⁸² BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Progetto di nuovo statuto.

⁶⁸³ Su questo punto selvatico afferma: “E un’altra cosa bramerei fosse insegnata agli scultori nella loro giovinezza, cioè l’architettura propria ai monumenti sepolcrali ed onorari. - È uno sconforto il vederne molti anche fra gli abilissimi, inventare una statua con ingegno senza saperla circondare di linee architettoniche degne. - Pare fino che non sappiano come la scultura non sia se non un linguaggio inteso a rendere più evidente e più bella l’architettura. Molti come se ne spacciano? Si tosto che vien loro allogata) un’opera, corrono da un architetto a farsi disegnare il concetto architettonico, e quindi ne escono spesso dissonanze gravi di concetto, scatenamenti di linee, o goffe composizioni. A questo sarebbe facile il rimediare nelle Accademie, obbligando i giovani scultori a studiare, nella scuola d’architettura, un corso speciale sui modi d’architettare le tombe e i monumenti onorari di vario stile. / Questi miglioramenti non sono per certo difficili ad attuarsi, perchè sento gli abili professori preposti a parecchie delle pubbliche scuole di scultura, raccomandarli con ferma caldezza ai loro allievi, e adoperarsi perchè li mettano in pratica.”; in nota poi riporta “Sono fra questi Luigi Ferrari e Vincenzo Vela, ambidue gloria invidiata d’Italia, e non già solo scultori valentissimi, ma artisti compiuti, nel più largo significato della parola”, in PIETRO SELVATICO, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno*.cit., p. 57, n.2.

⁶⁸⁴ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Progetto di nuovo statuto.

l'antico va bene “gli alunni avviati alla pittura (perché scultori non ce n'erano) copiavano bassirilievi e statue della decadenza, [...] gli esemplari fra tutti preferiti erano il Laocoonte, e l'Apollo del Belvedere, le due statue meno corrette, anzi, a dire meglio, le più viziose di tutta l'antichità”⁶⁸⁵: per il Segretario l'unico antico ammissibile era quello fidiaco. Giovanni Cittadella, consigliere accademico e amico del Segretario, nella sua memoria letta all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia nel 1883, *Pietro Selvatico nella scultura*, ci sottolinea quanta importanza il patavino desse alle opere di Fidia conservate in Accademia:

“Né cessa il Selvatico di raccomandare agli allievi dell'Accademia veneziana lo studio delle plastiche colà possedute; plastiche degli insigni avanzi della scuola fidiaca, la quale raggiunse una invidiabile altezza nelle colossali figure dei due frontoni del gran tempio. Modelli i così fatti, è vero, della sola forma materiale, a cui soltanto miravano i Greci, ma che estrinsecata da Fidia presenta tale una bellezza, tale una vita con apparenza di moto in ogni sua fibra, che la verità viva del corpo aiuta ad esprimere la più astrusa dello spirito: indizio che l'arte si perfeziona dall'accordo fra la forma e il pensiero. – È bello seguire l'autore nelle acute indagini con che scopre, a così dire, il secreto dell'arte fidiaca in queste opere partenonie; bello seguirlo allorchè vede questa poesia della materia nel torso dell'Ilisso, e vi ammira l'arte nemica dell'artificio perché vi trionfi la natura e la vita”⁶⁸⁶.

Dunque l'antico fidiaco, il Trecento, il Quattrocento e il Cinquecento convivono con il modello vero contemporaneo, “lo studio del vero, studio lungo e paziente sulle parti, che costituiscono il tipo di ciascheduna delle fra le passioni”⁶⁸⁷.

L'intraprendente Ferrari, ad un anno di distanza dal suo incarico ufficiale, inviò a Selvatico una proposta di riforma per l'insegnamento del nudo per scultori e pittori. A seguito di questa proposta i due interagirono per apportare alcune novità a quell'insegnamento. Il 6 novembre 1852 Ferrari consiglia “la modificazione al paragrafo dello Statuto che alla Scuola del Nudo si riferisce”, auspicando due orari separati per lo studio del nudo per i pittori e per gli scultori in ragione delle rispettive diverse esigenze. Ferrari chiede infatti che agli scultori venga data la possibilità di spostarsi attorno al modello in posa così da ammirarlo da ogni lato e poterlo studiare con diversi punti luce. La frequenza promiscua di scultori e pittori alle lezioni di nudo era sempre stata a vantaggio di questi ultimi, il modello era immobile, illuminato da un solo punto di vista, lo studente non poteva spostarsi dalla sua postazione e i posti a sedere vicino al modello erano sempre riservati ai pittori mentre gli scultori erano relegati nelle seconde file⁶⁸⁸. La proposta di Ferrari venne discussa davanti a tutto il collegio insegnanti composto da: Bernanrdino Trevisini, Michelangelo

⁶⁸⁵ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Informazione sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali, e sui bisogni futuri della medesima.

Il Segretario tornerà su questo argomento anche nel suo scritto PIETRO SELVATICO, *Storia Estetico-Critica*, p. 1432.

⁶⁸⁶ GIOVANNI CITTADELLA, *Pietro Selvatico nella scultura* cit., pp. 1426-1427.

⁶⁸⁷ Ivi., p. 1439.

⁶⁸⁸ AABAve, Scuole, b. 78, f. 7.8 “Nudo separato per la scuola di scultura e modello vestito”, 6 novembre 1852.

Grigoletti, Francesco Lazzari, Callisto Zanotti, Antonio Costa, Francesco Bagnara, Federico Moja, Pompeo Molmenti, Pietro Rota e lo stesso Ferrari:

“Tutti gli intervenuti ad unanimità convennero, essere di somma importanza che tale separazione avvenga a doversi da essa ripromettere il massimo vantaggio pegli allievi; il che già venne provato nei pregevoli saggi di scultura del decorso anno scolastico, i quali erano stati condotti dagli allievi sopra un modello appositamente destinato per essi. / Aggiunge a tal proposito il Professore Trevisini aver udito più volte il fu Professore Zandomeneghi lamentare il sistema di tener uniti pittori e scultori nello studio del nudo, giacchè per tal via pochissimo, al dir suo, ne era il vantaggio di quest’ultimi. Il ff. di Presidente conferma quanto espose il Trevisini, dicendo che il predetto valentissimo Prof.e Zandomeneghi più volte gli aveva dimostrato di quanto beneficio sarebbe pegli scultori l’aver il modello approssimativamente disposto per essi”⁶⁸⁹.

L’I. R. Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione approvò con “Decreto 24 p.p. Gennaio N. 12923” la modificazione allo Statuto⁶⁹⁰.

Qualche anno dopo, il 15 ottobre 1855, è Selvatico che invia a Ferrari alcune proposte per migliorare il profitto degli studenti di scultura, relative, come da sua sensibilità, alla centralità del disegno. Ferrari rispose evidenziando che anche riguardo al disegno l’insegnamento doveva essere mirato al caso degli scultori e che nel disegno non si possono richiedere gli stessi risultati da pittori e scultori, operanti in discipline diverse.

Il patavino propose come punto iniziale che prima di passare alla classe di Statuaria ogni alunno doveva avere ottenuto almeno un *Accessit* al corso di Elementi di figura, poiché il disegno deve essere “fondamento di ogni disciplina legata al Bello visibile”⁶⁹¹. Ferrari a questa indicazione risponde:

“sarebbe mio avviso che lo studio elementare di disegno pegli scultori consistesse nell’apprendere bene la difficile scienza dell’insieme disegnando dapprima a semplice contorno, in seguito a mezza macchia, che è quanto basta per perché giungano a determinare con sicurezza l’andamento delle interne parti della figura che si sono messi a copiare”

Superfluo dunque che l’alunno iscritto per la scultura debba addirittura ricevere un *accessit* per passare alla classe successiva ma:

“proporei sommessamente che fosse demandato ad una Commissione l’esame dei disegni tutti condotti dall’alunno nella scuola di elementi, e conseguentemente il giudizio se egli abbia, o no, imparata questa parte elementare di disegno, e se possa, o meno, avere passaggio alla scuola di scultura”.

⁶⁸⁹ AABAVe, Scuole, b. 78, f. 7.8 “Nudo separato per la scuola di scultura e modello vestito”, seduta del 13 novembre 1852.

⁶⁹⁰ AABAVe, Scuole, b. 78, f. 7.8 “Nudo separato per la scuola di scultura e modello vestito”, 26 febbraio 1843.

⁶⁹¹ ASABAV, Atti d’ufficio 1841-1860, Rubrica scuole, b. 78, 15 ottobre 1855.

Al secondo punto Selvatico indica a Ferrari di impartire ai suoi allievi, durante la modellazione del vero, anche lezioni di disegno dal vero; proposta alla quale Ferrari risponde affermativamente in quanto già in uso durante le sue lezioni.

Il terzo punto si presenta più arduo: il Segretario avanza l'idea che ai concorsi per la plastica siano ammessi solamente gli allievi di scultura che avessero ottenuto almeno un premio o un *Accessit* nel disegno del nudo, dimostrando così "la abilità loro a ritrarre il vero colla matita". Ferrari risponde che "è assai difficile si compia da essi un disegno con tutto quel garbo, quella bene intesa degradazione di chiaroscuro che si domanda ai pittori nei concorsi del nudo", se si richiedesse questo risultato gli scultori dovrebbero dedicare moltissimo tempo al disegno a discapito dell'esercizio scultoreo. Il professore pertanto consiglia:

"che in avvenire nessuno alunno scultore possa essere ammesso al concorso di invenzione se prima non presenta alla Commissione, istituita per giudicare appunto dell'ammissibilità ai concorsi degli alunni che intendano cimentarvisi, un nudo bene disegnato a mezza macchia, ed alcune quattro composizioni disegnate delle quali due sieno per bassorilievo, le altre per gruppo, di tutto tondo. / Questa misura a parer mio sarebbe efficace a mantenere vivo nell'alunno il bisogno di disegnare, e non gli impedirebbe di dedicarsi in pari tempo allo studio della plastica, indispensabile tanto allo scultore, quanto riesce al pittore quello della matita".

Ferrari, a sua volta consapevole dell'importanza del disegno e sappiamo quanto anche lui disegnasse⁶⁹², cerca una mediazione rispetto ai severi propositi di Selvatico. Per il Maestro il nuovo assetto dei corsi accademici dev'essere quello che prevede per la scultura e la pittura corsi non più promiscui ma distinti. Essendo le due discipline diverse, ma necessitando entrambe delle basi di architettura, elementi di figura e nudo, si dovranno differenziare gli insegnamenti dei corsi elementari di ognuna delle due.

In uno degli ultimi rapporti che Selvatico spedì a Vienna sull'andamento delle diverse scuole accademiche, definirà così Ferrari:

"Il Prof. di Scultura – Sig. Luigi Ferrari – Modello degli insegnanti, e pel valore artistico, che gli guadagnò meritatamente tanta fama, e pel modo egregio col quale guida la istruzione, e per l'affettuosa premura che pone a suoi allievi, da lui guardati come suo figli. _ Ha copiosa cultura intellettuale e scrive con elegante proprietà, ha parola facile persuadente, logica, mano memorabile nella plastica, e quella insigne qualità di lavorar sempre dinanzi ai suoi alunni, quando gli altri invece si chiudono nello studio, per non lasciarsi vedere al lavoro. Carattere impetuoso ma franco, generosa indole, animo inclinato sempre al bene, uomo veramente raro"⁶⁹³.

⁶⁹² Cfr. ENRICO BROL, Paride Zaiotti a Trieste.

⁶⁹³ Il documento è databile al 1857. BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici.

E il 17 giugno 1857:

“Scuola di Scultura. Anche questa Scuola trovai florida e ben avviata, come prima ch'io abbandonassi Venezia. Parecchi alunni vi impresero lavori di molta importanza, e mercè le assidue ed utili cure del professore li portano innanzi con vera perizia. Li alunni Pasato, Trombetti, Donegani, fra gli altri, si adoperano intorno a plastiche grandi al vero, e promettono di darci fatiche degne di molte lodi”⁶⁹⁴.

Questo apprezzamento, le lodi all'operato di Ferrari e gli ottimi risultati dati dai suoi allievi, fanno ritenere che Selvatico abbia accettato le proposte di Ferrari per le modifiche sullo studio del disegno da parte degli scultori e che la stima nei confronti del veneziano sia rimasta inalterata. Anche nei più travagliati anni successivi, quando il Segretario decise di allontanarsi dall'Accademia e poi di dimettersi (1856-1859), si fece sostituire dallo scultore; il patavino aveva visto giusto, infatti qualche anno più tardi Ferrari ricoprì l'incarico di Direttore (1880-1887)⁶⁹⁵ e poi quello di Presidente (1888-1891)⁶⁹⁶ dell'Accademia.

I “veneziani” all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1855 e alcune riflessioni sull'*Orgia* di Torquato Della Torre

Come sottolineato da Mazzocca⁶⁹⁷, un valido strumento per determinare la situazione delle arti in Italia e in particolare della scultura alla metà del XIX, è quello di considerare la presenza di artisti italiani e in particolare di quelli provenienti dall'Impero austroungarico, all'Esposizione universale di Parigi nel 1855. Il dato che emerge “è la maggiore presenza, sia numerica che per consistenza di opere presentate, della scultura rispetto alla pittura”⁶⁹⁸. Da Milano venivano sculture di Innocenzo Fraccaroli (già naturalizzato milanese), Giuseppe Croff, Gaetano Manfredini, Pietro Pagani, Gaetano Motelli, Benedetto Cacciatori e dei giovani Pasquale Migliaretti, Giosuè Argenti, Pietro Magni e Vincenzo Vela, mentre da Venezia giungevano le opere solo di tre artisti, tra cui gli scultori Luigi Minisini e Torquato Della Torre⁶⁹⁹.

⁶⁹⁴ ASVe, Imperial Regia Luogotenenza, 1857-61, b. 962, f. Accademia Di Belle Arti, 14/16 Oggetto Rapporto sull'andamento dell'Accademia di Belle arti e rimarchi a carico del prof. di pittura Blaas.

⁶⁹⁵ AABAVe, Personale, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879, f. Luigi Ferrari.

⁶⁹⁶ AABAVe, IV 1/11 Personale, post 1878 (ancora da riordinare, non inventariata).

⁶⁹⁷ FERNANDO MAZZOCCA, *Problematiche artistiche nel decennio della preparazione*, in *Milano pareva deserta...: 1848-1859, l'invenzione della patria*, atti del convegno, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 19-21 marzo 1998, a cura di R. Cassanelli, S. Rebori, F. Valli, Milano, Edizioni del Comune, 1999, p. 14

⁶⁹⁸ Ibidem.

⁶⁹⁹ AABAVe, b. Esposizione Internazionale di Parigi 1855, f. Carte relative alle Consegne degli oggetti d'arte per la esposizione di Parigi.

Luigi Minisini partecipò con il marmo di Carrara già premiato a Venezia con medaglia d'oro nel 1854 la *Pudicizia* (fig. 38); mentre Torquato Della Torre, dopo aver preannunciato l'invio di tre sculture, si presentò solo con *Gaddo* (fig. 39) e con *Orgia* (fig. 40). Il riscontro da parte del pubblico e della critica per i due artisti "veneziani" fu ben diverso.

Minisini, come ricostruisce puntualmente Matteo Gardonio, non ebbe il riscontro che sperava: "Pierre Malitourne, il feroce critico ed inviato dell'*Artiste* all'esposizione, nella sua recensione alla scultura italiana presente a Parigi aveva con estrema chiarezza suddiviso gli scultori essenzialmente in due categorie: da un lato gli "sdolcinati" e dall'altro i "realisti superficiali". Con la parola sdolcinato egli intendeva un tipo di scultura ancora fortemente legata al gusto neoclassico, sia in termini formali sia di soggetto, che rinvitava al mondo delle Baccanti e delle Ninfe e, fra queste, aveva inserito l'opera di uno scultore attivo a Venezia: la *Pudicizia* di Luigi Minisini"⁷⁰⁰. L'esperienza parigina di Minisini non fu quindi positiva e la *Pudicizia*, da lui considerata il suo capolavoro, rimase invenduta nel suo studio fino alla morte (avvenuta nel 1901).

Torquato Della Torre invece, quantunque non sembra che sia stato menzionato dai maggiori critici che si occuparono dell'Esposizione, ricevette una *mention honorable*, come gli altri italiani Giovanni Maria Benzoni, Giuseppe Pierotti e Vincenzo Vela.

L'esperienza parigina ebbe un esito opposto rispetto ai gusti scultorei dell'Accademia lagunare. Minisini, friulano d'origine ma veneziano d'adozione, era il tipico allievo modello, aveva studiato in Accademia prima con Luigi Zandomeneghi e poi con Luigi Ferrari e si era fatto notare quando nel 1836 ottenne il II° *Accesit* per la copia ornamentale del rilievo in plastica⁷⁰¹, vinse poi premi ininterrottamente fino al 1854, quando ottenne la medaglia d'oro proprio con la *Pudicizia*⁷⁰².

Torquato Della Torre ebbe un percorso di studi più movimentato: la sua formazione si svolse tra Verona, Milano, Firenze, Roma, e, dopo un breve soggiorno in Svizzera, ancora a Firenze e infine a Verona, dove morì contagiato dal colera nel 1855 all'età di ventotto anni. Lontano dagli insegnamenti lagunari, aveva presentato in Accademia a Venezia nel 1850 il modello in gesso del *Gaddo*, realizzato poi in marmo nel 1852. L'*Orgia*, che diede molto scandalo per il suo soggetto raffigurante la voluttà e la trasgressione, venne invece esposta da prima a Firenze e poi a Verona nei due studi dell'artista, infine, per un brevissimo periodo, in Accademia a Venezia prima di essere spedita a Parigi.

⁷⁰⁰ MATTEO GARDONIO, *Scultori italiani a Parigi tra Esposizioni Universali, mercato e strategie*, in "Saggi e memorie di Storia dell'arte", n. 33 (2009), 2011, p. 339.

⁷⁰¹ Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi dell'anno 1836, Venezia, Picotti, 1837, p. 60.

⁷⁰² AABAVE, b. Esposizione Internazionale di Parigi 1855, f. Carte relative alle Consegne degli oggetti d'arte per la esposizione di Parigi, c. Certificato degli studi di Luigi Minisini in data 14 febbraio 1855.

Del passaggio dell'*Orgia* a Venezia, abbiamo testimonianza da una bella lettera che Luigi Ferrari scrive sconcertato all'amico Aleardo Aleardi, famoso letterato amante delle belle arti, compatriota di Della Torre. Dando sfogo ai suoi pensieri in merito alle ultime tendenze artistiche (sulla scultura cosiddetta romantica o verista), e in particolare sul valore degli scultori emergenti, Ferrari vede l'*Orgia* come l'emblema del decadimento artistico e domanda: "Ora sappimi dire da che provenga questo fatale disordine, se egli accada per influenza malatica esercitata da alcuni odierni letterati di oltremontana regione, se dalla pazzia dei committenti, o dalla ignoranza degli artisti".

Riportiamo qui di seguito interamente la lettera di Ferrari:

Appena m'ebbi qualche tregua dalle accademiche occupazioni mi accingeva a renderti conto, siccome promisi, delle idee che voleva estrinsecate nei miei lavori, ma in quel mentre ecco trasportarsi nella mia scuola la famosa scultura di un tuo concittadino, e risultarmene nuovi imbarazzi, amarezze tali da farmi desistere interamente dal proposito. Siccome dal pari della mia la tua quiete grandemente mi sta a cuore, devo dunque raccomandare che tu pure tralasci qualsivoglia ragionamento intorno le cose mie, dappoichè veggo chiaro che, intrattenendoti di esse pubblicamente, null'altro avresti guadagnato in fuori di quegli onori sarcasmi dei quali mi ha [...] codesto branco di mestieranti pittori, quando, fattomi a ragionare di quella scultura e rilevatane la [...] rappresentazione sostenni con calore che, a grande e santo fine mirando le arti belle, virtuose esser devono sempre le artistiche produzioni.

Oh non avessi sostenuto questo invariabile principio! Non avessi dimostrato, per l'obbligo che mi corre specialmente nella scuola entro cui compariva una statua di esempio così pericoloso, che la rappresentazione dell'orgia, come che accompagnata da sculta morale leggiadra, non è per se stessa cosa seria, ora diviene lezione morale siccome l'autore passava, essendo che questa lezione ora poteva risultare se non dal santo contrapposto della virtù, il quale solo ci fa rilevare tutta l'orridezza del vizio, e quindi provarne salutare ribrezzo!!

Non avessi notato mai che l'autore stesso dell'orgia avvedendosi di un tanto difetto studiavan ripararsi appunto colla leggenda posta nella base della statua: che tale spediente non toglieva il difetto, dacchè la forma, che è il solo linguaggio dello scultore e che non ha successione, perpetuava enoicamente? il trionfo del vizio, null'altro dicendo essa [...] = disprezzo tutto quanto havvi di serio di santo che nelle lascive stanno le vere delizie della vita! Ecco qual frutto ho tratto da questi miei ragionamenti, dal mio esclamare contro l'infame talento di far dell'arte un trastullo e peggio ancora, una serva a libidine, quando imprudente ora con ipocrito manto!

Da qui miseri ebbi in cambio sarcasmi, villani attacchi, venni deriso qual fastidioso retrogrado, e ciò non bastando all'ira loro, mi hanno accusato d'invidia, di viltà, dicendo essi che con meschini argomenti, con sofisticherie, tentava eclissare la fama di un eccellente scultura.

Vedi Aleardo mio a quali eccessi si trascorra, come si diceva a viltà a troppe per impugnare verità incontestabili, come giunga tant'oltre insensatezza d'aver proclamata santa cosa persino la manifestazione di oscenità, di delitti!

Se nella rinomata Italia le arti belle fossero trattate seriamente ora non dovrei dagli ingiusti attacchi dei veneti artisti, non mi darebbe tanto amaro sconforto le balordaggini loro, ne il plauso che dal lurido codazzo dei sedicenti amatori delle arti a cosifatte aberrazioni si tributa; ma purtroppo in tutta la penisola gli artisti e gli amatori, meno poche eccezioni, sono colti da fatale delirio, e dappertutto è falsato ogni sacro principio, per cui è a temersi che l'imm[...] folla miseramente calpesti chi non corre con essa. A convincersi che esiste di fatto cotto tanto disordine, basta prestare attenzione a ciò che si sta dagli odierni artisti italiani in generale e vedendosi come immemori del grande scopo delle arti si occupino nella tecnica di esse, ed accarezzino

soltanto la vuota forma; ovvero come da falso giudizio guidati imprendano a trattare argomenti che destano noia o ribrezzo, perché o sono essi di brivio, o laidezzze e crudeltà o se mutalo consiglio spaziano nel vasto campo degli affetti e delle passioni, con infirmità di mense e di cuore, come abbiano pronosticato soltanto quelle che a denaro nostro sconforto impudenti rivelano tutta quanta la nostra miseria. E questo fatale errore pel quale da lungo tempo è travolta la pittura in Italia, oggimai si è appiccato anche alla statuaria, per me avviene pur troppo che gli scultori, salvo poche e rispettate eccezioni, scambiando essi pure lo scopo coi mezzi dell'arte, in alcuna parte delle penisola ripongano ogni studio nel mostrare le suposte difficoltà meccaniche sul trattamento delle stoffe, dei volti, delle piume, della porosità della pelle: altrove datosi a freddo naturalismo copiano con mente oziosa un'ignudo e malaccorti ne riproducono ogni difetto, sia che dipenda da equilibrio di sviluppo del modello, sia della immobilità in che dee a lungo restare, e pella quale si sono contratti quei muscoli che non avrebbe agito nell'istantaneo movimento che da questi pazienti copiatori non si dovrebbe esso nella loro fattura della quale poi non è il caso da ultimo ne trovino essi il soggetto, o ne lo causino, a seconda del capriccio loro dei committenti, perché questo soggetto stia in rapporto col sesso coll'età col carattere fisico tratteggiato; altrove in fine la scultura, quest'arte per se stessa tanto severa, si vada viandano coi bimbi, fra capi, fra agnelli, fra animali molteplici: si sollazzi ancora colle veneri cogli amori: ovvero se chiamata a ricordare domestici lutti! A tramandare ai nepoti aprire nobili e generose, ti metta allora davanti e faci e [...], o presenti allegorie assai difficili a interpretarsi, ancorchè te ne sia reso minuto conto da ingegnose illustrazioni.

Ecco lo stato attuale delle nostre arti, ecco come gli artisti italiani ballocano sugli allori degli avi!

Ora sappimi dire da che provenga questo fatale disordine, se egli accada per influenza malatica esercitata da alcuni odierni letterati di oltremontana regione, se dalla pazzia dei committenti, o dalla ignoranza degli artisti; so bene che esso esiste di fatto, e che minaccia sospinga le arti a certa rovina, laonde nuovamente ti raccomando di non far parola delle poche e povere opere mie, [...+ qualche cosa di bene non potresti partire se non dallo scopo a cui miro con esse, scopo questo troppo sconosciuto oggidi dagli artisti e dagli amatori, e quindi inopportuno a conseguirmi il desiderato frutto di novelli lavori.

Ti parrà forse a prima guisa che, abbattuto nell'animo pelle sostenute controversie così spesse nell'epoca nostra battagliera, io vegga il male assai più grande di quello sia in fatto e da ciò mi derivi troppo amaro sconforto; ma se consideri che le aberrazioni e le pazzie le quali mi sono fatto a descriverti esistono realmente, e sono comuni agli artisti ed agli amatori, trovasi giusto il mio affanno e prudente la mia raccomandazione.

Sai cosa ci vorrebbe Aleardo Mio? Che quei pochi che hanno rettitudine di mente e di cuore sorgessero ad impedire il misero decadimento, in cui, senza alcuna gloriosa precedenza, stanno già le arti nostre; che questi eletti coll'autorità dell'esempio, con chiarezza di ragionamento mostrassero agli artisti l'onore loro grandissimo, gli insegnassero sani principi sane massime, e con opportuno consiglio li avessero ricondotti sul retto sentiero. Questa è la bella missione dei poveri eletti, e tu che sei uno del bel numero hai l'obbligo di concorrervi, di iniziarla animoso, tu che generosamente senti, ed a cui tanto sta a cuore la gloria delle nostre arti, dei fare che presto cessino d'essere la trista repressione degli errori nostri, della nostra scostumatezza! Questi ci vuole, e se vi rimante passivi spettatori dell'odierno disordine, le arti saranno presto destinate sino a totale loro rovina"⁷⁰³.

I pensieri di Ferrari sono uno scandaglio del clima culturale veneziano e di quello che era il pensiero dei suoi allievi. A rispecchiare i canoni estetici dell'Accademia, Ferrari verrà

⁷⁰³ BCVr, Biblioteca Civica Verona, Fondo Aleardo Aleardi, Carteggi b. 649, Venezia 10 settembre 1854.

successivamente nominato responsabile della selezione di tutte le opere che venivano presentate a Venezia per essere inviate alle varie esposizioni internazionali⁷⁰⁴.

Ferrari e la tutela dei beni artistici

Nel clima sociale di “ritorno all’ordine”, imposto dal governo austriaco dopo i fatti del 1848-49, è la figura di Selvatico che funge da stimolo per l’adozione di un programma più concreto per la tutela dei beni del Territorio Veneto, invocato anche dalla comunità intellettuale. All’inizio degli anni Cinquanta i rapporti dell’Accademia di Venezia con gli ambienti viennesi non potevano dirsi distesi imputando gli organi di governo il degrado del patrimonio veneziano⁷⁰⁵. In realtà tale fatto dipendeva dalla mancanza di un organo territoriale di tutela e questo sia a Venezia che nelle aree periferiche. Da qui la proposta di Selvatico di riattivare la Commissione Provinciale di Belle Arti, operante dal 1818 al 1846, senza escludere la possibilità di un più ampio intervento da parte del governo centrale. Sulla lunga vicenda che vide protagonisti prima Selvatico e poi Antonio Emmanuele Cicogna, si rimanda ai due esaustivi studi di Isabella Collavizza⁷⁰⁶.

Un ruolo non marginale in tutto questo lo ebbe anche Luigi Ferrari, che durante il periodo di assenza di Selvatico da Venezia tra il 1856 e il 1858 e in anni successivi, lo sostituì in tutte le mansioni e si trovò coinvolto in molte questioni, come il delicato intervento di restauro dei mosaici del Duomo di Torcello, per cui venne imprigionato il mosaicista restauratore Giovanni Moro⁷⁰⁷.

Uno dei primi risultati della Commissione fu la pubblicazione nel 1859 del volume curato da Selvatico in collaborazione col paleografo Pietro Fiucard sui *Monumenti artistici e storici delle*

⁷⁰⁴ Cfr. AABAVE, b. 178 bis.

⁷⁰⁵ Per un inquadramento generale rimane valido il volume di ANDREA EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Alfa, 1978, mentre per una riflessione sulla condizione socio-politica veneziana cui si riferisce tale “decadenza morale” si rimanda a ADOLFO BERNARDELLO, *Venezia 1848* cit., pp. 279-288.

⁷⁰⁶ Per quanto riguarda il ruolo di Selvatico e l’istituzione della commissione si veda ISABELLA COLLAVIZZA, *L’istituzione della Commissione per la conservazione dei monumenti delle provincie venete*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell’Italia dell’Ottocento*, Atti del convegno (Venezia, IVSLA, 22 – 23 ottobre 2013), c.d.s.. Mentre per il ruolo avuto in secondo tempo da Cicogna si veda EAD, *Emanuele Antonio Cicogna (1789 -1868). Erudito, collezionista e conoscitore d’arte nella Venezia dell’Ottocento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2012-2013.

⁷⁰⁷ Per la vicenda e i relativi documenti cfr. IRINA ANDREESCU, Torcello. I, Le Christ inconnu. II, Anastasis et Jugement Dernier: têtes vraies, têtes fausses, in “Dumbarton Oaks Papers”, XXVI, 1972, pagg. 207-223; EAD, III, La chronologie relative des mosaïques pariétales, in “Dumbarton Oaks Papers”, XXX, 1976, pagg. 277-341 e ETTORE MERKEL, Contributo archivistico al restauro del “Giudizio finale” di Torcello (docc.1852-1864), in “Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia”, VII, 1978, pp. 41-62.

*Provincie Venete, descrittiti dalla commissione istituita da S.A.I.R. Ferdinando Massimiliano, governatore generale nel 1859*⁷⁰⁸.

Commissione agli stabilimenti dipendenti dall'I.R. Direzione del Genio

Al lavoro della *Commissione centrale per lo studio e la tutela dei monumenti architettonici* si affiancano iniziative autonome e parallele volte alla tutela e valorizzazione dei beni artistici di Venezia e del territorio. Ne è esempio un episodio che vede protagonisti insieme a Luigi Ferrari, i pittori Carlo Blaas, Paolo Fabris e Antonio Emmanuele Cicogna in veste di “persona dell’arte”, interpellati “per una commissione storico-artistica-militare (...) promossa dal direttore del Genio barone di Scholl”⁷⁰⁹. È Cicogna a darci notizia del mandato ricevuto nel dicembre del 1858 dalla Luogotenenza delle Province Venete su indicazione della locale Direzione del Genio, organo consultivo tecnico del governo, allo scopo di “notare quei monumenti d’arte e di storia che stanno sparsi nei magazzini addetti alla Direzione del Genio”. Come si apprende dai documenti allegati alla corrispondenza inviata a Cicogna da Giacinto Namias, allora segretario dell’Istituto Veneto, la Commissione doveva essere formata dai membri da “scegliersi I. dall’Accademia di Belle Arti, II. dall’Istituto di Scienze Lettere ed Arti”, precisando nel primo caso di “delegare due membri, uno cioè pei dipinti, l’altro pegli oggetti di scultura”, mentre nel secondo “soltanto uno pegli oggetti d’antichità”; a quest’ultimo dunque viene chiesto di relazionare sugli “oggetti artistici” presenti presso gli Stabilimenti Militari di Venezia al fine di censire l’intero patrimonio e segnalare eventuali situazioni critiche⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ Si tratta della pubblicazione dei Monumenti artistici e storici delle Province Venete, descrittiti dalla commissione istituita da S.A.I.R. Ferdinando Massimiliano, governatore generale nel 1859. L’impresa editoriale, infatti, viene sostenuta dall’arciduca di cui abbiamo già ricordato più volte l’atteggiamento conciliante. Sull’organizzazione del volume a cui collabora anche l’artista Germano Prosdocimi si veda ANDREA LERMER, *Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die "Monumenti artistici e storici delle Province Venete"*, in “Studi Veneziani”, 41, 2001, pp. 281-294. Saranno date alle stampe le sole relazioni compilate da Selvatico con il supporto di Cesare Foucard, unendo quindi le competenze di critica stilistica del primo con quelle diplomatiche del secondo, e riguardanti solo alcuni monumenti di particolare importanza.

⁷⁰⁹ BMCVe, Cicogna 2846, c. 6493, dicembre 1858.

⁷¹⁰ Nel fascicolo compreso entro il carteggio di Namias è conservata anche copia della comunicazione - n 6348 Venezia 10 ottobre 1858 (781/3) - inviata dall’Imperial Regio Comando di Fortezza di Venezia alla Luogotenenza delle Province Venete di cui qui si trascrive parte del testo: “La locale Imperial Regia Direzione del Genio ha accennato che sarebbe desiderabile che gli oggetti d’arte esistenti tuttavia qua e là in questi stabilimenti militari, come dipinti, rarità architettoniche, ed altri oggetti di antichità, fossero sottratti ad ulteriore loro ruina, e venissero perciò rilevati, esaminati e classificati, mediante una Commissione composta da persone dell’arte” (ivi, *Epist. Cicogna* 781/2). Il mandato a Cicogna viene assegnato con decreto emanato dalla Luogotenenza in data 11 novembre.

Ad accompagnare Cicogna furono chiamati Luigi Ferrari e Carlo Blaas⁷¹¹, rispettivamente professori di scultura e di pittura dell'Accademia a cui si chiesero competenze anche in fatto di restauro, per cui in un secondo tempo venne interpellato anche il pittore Paolo Fabris, fratello del più noto Placido⁷¹². Incaricato di redigere il processo verbale fu Cicogna che certificò lo stato di conservazione delle opere sparse in città e nelle isole. La relazione fu letta pubblicamente il 19 giugno 1859 prima di essere pubblicata negli atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti⁷¹³. Nel documento vengono elencati diversi luoghi riguardo ai quali si fornisce un censimento completo delle opere, che spaziano dagli affreschi alle statue a testimonianze archeologiche, individuate e descritte con criteri diversi di valutazioni, compreso quello economico,.

Dopo aver partecipato a questa importante commissione, Ferrari fu chiamato ad altre, sia in veste di scultore sia come Direttore dell'Accademia di Belle Arti, ruolo che gli consentì di seguire tutte le questioni riguardanti i restauri a Venezia. Due casi in cui fu coinvolto Ferrari e di cui la critica si è già occupata sono: il Tempio Longobardo a Cividale del Friuli (1859)⁷¹⁴ e il restauro delle tele di Paolo Veronese della Chiesa di San Sebastiano (1873-1874)⁷¹⁵.

Ferrari e i restauri di Palazzo Ducale

Con l'annessione del Veneto al Regno d'Italia nel 1866, le sorti culturali di Venezia si legano a quelle del nuovo stato unitario, che soltanto nel 1902 avrebbe definito una legge nazionale che desse ordine a una materia così complessa come la salvaguardia del patrimonio artistico. Fino a quella data si occupò di questo l'Accademia di Belle Arti, fornendo uomini e competenze per comporre le Commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti⁷¹⁶. Le commissioni provinciali erano organi periferici dell'amministrazione centrale; le commissioni accademiche di

⁷¹¹ Carlo Blaas (1815-1887), artista lodato dal nostro erudito che ne apprezzava anche la piacevole compagnia, e forse anche la sua tendenza filoaustrica avendo ricevuto il riconoscimento di Croce di Commendatore dell'Ordine di Francesco Giuseppe, assume l'incarico nel giugno del 1856 come riportato in ASVe, *Fondo Luogotenenza* b. 313 (1852-1856), f. XVIII 4/26. Per la produzione pittorica di rimanda a MATTEO PICCOLO, *Blaas Carlo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, vol. II, Milano, Electa, 2003, pp. 652-653.

⁷¹² Su Paolo Fabris (1810-1888), prima custode poi ispettore e conservatore di Palazzo Ducale e membro della commissione per la salvaguardia della Basilica di San Marco, cfr. EMANUELA ROLLANDINI, *Paolo Fabris "intelligente di cose d'arte e pregevole artista"*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", 327, 76.2005, pp. 51-68.

⁷¹³ *Intorno la visita artistico-antiquaria fatta da un'apposita Commissione agli stabilimenti dipendenti dall'I.R. Direzione del Genio*, in "Atti dell' dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", 17, s. 3, t. 4, 1858-1859, pp. 1005-1017.

⁷¹⁴ Cfr. VITTORIO FORAMITTI, *Il Tempietto longobardo nell'ottocento*, Udine, Edizioni del Confine, 2008. La Commissione che designa Luigi Ferrari quale esperto per le sculture è del 1859.

⁷¹⁵ Cfr. MARIA GIOVANNA SARTI, *Il restauro dei dipinti* cit..

⁷¹⁶ La Commissione Provinciale conservatrice delle Belle Arti di Venezia venne istituita il 2 dicembre 1866 con regio decreto sul modello di quella fiorentina. Cfr. MARIO BENCIVENNI, *Verso un servizio su scala nazionale (1865 - 1874)*, in *La nascita del servizio di tutela* cit., pp. 203-218, 246-247.

pittura e scultura, che ufficialmente fungevano solo da organo consultivo, in molti casi svolgevano un ruolo determinante e decisivo. Le commissioni potevano proporre o imporre i nomi dei restauratori e vigilavano sui lavori. Della Commissione provinciale fece parte Luigi Ferrari ininterrottamente dal 1866 al 1894⁷¹⁷.

Con Regio Decreto 3 gennaio 1875 venne istituita la Commissione di Vigilanza ai lavori di restauro per il Palazzo Ducale di Venezia⁷¹⁸, composta dall'Intendente di Finanza, dall'Ingegnere Capo del Genio Civile di Venezia, da un membro della Commissione per la Conservazione dei Monumenti e dall'Ingegnere direttore dei lavori. Il giovane Regno d'Italia aveva infatti emanato una legge e previsto la "Spesa straordinaria per lavori di restauro generale del palazzo Ducale di Venezia"⁷¹⁹, in quanto monumento storico tra i più importanti d'Italia.

Il cantiere prese avvio nel 1877 dopo una verifica sui restauri già in corso d'opera, relativi a un progetto del 1869. Il difficile restauro dell'edificio provocò accesi dibattiti in tema di restauro e di conservazione degli edifici storici. Si doveva conservare lo stato originale dell'edificio e una delle questioni più discusse era se restaurare i materiali preesistenti oppure sostituirli, questione che riguardava in particolare la sostituzione degli elementi lapidei portanti e i capitelli. Nel corso dei lavori si sostituirono tredici capitelli inferiori e ventotto superiori ed elementi lapidei⁷²⁰. Ogni fase di queste sostituzioni, minuziosamente descritta, fu scrupolosamente eseguita⁷²¹. La nuova *Carta del Restauro* del 1883 imponeva che gli elementi architettonici antichi di un certo rilievo da sostituire perché deturpati, dovevano essere conservati sia per servire da modello per i nuovi sia per costituire il Museo Architettonico di Palazzo Ducale. I nuovi elementi dovevano essere certificati come tali imprimendovi la data dell'esecuzione. Mentre si svolgeva la vicenda dei capitelli, che si protrasse dal 1877 al 1884, presso il Ministero romano erano ancora in corso di definizione le nuove normative sul restauro.

A sovrintendere passo per passo il lavoro degli scultori incaricati della delicata operazione: Giuseppe Girardi, Luigi Zanusi, Pietro Longo, Lorenzo Moretti Larese, Giovanni Zanolo, Pietro Lorandini, venne chiamato Luigi Ferrari, che doveva accertare che ogni lavorante copiasse fedelmente il capitello che gli era stato assegnato. Gli artisti incaricati dovevano "interpretare e

⁷¹⁷ Cfr. PAOLA GRIFONI, Regesto degli operatori, in *La nascita del servizio di tutela* cit., pp. 362-375 e EAD, Registro degli operatori, in *Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia: 1880-1915*, a cura di M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1992, pp. 313-326.

⁷¹⁸ Per un profilo generale sui restauri di Palazzo Ducale a Venezia alla fine del XIX cfr. FRANCA MARINA FRESA, *Monumenti di Carta, monumenti di pietra. I restauri del 1875-1890 alle «principali facciate» del Palazzo*, in *Palazzo Ducale storia e restauri*, a cura di G. Romanelli, Venezia, Arsenale editrice, 2004, pp. 206-222.

⁷¹⁹ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 622, f. 1176-9.

⁷²⁰ Cfr. ANDREA LERMER, *Die Restaurierung des venezianischen Dogenpalastes 1875 – 1890*, in "Studi veneziani", n. 45, 2003, pp. 335-387.

⁷²¹ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 624, f. 1178-14. Venezia, Palazzo Ducale Capitelli e b. 625, f. 1178/17 Restauri del grande capitello dell'angolo sud-ovest.

indovinare nei resti guasti e corrosi [...], mediante il raffronto con le poche parti [...] che conservano le tracce del fermo e accurato lavoro originale, le belle figure allegoriche che formano la famosa decorazione”⁷²² dei capitelli originali.

Ferrari era dunque il garante dello stile e della qualità dei lavori, il tramite principale tra Venezia e il Ministero ed il protagonista indiscusso su tutte le questioni scultore veneziane di questi anni.

Contemporaneamente a quello del restauro delle principali facciate del Palazzo Ducale, prese corpo il progetto di ripristinare tutti i Leoni marciani esistenti in Palazzo Ducale prima dell’arrivo dei francesi nel 1797. Nel 1877 venne redatto il “Rapporto sui lavori da farsi con i fondi della tassa d’ingresso”, che comprendevano il restauro della Porta della Carta e la “rimessa del Doge e del leone aggruppati sopra la prima cornice”⁷²³. Portati avanti i lavori per garantire la stabilità della porta e il restauro degli ornati⁷²⁴, nel 1882 la Commissione chiese ancora alla Camera dei Deputati di ripristinare il Leone della Porta della Carta e gli altri leoni sulle facciate:

“Nel disegno di risarcimento generale del palazzo in programma, che i Leoni simbolici fossero rifatti e ricollocati al loro posto. La cosa era naturale, tanto più, che lo stesso Governo Austriaco aveva fatto ricollocare e dare a nuovo il leone sopra l’arco maggiore della Basilica di san Marco e quello della torre dell’Orologio. / Se non che si vocifera a Venezia, che il suo ministero rifiuti la spesa pei Leoni del Palazzo Ducale!!! / Ora fra questi, tre specialmente non sono soltanto simboli storici, ma parti integranti della esterna decorazione dell’insigne monumento. Alludo al Leone sopra le porta della Carta, a cui stava posto d’innanzi il Doge Foscari del quale si conserva ancora la testa; al leone sopra il gran verone prospettante la Piazzetta e al Leone sopra quello, che guarda il Molo, pei quali tutti si vede vuoto un ampio spazio quadrilungo, colle mensole destinate a sostenerli”⁷²⁵.

Nel 1815 e nel 1822 il Governo Austriaco aveva disposto il restauro del Leone della Piazzetta di San Marco, del Leone nella facciata della Basilica di San Marco e anche di molti altri leoni. Il Governo italiano non si poteva esimere ora dal recupero o rifacimento e dalla rimessa in loco di alcuni dei leoni che ornavano Palazzo Ducale. Coi suoi restauri Vienna era intervenuta solo nei casi in cui il Leone rappresentava l’Evangelista San Marco e non la Repubblica. Il nuovo Regno d’Italia interveniva invece sui segni del potere ed il gruppo del Doge Foscari inginocchiato davanti al Leone era forse uno dei più forti.

Il ripristino dei Leoni fu tema di riflessione per gli intellettuali di quegli anni: era giusto ricollocarli e ripristinarli com’erano e dov’erano oppure doveva essere un segno della storia che non

⁷²² ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 625, f. 1178-17, Relazione della Commissione per il collaudo definitivo del capitello d’angolo [...], Venezia, 7 dicembre 1878.

⁷²³ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 624, f. 1177-19.

⁷²⁴ Cfr. *La Porta della Carta. I restauri*, cat. di mostra, a cura di S. Romano, Venezia, Tipo-Litografia Armena, 1978.

⁷²⁵ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 625, f. 1178-24 Gruppo rappresentante il doge Foscari e il leone di S. Marco collocato sulla porta della Carta, 1884: opera dello scultore L. Ferrari.

ci fossero più? Il giovane Giacomo Boni, archeologo assunto nel 1879 da Forcellini per i lavori di Palazzo Ducale così scrive secondo la biografia redatta da Eva Tea nel 1932:

“Nel maggio fu la volta della Porta della Carta, ove si pensava di ricollocare il Doge e il Leone. Scrisse al Caroë: ‘Vi è una corrente favorevole a ricollocare il leone col Doge in ginocchio davanti alla Porta della carta. Io pure penso che la Porta stesse meglio completa e mi dolgo come tutti che sia guasta: ma, avendo una certa propensione per la storia, ritengo parte della storia che il gruppo non ci sia più’”⁷²⁶.

Vinse la corrente del ricollocamento.

Il 18 maggio 1883 il Ministero della Pubblica decise per il rifacimento del gruppo del Leone sopra la porta della Carta ed invitò l’Accademia di Belle Arti di Venezia a stendere il relativo bando di concorso⁷²⁷. La Prefettura di Venezia, che già nel 1878 si era espressa negativamente riguardo ad un concorso per il ripristino di questo gruppo, proponendo invece l’incarico a Luigi Ferrari⁷²⁸, ribadì il suo parere dopo la riunione della Commissione di vigilanza dei restauri del Palazzo Ducale:

““La Commissione considerando che il gruppo raffigurante il doge Francesco Foscari inginocchiato davanti il leone di S. Marco da collocarsi nel parapetto della trifora sormontante il vano della porta detta della Carta, deve essere rifatto in modo che presenti la più diligente riproduzione di quello che fu distrutto nel 1797, e del quale si conserva la testa del doge, e varie poi sono le rappresentazioni in disegni ed in stampe, opina che non sia il caso di bandire un concorso, e si permette di proporre che l’opera venga affidata allo scultore comm.^e prof.^e Luigi Ferrari.” / Nell’accompagnare pertanto a codesto eccelso Ministero la detta proposta, non può fare a meno il sottoscritto di vivamente appoggiarla, ritenendo che il comm.^e Ferrari e per la sua capacità ben conosciuta, e per la traduzioni nell’arte amata che sente e conserva, sia forse l’unico in Venezia tutta a riprodurre nel miglior modo possibile il gruppo in discorso. Si aggiunge ancora, solo per notizia storica, che fino da quando sorse per la prima volta l’idea di ricollocare sulla porta della Carta il doge ed il leone, venne trattato col predetto comm.^e Ferrari per affidarne ad esso l’esecuzione”⁷²⁹.

Il 25 luglio 1883 il Ministero accettò la proposta e il Segretario accademico stese la bozza del contratto con il quale si incaricava Luigi Ferrari di eseguire il gruppo il più possibile uguale a

⁷²⁶ EVA TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, I, Milano, Casa editrice Ceschina, 1932, pp. 43-44.

⁷²⁷ AABAVe, Collegio Accademico, b. 7, 1883, N. 558/1919 Roma, 18 Maggio 1883, Oggetto: Leone di San Marco sulla Porta della Carta nel Palazzo ducale a Venezia. Nel documento si riporta: “Questo Ministero avendo determinato di provvedere al rifacimento del Leone di S. Marco sulla Porta della Carta di codesto Palazzo Ducale, prega V. S. Illustra di curare la compilazione del relativo programma di concorso”.

⁷²⁸ La Regia Prefettura di Venezia al Ministro della Pubblica Istruzione il 25 aprile 1878: “Quanto piacesse all’E.V. di approvare i progettati lavori, mi permetterei di indicarle come io mi associ pienamente alla proposta di effettuarne l’esecuzione per trattativa privata, ma non potendosi, a mio avviso, avventurare nessun dettaglio di un tanto monumento alle pericolose eventualità della speculazione. E anzi mi faccio debito di notare come l’alto rilievo della Porta Della Carta dovrebbsi affidare, come viene proposto, all’esimio scultore Ferrari Comm. Luigi, il quale nella consapevolezza della somma importanza di indovinare e serbare lo stile proprio di quella eminente parte decorativa, non ritiene immeritevole il lavoro del proprio scalpello, e sia soggetta, pure di dar prova della sua gelosa affezione per uno dei più splendidi monumenti cittadini, ad un compenso, che sarebbe modesto anche ragguagliato alla capacità di un mediocre artista” in ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 624, f. 1177/23. Manutenzione e restauro della Porta della Carta, 1879.

⁷²⁹ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 625, f. 1178/24, N° 568, Venezia 6 giugno 1883. Lo stesso documento si trova anche in AABAVe, Collegio Accademico, b. 7, 1883.

quello che Giovanni e Bartolomeo Bon avevano scolpito nel 1429 e che i francesi avevano distrutto nel 1797. Gli si chiedeva inoltre di eseguire il doge in marmo di Carrara e il Leone in pietra d'Istria com'era in origine⁷³⁰ e gli venivano concessi due anni di tempo per portare a termine l'opera a decorrere dall'approvazione del modello in creta a grandezza naturale⁷³¹.

Firmato dalle parti il Contratto in data 8 ottobre 1883⁷³², richiesto di custodire per qualche tempo presso il suo studio quello che rimaneva del volto del doge scolpito da Bon e conservato nel Museo archeologico⁷³³, Ferrari si mise all'opera il 19 marzo 1884. Qualche mese più tardi il modello in gesso a grandezza naturale (fig. 41) era concluso e pronto per la verifica in loco sulla Porta della Carta. La commissione espresse il suo parere:

“L'Onor.ª Commissione raccoltasi poi in seduta il 30 d.to mese, approva il Modello, e, trovata inappuntabile la figura del Doge, suggeriva alcune lievi modificazioni a quella del Leone, come pel Libro simbolico che dovrà figurare orizzontalmente, come si vede in tutti i Leoni simili; per l'ala destra che dovrebbe sporgere alquanto oltre la testa, come si nota in tutti i leoni araldici, pel movimento del petto alquanto duro; per la troppo finita esecuzione della giubba o della chioma, pel pelo del sottoventre troppo lungo, e per l'attaccatura non tanto naturale della coda”⁷³⁴.

Accettate le modifiche (fig. 42), lo scultore si mise al lavoro sulla pietra e sul marmo e nell'ottobre del 1885 il Leone venne collaudato dov'era e com'era entro i termini prescritti⁷³⁵.

Mettendo a confronto il gesso e il gruppo finale, si nota che, da Ferrari furono apportate diverse modifiche, sia al Doge, che era stato ritenuto dalla Commissione “inappuntabile”, sia al Leone. Rispetto al gesso il Doge è meno proteso in avanti, lo stendardo che tiene tra le mani è completamente diverso e cambiano molti particolari del mantello d'ermellino, mentre il leone ha un'altra espressione e connotazione del muso e soprattutto le ali più grandi e lunghe.

Negli anni successivi vennero ricollocati anche *Il Leone e il doge Gritti* ad opera dello Scultore Antonio Bottasso⁷³⁶

Illustre per le sue opere d'arte, per il rango in Accademia e nella Commissione Conservatrice dei Monumenti per la Provincia di Venezia e per la fama internazionale, Ferrari era

⁷³⁰ AABAVe, Collegio Accademico, b. 8, 1883, N. 624, Venezia 27 luglio 1883, l'Accademia di Belle Arti al Ministero dell'Istruzione.

⁷³¹ AABAVe, Collegio Accademico, b. 8, 1883, Contratto approvato il 25 luglio 1883.

⁷³² Cfr. AABAVe, Collegio Accademico, b. 8, 1883, In atti del Notaio Giuseppe Sartori N° 23512115 di repertorio notarile Prog.o N° 1685, Venezia li Anno 1883 – lunedì 8 ottobre in Venezia.

⁷³³ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 625, f. 1178/24, N° 167, Venezia 19 marzo 1884.

⁷³⁴ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 625, f. 1178/24, N° 9290, Venezia 4 giugno 1884. Nell'occasione, come prevedeva il Contratto, vennero eseguite delle fotografie che fino ad ora non è stato possibile rintracciare, però fortunatamente si conserva ancora il modello in gesso.

⁷³⁵ ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, primo versamento, b. 625, f. 1178/24, Venezia 27 ottobre 1885.

⁷³⁶ Cfr. AABAVe, Collegio accademico, b. 16, f. 1895 e anni seguenti e ANTONIO RIZZI, *I Leoni* cit., voll. II, pp. 18, n. 23 e 305-306, n. 13. Il Leone ed il Doge Andrea Gritti vennero ricollocati nel 1897.

competente in molteplici questioni d'arte e protagonista in tutte le più importanti questioni di restauro e tutela della laguna. Dal 1866, in particolare, Ferrari ricoprì molti altri incarichi di spicco, oltre ad essere membro della Commissione di Vigilanza dei Restauri di Palazzo Ducale, fu membro di quella della Vigilanza dei Restauri di San Marco, di quella per le Esportazioni degli Oggetti d'Arte, del Comitato Direttivo del Museo Civico Correr, della Commissione Artistica per il Monumento a Vittorio Emanuele a Roma.

Nel giugno del 1893 Ferrari avanzò al Ministero la richiesta di ritirarsi sia dall'insegnamento del "disegno modellato" sia dai suoi incarichi ufficiali "non permettendogli la tarda età e l'affievolimento delle forze fisiche di poter continuare nell'ufficio"⁷³⁷ dei suoi compiti. Con l'inizio dell'anno accademico 1893-1894 all'età di ottantatré anni, Ferrari non si presentò più in quella che per lui era stata una seconda casa, l'Accademia di Belle Arti. Era stato uno degli artisti più longevi del secolo, aveva via via negli anni visto morire gli amici, i colleghi, i compagni di numerose avventure, cambiare i governi e sopraggiungere sempre nuove tendenze artistiche; gli rimaneva ora solo il fratello pittore Giovanni Battista con il quale aveva sempre condiviso la casa e le tribolazioni della vita. Morto Giovanni Battista il 19 marzo 1894, Luigi lo seguì qualche mese più tardi, il 15 maggio; da più parti si alzò il cordoglio unanime che piangeva oltre l'uomo la fine di una grande stagione della storia artistica veneziana.

⁷³⁷ AABAVe, Collegio Accademico, b. 16, f. 1893, N° 1776, Venezia 2 giugno 1893.

2.8. Catalogo delle opere

2.1

Luigi Ferrari, *Testa della Vergine*

marmo

1821

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1821, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Fonti man.: BMCVe, Ms Cicogna 2845, cc. 4818-4819, 13 settembre 1821.

Biblio.: *Catalogo delle Opere* 1821.

Prima opera attestata alla mano del giovanissimo Luigi Ferrari.

2.2

Luigi Ferrari, *Modello dalla testa*

terracotta

1822

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1822, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Fonti man.: AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell'anno 1808 sino al 1839, 1822.

Biblio.: *Discorsi letti* 1822, p. 96.

Opera presentata nel 1822 al concorso del “Modello dalla testa” all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove ottenne il Primo *Accessit*.

2.3

Luigi Ferrari, *Testa in plastica*

terracotta

1823

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1823, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Fonti man.: AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell'anno 1808 sino al 1839, 1823.

Biblio.: “Gazzetta” 1823.

Opera presentata nel 1823 al concorso della “Testa in plastica” all’Accademia di Belle Arti di Venezia dove ottenne il Primo *Accessit*.

2.4

Luigi Ferrari, *Testa di Redentore*

marmo

1824

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1824, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio.: *Catalogo delle opere* 1824.

Una delle prime opere presentate da Ferrari alla consueta mostra che si teneva in Accademia di Belle Arti di Venezia ad agosto.

2.5

Luigi Ferrari, *Morte di Archimede*

gesso

1826

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1826, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Fonti man.: AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell’anno 1808 sino al 1839, 1826.

Biblio.: *Discorsi letti* 1826, p. 56.

Opera presentata nel 1825 al concorso per l’ “Invenzione in plastica” all’Accademia di Belle Arti di Venezia a cui era stato assegnato come tema la *Morte di Archimede*, ottenne il Primo Premio. L’opera era stata particolarmente lodata dalla Commissione per l’esattezza nella rappresentazione dei costumi di Archimede e del soldato che lo sta per ferire mortalmente.

2.6

Luigi Ferrari, *Nudo aggruppato*

gesso

1826

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1826, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Fonti man.: AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell’anno 1808 sino al 1839, 1826.

Biblio.: *Discorsi letti* 1826, p.56.

Opera presentata nel 1826 al concorso per il “Nudo aggruppato” all’Accademia di Belle Arti di Venezia ottenendo il Primo *Accessit*.

2.7

Luigi Ferrari, *Nudo semplice in plastica*

gesso

1826

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1826, Venezia, Accademia di Belle Arti

Fonti man.: AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell’anno 1808 sino al 1839, 1826.

Biblio.: *Discorsi letti* 1826 p. 56.

Opera presentata nel 1825 al concorso per il “Nudo semplice in plastica” all’Accademia di Belle Arti di Venezia dove ottenne il Primo *Accessit* a pari merito con il bassanese Domenico Passerin.

2.8

Luigi Ferrari, *Pietà di Enea*

gesso

1827

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1827, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio.: *Elenco degli Oggetti di Belle Arti* 1827.

L’opera venne esposta nell’estate del 1827 in occasione della consueta mostra allestita dall’Accademia di Belle Arti di Venezia; non si hanno altre notizie in merito.

2.9

Luigi Ferrari, *Ritratto*

gesso

1827

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1827, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio.: *Elenco degli Oggetti di Belle Arti* 1827.

L’opera venne esposta nell’estate del 1827 in occasione della consueta mostra allestita dall’Accademia di Belle Arti di Venezia; non si hanno altre notizie in merito.

2.10

Luigi Ferrari, *Medaglione con ritratto*

gesso

1827

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1827, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio.: *Elenco degli Oggetti di Belle Arti 1827*.

L'opera venne esposta nell'estate del 1827 in occasione della consueta mostra allestita dall'Accademia di Belle Arti di Venezia; non si hanno altre notizie in merito.

2.11

Luigi Ferrari, *Medaglione con ritratto*

gesso

1827

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1827, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio.: *Elenco degli Oggetti di Belle Arti 1827*.

L'opera venne esposta nell'estate del 1827 in occasione della consueta mostra allestita dall'Accademia di Belle Arti di Venezia; non si hanno altre notizie in merito.

2.12

Luigi Ferrari, *Caino*

gesso

1828

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1828, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio.: *Elenco degli Oggetti d'arte 1828*; SAGREDO 1842, pp. 89-94.

A quanto riporta Sagredo (1842) il gesso colossale venne regalato da Ferrari all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ma dagli Inventari degli oggetti d'arte dell'Accademia e dai Doni non risulta alcuna opera con questo soggetto.

2.13

Luigi Ferrari, *Dedalo e Icaro*

gesso

1829

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1829, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera.

Fonti man.: ASAB, TEA M V 13, Concorsi. Giudizi dal 1820 al 1832, Milano 18 Agosto 1829.

Biblio.: *Estratto dei Giudizj* 1829, p. 28.

Nel 1829 Luigi Ferrari, assieme al compagno di studi Innocenzo Fraccaroli, partecipò al Grande concorso di scultura di Brera che bandiva per quell'anno una scultura avente come tema *Dedalo e Icaro*. Da una lettera del maestro Luigi Zandomeneghi sappiamo che entrambi gli alunni veneziani si recarono nella città meneghina per seguire personalmente l'andamento del concorso. Dalle carte ufficiali, che prevedevano l'anonimato dei partecipanti, non sappiamo dietro quale motto partecipasse l'opera di Ferrari. Risultò vincitore Fraccaroli mentre dell'opera di Ferrari non si hanno notizie.

2.14

Luigi Ferrari, *Damone e Pizia*

gesso

1830 ca.

Udine, Palazzo Antonini (Loggia)

Commissione: Conte Antonini di Udine

Fonti man.: AABAVe, Personale, 1841-60, b. 82, f. Concorso scultura, c. Ferrari Luigi Prof.^e di Scultura allievo dell'Accademia di Venezia. Opere da Lui eseguite; BCJUd, ANTONIO PICCO, *Scritti vari 1881 – 1896*, p. 217.

Biblio.: SACCOMANI 1878, p. 44; BRAGATO 1913, p. 61; PAVANELLO 1988, pp. 294-295 (rip. B/N), 296-297;



La vicenda di Damone e Pizia, narrata da Cicerone (*Tusculanae disputationes*, V, 22, 63) e da Valerio Massimo, racconta come Damone si fosse offerto in ostaggio al posto dell'amico Pizia per permettergli di congedarsi dai suoi cari prima di affrontare un'ingiusta condanna a morte. Al momento della condanna Damone viene raggiunto dall'amico Pizia sul luogo dell'esecuzione. Comosso dalla solidità del legame di amicizia tra i due, il tiranno Dionigi sospese la condanna. L'azione di Damone è stata interpretata come uno dei più grandi esempi di amicizia, di compassione e di giustizia. Ed è proprio la giustizia il tema rappresentativo di una delle qualità del committente del bassorilievo, il Co. Rambaldo Antonini, podestà di Udine, noto per la sua clemenza. Il ciclo dei quattro bassorilievi in gesso, eseguiti da quattro autori diversi: Luigi Zandomeneghi, Antonio Marsure, Giuseppe Bernardis e Ferrari, è da leggere come "il trionfo della giustizia". Il bassorilievo di Zandomeneghi ha per tema *La generosità di Scipione* quello di Marsure *L'Imeneo di Dafni e Cloe*.

Il gesso di Ferrari staglia tre gruppi di figure, due terzetti ai lati e i due protagonisti al centro. Centro di questa sequenza è la figura di Pizia, legame iconografico fra i due momenti che compongono la scena. Sulla sinistra due giovani soldati, vestiti di tutto punto e con cimiero in testa, dietro di loro due uomini del popolo osservano attentamente la scena. Sul lato opposto la scena chiude con altri due soldati.

È nella figura di Dionigi che Ferrari sembra risentire maggiormente della lezione canoviana che viene dai bassorilievi di *Achille restituisce Briseide* (fig. 43) e *Ritorno di Telemaco ad Itaca* (fig. 44) (entrambi presenti a Venezia nella collezione Rezzonico). Con il braccio alzato, Dionigi sembra fissato nel momento in cui esclama "Utinam [...] tertius vobis amicus adscriberer".

2.15

Luigi Ferrari, *Piramo e Tisbe*

1831 ca.

gesso

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1831, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio: *Descrizione degli oggetti* 1831, n. 181; CECCHETTI - NARATOVICH 1851, p. 13; FADIGA, 1894.

Gruppo a grandezza naturale esposto nell'agosto del 1831 all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

2.16

Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Tomba Velo Scroffa*

1832-1835

marmo

Vicenza, Cimitero Monumentale

Firmato in basso a sinistra: *Luigi figlio scolpi*; firmato in basso a destra: *B.^{meo} Ferrari inv. e scolpi*.

Si veda quanto riportato nella scheda cat. 1.47.

2.17

Luigi Ferrari, *Davide che sta per troncare il capo al Gigante Golia*

gesso

1833

ubicazione sconosciuta

Esposizioni: 1833, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Fonti man.: AABAVe, Personale, 1841-60, b. 82, f. Concorso scultura.

Biblio.: R., *Esposizioni 1833*, p. 218; LEONI 1878, pp. 130-132; BROL, 1953, p. 158;

Nel 1833, conclusi gli studi in Accademia e già nominato Socio onorario dell'istituzione, lo scultore espone alla consueta mostra estiva un gruppo colossale in gesso rappresentante *Davide che sta per troncare la testa al gigante Golia*. L'articolista anonimo che si cela dietro l'abbreviazione R. così scrive: "Sia per il concetto, sia per la maniera con cui sono modellate le figure, questa si direbbe opera di artista provetto, non mai, quale è veramente, saggio di un giovine: tanta vi è severità di massime, larghezza di stile, nobiltà di forme, conservata unità di caratteri".

Sappiamo che Ferrari studiò a più riprese questo tema, destando l'interesse del barone Giacomo Treves che gli commissionò tale gruppo per la sua collezione. Il gesso esposto nel 1833 non fu tradotto in marmo e per Treves lo scultore iniziò a meditare su altri due momenti di quel fatto: *Davide che invoca Dio prima di mettere il sasso nella fionda* e *Davide che ringrazia Dio per la vittoria*. L'amico Pardie Zaiotti, nel maggio del 1839 ebbe occasione di far visita alla studio di Ferrari e vide entrambi i "modellotti" e disse: "Sono belli, ma il primo, in cui era scelto l'istante di porre il sasso nella fionda e mirare a Golia, mi soddisfaceva di più".

Il gesso di *Davide che sta per troncare il capo al gigante Golia* rimase esposto all'interno dello studio dello scultore, tanto che l'amico Carlo Leoni nel giugno del 1851 ne pubblicherà una descrizione: "Il sasso della fionda di David lo ha forato in mezzo la fronte. Gronda sangue; pur con isforzo supremo tenta rialzarsi i muscoli son tesi, più le braccia e le dita che convulse sfondano il terreno per far leva al corpo. / La robusta mossa, la passion fisica e morale, il patimento, l'ira, balzano di colpo all'occhio e alla mente nel riguardante. / La bocca semichiusa è in quella movenza febbrile di un superbo vinto che vomita l'ultima bestemmia contro il suo vincitore, e questa bestemmia tu la vedi. / Mentre Golia tenta rialzarsi David carpitagli la spada e postogli un piede sull'anca è in attitudine di percuotergli il capo e finirlo. Ambe le mani serrano l'impugnatura, e le braccia, alto levate scagliano l'immane colpo"⁷³⁸.

Non sappiamo che fine abbia fatto il gruppo in gesso che non risulta tra i modelli regalati allo scultore Antonio Dal Zotto e non sappiamo se si possa riconoscere con il *Davide e Golia* donato a Marostica con gli altri gessi oggi in gran parte dispersi.

⁷³⁸ CARLO LEONI, *Golia e David, Gruppo colossale di Luigi Ferrari, in Epigrafi e prose edite ed inedite*, 1878, Firenze, G. Barbera, pp. 130-132.

2.18

Luigi Ferrari, *Laocoonte*

1834-1853

marmo, h. cm 186

Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo (inv. n. 5)

commissione: conte Paolo Tosio di Brescia

Esposizioni: 1837, Milano, Accademia di Belle Arti (gesso); 1838, Venezia, Accademia di Belle Arti (gesso).

Fonti man.: ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia.

Biblio.: CARRER 1834, p. 409; VELUDO 1835, pp. 21-22; *Atti della Cesarea Regia Accademia* 1837, p. 46; SACCHI 1837, p. 153 (ill. B/N), 154; “Biblioteca Italiana” gennaio-febbraio-marzo 1837, pp. 430-432; “Ricoglitore italiano” 1837, p. 408; *Storia naturale* 1837, p. 173; *Esposizione delle Opere degli artisti* 1838, p. 39, n. 280; “Biblioteca Italiana” luglio, agosto e settembre 1838, p.127-128; PODESTÀ 1838, p. 386; C.T. 1839, p. 20-22; SAGREDO 1842, pp. 91, 93; D.R. 1843, p. 456; LECOMTE 1844, p. 287; *Progetto di Associazione* 1844; *Rivista artistica* 1844; A.B. 1845, p. 533; CICOGNA 1847, p. 647; *Belle Arti* 1847; Azz 1853, p. 591; ODORICI 1854; LENCHI 1856; ODORICI 1856; ROVANI 1858, pp. 516-517; PEROCCO 1870, p. 12-13; BOITO 1871, p. 887; BOITO 1877, p. 140; *Necrologio* 1894, p. 319; FADIGA 1894; SPATARO 1961, p. 914-915; TOMMASEO 1981, p. 258; *Paolo Tosio* 1981, p. 83; VICARIO 1994, p. 459; MAGANI 1997, p. 42; *Da Giovanni De Min a Emilio Greco* 2005, p. 50-51 (Laocoonte disegno), 54 (rip. Col. Disegno), 253-254 (scheda + rip B/N); *Laocoonte in Lombardia* 2007 pp. 123-131, 238-239; MARIN 2008, c.d.s..



Nel dicembre del 1834 Ferrari portò a termine il colossale gesso del *Laocoonte*, ammirato per primo da Luigi Carrer. A distanza di qualche giorno, il 9 gennaio 1835, Giovanni Veludo gli dedicò un lungo articolo sulla “Gazzetta Privilegiata di Venezia”.

Moderna riproposizione del celeberrimo episodio del Laocoonte, l’opera fu subito posta a confronto con l’esemplare vaticano e con i versi virgiliani. Veludo, mirando il modello in gesso di Ferrari affermò (1835): “Se qualcuno dicesse che il sig. Ferrari operando in plastica un nuovo Laocoonte tentò di emulare l’antico, fingerebbe un pensiero ch’egli non ebbe certamente: se qualcuno invece dirà, che volle nel suo lavoro rappresentare un altro atto di quel terribile dramma, dirà il vero”.

Già questo primo giudizio notò l’intento provocatorio insito nell’opera di Ferrari: l’aggettivo “moderno”, accostato al Laocoonte, sottintendeva una novità nell’approccio agli esemplari antichi, diverso da un certo classicismo imitatore pedissequo dei modelli greco-romani. Ferrari riproponeva l’episodio classico per dimostrare la viva originalità della propria arte, capace di generare uno stile nuovo in sintonia col suo tempo. Provocato dal confronto, Ferrari annullava ogni sudditanza dal modello antico, creando un’opera che costringeva il critico e lo spettatore a nuovi criteri di giudizio.

Il “nuovo” Laocoonte aveva “vinto” e “superato” quello antico “nell’espressa disperazione” e, ancora “meno simmetrico, forse per questo più efficace, ed osiamo anche dire più vero”. La dominante sensibilità “romantica”, apprezza un marmo che esprimeva l’accentuazione drammatica delle pose e il naturalismo descrittivo del modellato anatomico. L’atteggiamento di Laocoonte, con lo sguardo rivolto al figlio morto disteso a terra, mostrava inoltre quell’“affetto paterno di cui non v’è alcun sentore nel gruppo antico”, anche se tale soluzione iconografica già compare nel dipinto giovanile di Francesco Hayez di identico soggetto (1812, Milano, Brera).

La consacrazione di Ferrari e dell’opera avvenne solo più tardi, nel 1837, quando la scultura grazie all’aiuto di alcuni amici, tra cui Tranquillo Orsi, verrà esposta all’Accademia di Belle Arti di Brera durante la consueta esposizione estiva. Così da Milano il 14 giugno del 1837 Ferrari si confidava con Orsi: “Al mio giungere costì, ritrovai persone tutte intente a dare solidità al progetto, di già formato sino dal principiare dell’esposizione, di unire una società di azionisti per esecuzione in grande del gruppo il quale doveva essere dedicato a S.M.. Un tal progetto bello per se stesso e soddisfacente avrà forse a provare degli ostacoli e non pochi, ed ecco che per compensarmi di questi, ebbi la commissione dal Conte Tosi di Brescia di eseguirlo in marmo alla grandezza del vero, in modi se non interamente vantaggiosi non però ristretti, ed io ne sono contento specialmente se mi metto a considerare la bella impressione a mio riguardo che generalmente produsse, e il ben diverso contegno che taluno assunse rispettoso verso di me”.

Dopo vani tentativi di costituire associazioni di finanziatori pubblici per realizzare l’opera in marmo, essa venne commissionata ed acquistata dal collezionista Paolo Tosio ed è conservata oggi nei Musei Civici di Brescia. Dopo il naufragio della nave che stava trasportando i colossali blocchi di marmo da Carrara a Venezia, nei pressi di Napoli (1840), il conte, in accordo con Ferrari, si trovò costretto a commissionare una versione in dimensioni ridotte. Dopo la morte del Tosio (1842) e della consorte Paolina (1846), il marmo era ancora in lavorazione; gli eredi Zuccheri Tosio si assunsero gli oneri della sua ultimazione secondo le disposizioni testamentarie della stessa Paolina. La scultura fu finalmente inviata da Venezia a Brescia nel 1853 tramite la ferrovia da poco entrata in esercizio.

2.19

Luigi Ferrari, *Erma del Marchese Federico Manfredini*

1836

pietra tenera

Padova, già Pia Casa di Beneficenza (ex Ospedale Geriatrico, ora proprietà dell'Università degli studi di Padova)

n. inv. 7593 Ulss 21 – Padova

Fonti man.: AABAVe, b. 53.

Biblio.: CHEVALIER 1836, p. 107; SAGREDO 1842, p. 93.



Questo ritratto del grande politico e collezionista rovigino Federico Manfredini (Rovigo 1743 - Campoverardo 1829), fu richiesto a Ferrari dalla Commissione di Beneficenza di Padova nel 1836, a più di cinque anni dalla morte del Manfredini. Come ci narra Pietro Chevalier “Lo stesso artista dovette trarlo da un ritratto in miniatura: il vero povera guida per uno scultore. Bensì mi pare condotto sui grandi principi dell’arte, e con quella severità e larghezza di stile che era comportabile in una effigie, la quale doveva recare la impronta della offesa di lunghi e non lieti anni. Le parti indipendenti dal fine di somiglianza, come il petto, il collo, le orecchie ed i finti capelli, mi sembrano, per la unità del carattere, per la purezza delle maniere e per la esecuzione ricercatissima, squisitamente condotte. Questa scultura è in pietra tenera, ed al caso sta bene: giacchè il suo fine non è già il fasto, ma la pietà. Diversamente ne avrebbe scapitato la miseria. Ed i debiti della misericordia sono ben altro che le esigenze dell’arte”⁷³⁹.

Ferrari non opta per una idealizzazione nel solco della ritrattistica tradizionale, al contrario coglie Manfredini in tutto il suo naturalismo, con le profonde rughe che gli scavano il volto e come ci ricorda Chevalier con “i finti capelli”.

⁷³⁹ PIETRO CHEVALIER, *Belle arti – Di un’erma posta nella casa di Beneficenza in Padova e dello scultore Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. IV, n. 27, sabato 2 aprile 1836, p. 107.

La Commissione di Beneficenza di Padova si era rivolta alla Commissione permanente di Scultura presso l'Accademia di Belle arti di Venezia, affinché si trovasse uno scultore per realizzare l'erma. Luigi Zandomenighi professore di scultura in Accademia e presidente della Commissione permanente di scultura così dichiara il 23 giugno 1835: "Ho scorso il Progetto della Commissione straordinaria di Beneficenza in Padova, proposto per tramandare ai posteri (con un erma scolpito) la Memoria di grata ricordanza pel pio Legato fatto a vantaggio di quel Pio Istituto dal fu Marchese Federico Manfredini, ed ha letto pur anco la lettera dell'Artista Scultore Sig.r Luigi Ferrari colla quale si obbliga di scolpire quest'erme del pio Legatario in pietra tenera, con relativa iscrizione per la somma (non compreso il trasporto e la collocazione) di Venete lire 500"⁷⁴⁰. Dalla documentazione conservato presso l'Accademia sappiamo che Luigi Ferrari offrì un prezzo "modico" e "conveniente"⁷⁴¹.

Ferrari nel 1835 era alquanto celebre nel territorio lagunare per avere eseguito in gesso già da alcuni anni il moderno *Laocoonte* e non è da escludere che lo scultore avesse conosciuto personalmente Manfredini a Venezia.

Il busto, ultimato e consegnato nell'aprile del 1836, fu collocato nella Pia Casa di Beneficenza di Padova, come segno di riconoscenza in ricordo del testamento datato 8 giugno 1828 con il quale il marchese legò alla Casa di Ricovero l'annua rendita di fiorini 1233 esigibili dal Monte dello Stato in Milano, per un capitale totale di lire austriache 73.980⁷⁴².

Curioso il fatto che nel 1833, in attesa che Ferrari scolpisse il busto di Manfredini per la Pia Casa di Beneficenza, la Casa di Ricovero di Padova fece disegnare a Eugenio Bosa e incidere a Antonio Nardello (1796-1868) una immagine che rappresentava la Stele a Ottavio Trento (Vicenza, San Pietro) di Antonio Canova. Il busto di Ottavio Trento venne sostituito con quello del marchese Federico Manfredini benefattore della Casa di Riposo. Sotto di essa una iscrizione. "FEDERICO MARCHESE MANFREDINI / legò alla Casa di Ricovero di Padova / l'annua perpetua rendita di Aust. L. 3699 / Li Poveri di Padova per l'anno 1833" (fig. 45).

2.20

Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Monumento a Francesco Aglietti*

1836 – 1840

marmo

Venezia, Ateneo Veneto

Vedi cat. 1.49

2.21

Luigi Ferrari, *La Malinconia*

1837-1838

marmo

Milano, già collezione Ambrogio Uboldo – ubicazione sconosciuta

⁷⁴⁰ AABAVe, b. 53, Venezia 25 Giugno 1835.

⁷⁴¹ AABAVe, b. 53, N° 419, Venezia 27 Giugno 1835.

⁷⁴² Cfr. AACRPd (Archivio Amministrazione Casa di Ricovero di Padova), Piazze Benefattori, b. 365, f. 2 Manfredini march. Federico.

Commissione: Ambrogio Uboldo a Ferrari a Milano durante l'esposizione del 1837

Esposizioni: 1838, Milano, Accademia delle Belle Arti; 1838, Venezia, Accademia di Belle Arti (modello di opera eseguita in marmo).

Fonti man.: ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore, Lettera di Luigi Ferrari a Tranquillo Orsi, Milano 14 giugno 1837.

Biblio.: BERTONCELLI 1838; *Esposizione delle Opere degli artisti 1838*, p. 39, n. 281; *Atti della Cesarea Regia Accademia* 1838, p. 83; PEZZI 1838; *Pubblica Esposizione* 1838, p. 369 – 371; PODESTÀ 1838, p. 386; C.T. 1839, p. 20-22; CALVI 1839, p. 132; *Raccolta di descrizioni* 1842, pp. Ultime pagg.; SAGREDO 1842, p. 93; D.R. 1843, p. 456, (gesso); LECOMTE 1844, p. 287; CECCHETTI – NARATOVICH 1851, p.13; ROVANI 1858, p. 517; PEROCCO 1870, p. 13; FADIGA 1894; BROL 1953, pp. 158, 410; MAGANI 1997, p. 42; MAZZOCCA 2000, p. 223.



Recatosi a Milano nell'estate del 1837 per seguire da vicino l'esposizione del suo *Laocoonte* a Brera, Ferrari si era portato con se un modellino di una *Malinconia* su cui stava lavorando, nella speranza che il soggetto potesse interessare a qualche colto committente lombardo.

Il modellino piacque ad Ambrogio Uboldo che ne commissionò la realizzazione in marmo per la sua collezione. Il colto mecenate milanese aveva altresì specificato allo scultore che

Malinconia avrebbe trovato collocazione nella stessa sala in cui era presente la *Betzabea al bagno* di Hayez⁷⁴³. La scelta di collocare la statua in dialogo con l'opera hayeziana era in perfetta sintonia con il gusto e la moda di quegli anni; il dipinto di Hayez si colloca infatti in un genere praticato dal pittore a partire dal 1827 dove nudi femminili sontuosi, intensi, nei quali il riferimento tematico a cui si accenna con il titolo (come in questo caso *Betzabea al bagno*) è semplice occasione e spunto per un saggio di dominio dell'anatomia e della forma. Scopo di Uboldo era di mettere a confronto e in dialogo il nudo scultoreo di Ferrari con quello pittorico di Hayez.

La *Malinconia* è rappresentata: “seduta su un masso, colle mani incrociate sulle ginocchia, ma nel punto di scioglierle, seguitando il totale abbandono delle braccia. – Tutta è nuda, tranne la coscia destra, coperta da un sottile panneggiamento. La sua fisionomia bella, ma composta alla tristezza, la inclinazione del capo, e gli occhi fissi a terra, dicono che un solo pensiero signoreggia quell'anima, che nulla cura le cose esteriori. Quindi l'abbandono di tutte le sue membra, e la cura difficilissima della schiena, e le braccia quasi cadenti, e lo sporgere del piede destro, indicanti tutti l'obblianza in lei di ciò che non è quel secreto pensiero. Le carni sono vive, que quasi senti il battito del cuore”⁷⁴⁴.

Molta critica contemporanea ha sottolineato la vicinanza tra la *Malinconia* di Ferrari e la *Fiducia in Dio* di Bartolini⁷⁴⁵. Sicuramente Ferrari poté ammirare l'opera bartoliniana a Milano nel 1837 quando era stata esposta alla stessa esposizione a Brera poco lontana dal *Laocoonte*. Ma seppur con postura affine, Ferrari non copiò e non si ispirò all'opera dello scultore pratese; grazie alla sua lettera spedita a Orsi da Milano sappiamo che il nostro era già arrivato a Brera con un modellino della *Malinconia* realizzato precedentemente a Venezia.

Il marmo della *Malinconia* venne esposto a Brera alla consueta mostra estiva nel 1838, dalla commissione all'esecuzione passò un solo anno, possiamo supporre che Ferrari stesse già lavorando alla scultura in quanto lo scultore solitamente impiegava più anni per portare a termine le sue opere. Su *Malinconia* scrisse un lungo articolo l'amico Francesco Gualdo, il nobile vicentino assiduo frequentatore delle sale dell'accademia milanese e di cui Ferrari stava proprio in quei mesi realizzando il busto. Come *Laocoonte*, anche *Malinconia* si giostra sapientemente tra gli esempi della Grecia classica e gli affetti contemporanei. Gualdo nel suo articolo esaltava la postura naturale, le bellissime e scelte forme, il castigato disegno, la gentilezza delle estremità, la divina bellezza del volto di “questa cara fanciulla le cui forme son rese nella loro casta ed originale bellezza, lontana da quell'ideale di perfezione che torna sempre in difetto perché toglie alla natura tanto di verità, quanto le dona di apparente”⁷⁴⁶.

⁷⁴³ Cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta editore, 1994, cat. 202, pp. 240-241.

⁷⁴⁴ AVVOCATO BERTONCELLI, *Belle Arti – Una visita allo studio dello scultore sig. Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, mercoledì 29 agosto, n. 197, 1838.

⁷⁴⁵ Per il confronto tra la *Malinconia* di Ferrari e la *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini cfr. C. [Carlo] T. [Tenca], *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera. Art. II*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, arti, industria e Teatri, Anno Terzo, lunedì 24 settembre 1838, n. 115, p. 457 e stesso testo ripubblicato in “Il Cosmorama”, anno quinto, n. 3, 1839, p. 20-22. Per la *Fiducia in Dio* cfr. GRÉGOIRE EXTERMANN in *Lorenzo Bartolini: Scultore* cit., pp. 310-312 con biblio. precedente.

⁷⁴⁶ FRANCESCO GUALDO, *Album Esposizione di Belle Arti in Milano, a. II, 1838*, pp. 83 e ID. *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari veneziano*, in *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella galleria del signor Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio*, Milano, Con i Tipi di Giuseppe Crespi, 1842, p. 83.

Se così si esprimeva Gualdo, Carlo Tenca poneva invece l'accento sulla contemporaneità vedendo che il Ferrari nella sua opera era riuscito ad esprimere un sentimento che tutti, uomini e donne, avevano sicuramente provato almeno una volta nella vita.

L'opera conosciuta solamente tramite l'incisione di Alfieri su disegno del cognato di Ferrari Cosroe Dusi (fig. 35), oggi risulta dispersa come gran parte delle altre opere che facevano parte della collezione Uboldo.

2.22

Luigi Ferrari, *Endimione*

1837

già Brescia, collezione Erizzo Maffei

Commissione: contessa Erizzo Maffei di Brescia

Fonti man.: ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia

Biblio.: *Appendice di Letteratura, Teatri e Varietà, Belle Arti*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 186, lunedì 17 agosto 1840; LECOMTE 1844, p. 287; BROL 1953, p. 416.

Nel 1837, in occasione della trasferta milanese di Ferrari per l'esposizione del *Laocoonte*, lo scultore entra in contatto con alcuni dei collezionisti più in vista dell'epoca. A Brera conosce la contessa Erizzo Maffei di Brescia, che gli commissiona il gruppo di *Adamo ed Eva* e “un genietto che ricordi suo nipote”.

Non avvezza alle questioni artistiche la contessa decise, prima di stendere il contratto definitivo con lo scultore, di consultarsi con l'amico Francesco Gualdo; i dubbi della Erizzo Maffei riguardavano in particolare la scelta del marmo. È forse durante la sua trasferta vicentina a casa del conte Gualdo che la contessa oltre a stendere il contratto cambia il soggetto dell'opera. Infatti in tutta la documentazione relativa alla contessa Erizzo Maffei non si parla mai del gruppo *Adamo ed Eva*, ma di *Endimione*.

Endimione, probabilmente realizzato in gesso, è uno dei capolavori di Ferrari per cui viene ricordato durante tutta la sua carriera. Sfortunatamente, con la documentazione fino ad ora disponibile, dobbiamo ritenere che non sia mai stato tradotto in marmo e consegnato alla committente.

Impegnato nel *Laocoonte*, *Malinconia* e nel *Davide ringrazia Dio per la vittoria* Ferrari aspetta di fare un unico carico di blocchi di marmo di Carrara. Indispettita per l'attesa, la contessa nell'agosto del 1839 propone allo scultore di sciogliere il contratto rifondendogli gli spese affrontate fino a quel momento. Ferrari tramite il conte Paolo Tosio cerca di far cambiare idea alla committente, ma da questo momento delle due sculture in discussione non si sa più nulla.

2.23

Luigi Ferrari, *Genietto (Ritratto del nipote della Contessa Erizzo Maffei)*

1837

già Brescia, Collezione Erizzo Maffei

Fonti man.: ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore, Lettera di Luigi Ferrari a Tranquillo Orsi, Milano 14 giugno 1837.

Biblio.: BROL 1953, pp. 410.

Nel 1837, in occasione della trasferta milanese di Ferrari per l'esposizione del *Laocoonte*, lo scultore entra in contatto con alcuni dei collezionisti più in vista dell'epoca. A Brera conosce la contessa Erizzo Maffei di Brescia, che gli commissiona il gruppo di *Adamo ed Eva* e “un genietto che ricordi suo nipote”.

Impegnato nel *Laocoonte*, *Malinconia* e nel *Davide ringrazia Dio per la vittoria* Ferrari aspetta di fare un unico carico di blocchi di marmo di Carrara. Indispettita per l'attesa, la contessa nell'agosto del 1839 propone allo scultore di sciogliere il contratto rifondendogli gli spese affrontate fino a quel momento. Ferrari tramite il conte Paolo Tosio cerca di far cambiare idea alla committente, ma da questo momento delle due sculture in discussione non si sa più nulla.

2.24

Luigi Ferrari, *Busto di Francesco Gualdo*

marmo

1838

ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, p. 158.

Grazie alle indicazioni fornitaci dagli appunti di *Diario* di Paride Zaiotti, sappiamo che tra il luglio e il settembre del 1838 Ferrari è impegnato nella realizzazione del busto marmoreo dell'amico Francesco Gualdo di Vicenza. Oltre alle indicazioni di Zaiotti non abbiamo altre indicazioni su questo busto.

2.25

Luigi Ferrari, *Davide che ringrazia Dio per la vittoria*

1838-1843 ca.

marmo

Venezia, Palazzo Treves

Committente: Jacopo Treves

Esposizioni: 1838, Venezia, Accademia di Belle Arti (gesso); 1843, Venezia, Accademia di Belle Arti (marmo).

Biblio: *Esposizione delle Opere* 1838, p. 39, n. 279; SAGREDO 1842, p. 93; PODESTÀ 1843, pp. 53-55; D.R. 1843, p. 456; LOCATELLI 1843, p. 754; *Un artista* 1843, p. 284; LECOMTE 1844, p. 287; CECCHETTI – NARATOVICH 1851, p. 13; PEROCCO 1870, p. 13, 33; *Necrologio* 1894, p. 319; FADIGA 1894; BROL 1953, p. 158; TOMMASEO 1981, p. 258; MAZZOCCA 1987, p. 95 (Disegno Davide e Golia).



Dopo aver esposto in Accademia nel 1833 il gruppo colossale in gesso *Davidde che sta per troncare il capo al Gigante Goliat*, per oltre cinque anni Ferrari non espose più nulla in Accademia a Venezia, in quanto impegnato in tre importanti opere che gli costarono anni di studio e intenso lavoro. Portato a termine *Laocoonte* nel 1834 e avendo in lavorazione *Malinconia*, opere che andranno rispettivamente al conte Palo Tosio a Brescia e al cavaliere Ambrogio Uboldo a Milano, anche i collezionisti veneziani cominciarono ad interessarsi dello scultore, in particolare il barone Giacomo Treves che già si era fatto promotore del *Progetto di associazione pubblica* per la trasposizione in marmo del *Laocoonte*.

Interessato al soggetto di David, Treves ne commissiona un nuovo gruppo di invenzione per la sua collezione ed è così che nel 1838 Ferrari si mette al lavoro meditando su due episodi *Davide che invoca Dio prima di mettere il sasso nella fionda* e *Davide che ringrazia Dio per la vittoria*. L'amico Paride Zaiotti, nel maggio del 1839 ebbe occasione di far visita alla studio di Ferrari e vide entrambi i "modelletti" affermando: "Sono belli, ma il primo, in cui era scelto l'istante di porre il sasso nella fionda e mirare a Golia, mi soddisfaceva di più".

Treves invece aveva già optato per il secondo, *Davide che ringrazia Dio per la vittoria*, gruppo colossale in gesso che venne esposto dallo scultore in Accademia in occasione della visita dell'Imperatore Ferdinando I in Laguna. Ordinato il blocco di marmo a Carrara, partì sulla stessa imbarcazione assieme al marmo per il *Laocoonte* ed altri blocchi per opere in lavorazione; sfortunatamente la nave con il rispettivo carico affondò al largo della Campania e Treves dovette attendere fino al 1843 per vedere ultimato il gruppo.

Una bella descrizione del marmo ci è fornita dal pittore tedesco Carlo Fink, che durante un suo soggiorno a Venezia nel 1843 si reca a far visita allo studio di Ferrari: “Prima ci arresta la statua grande al vero d’un giovincello – *Davide*, che inalza al cielo una preghiera di ringraziamento nell’istante in cui ha vinto Golia. La testa di Davide ornata di lunga chioma lieve scorrente è volta al cielo. Il sublime e rapido passaggio dall’alterezza alla più profonda umiltà fu reso dall’artista in un bel viso ispirato. Il pastore era animato da un nobile orgoglio quando si fe’ incontro a Golia; e da più grande ancora quando travolse il gigante nella polve. *Ferrari* ci mostra quì ad un tempo, come l’ardito e forte e fiero garzone atterrato il temuto gigante sente nell’intimo suo d’aver superato un esercito, un mondo, eppure riconosce qualcosa di più alto e compreso d’un interno senso d’umiltà si volge a Dio e le mani si raccoglie al petto. I lombi del pastore sono avvolti in una pelle d’orso, che forma di dietro all’avanzarsi del destro piede un bel gruppo di pieghe, che veramente non s’addicono alla qualità della stoffa; e così sarebbero in questo caso la migliore critica le parole di Goethe: ‘Giovane beato, i cui difetti ti vengono ascritti a virtù’. Vedeste mai un artista quando nella coscienza del suo valore terminata una parte della sua opera ringraziando il genio pieno d’entusiasmo respira con più forza e più liberamente? Egli è un trionfo, uno splendido trionfo, quello d’aver vinto il rigido marmo. Così dopo aver provato l’intimo sentimento di trionfo Ferrari scolpì il libero e beato anelito d’una lieta vittoria nel petto già rotondato del pastorello eletto da Dio. E così da questa bella e possente statua traspare una mirabile pienezza di verità e di poesia congiunta ad un’arte maestra. La statua non era ancora compita, ma lo scalpello non toglieva più che una fina polvere del marmo. Quale profonda conoscenza della forma si manifesta in questo delicato lavoro, in cui l’artista sa, che la vera linea ed il compimento sta tuttora sotto ad un lieve mantello di polvere! Chi verrà a Venezia e chiederà delle nuove opere di scoltura, verrà anzi tutto guidato nel palazzo del signor *Treves*, onorevole protettore dell’arte veneta. Ivi il forastiero troverà in una magnifica sala due statue, Ettore ed Ajace capi d’opera di *Canova*. Rimpetto a queste il piccolo *David di Ferrari*”.

La scultura di *Davide che ringrazia Dio per la vittoria* si inserisce a pieno titolo in quella nuova corrente scultorea che, pur trattando temi tratti dall’antichità o dalla Bibbia, grazie al nuovo linguaggio formale riusciva ed esprimere la nuova sensibilità dell’uomo moderno.

Il marmo si trova ancora oggi, perfettamente conservato, a Palazzo Treves a Venezia.

2.26

Luigi Ferrari, *Busto di Raffaello Sanzio*

marmo

1838-1839 ca.

Kynžvart, Castello di Metternich

Commissione: Principe di Metternich

Firmato: *Luigi Ferrari*

Fonti man.: BCBVi, Episotlarlo Bartolommeo Bongiovanni, E. 10, Venezia 27 marzo 1846.

Bilbio.: SAGREDO 1842, p. 93.



Il busto venne commissionato a Ferrari dal cancelliere Metternich durante il suo soggiorno veneziano nell'autunno del 1839, in occasione della visita dell'Imperatore Ferdinando I in città. Il Cancelliere colse l'occasione per compiere diversi acquisti di opere d'arte per sé e per l'Accademia di Belle Arti di Vienna, di cui in quegli'anni era direttore.

Durante la straordinaria esposizione accademica allestita per la visita Imperiale, Metternich ebbe l'occasione di ammirare tre dei capolavori di Ferrari. Negli anni venti il Cancelliere aveva acquistato una *Testa di Cristo* scolpita dallo zio di Luigi Gaetano, testa che orna a tutt'oggi lo spazio privato della cappella nel Castello del cancelliere a Kynžvart (ora Repubblica Ceca). Durante il soggiorno veneziano del Cancelliere, Luigi si recò più volte nell'alloggio di Metternich per accordarsi sui lavori da eseguire: un *Busto di Raffaello*, una *Vergine* e la statua denominata *Diligenza*.

Fino ad oggi si è potuto rintracciare solamente il *Busto di Raffaello*, custodito nei depositi del Castello a Kynžvart, dove negli ultimi anni della sua vita il Cancelliere si era trasferito portando con sé tutta la collezione di opere d'arte che teneva nel suo palazzo di Vienna.

Se Ferrari si era già cimentato in ritratti di uomini illustri contemporanei o recentemente scomparsi, questo *Busto di Raffaello* è uno dei primi ritratti celebrativi di uomini illustri del passato. Il busto guarda ai modelli accademici tradizionali e la magistrale lavorazione esalta la semplicità dell'espressione e della posa.

2.27

Luigi Ferrari, *Vergine*

marmo

1838-1839

già Collezione Metternich - ubicazione sconosciuta

Commissione: principe Metternich

Fonti man.: ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia.

Biblio.: PEROCCO 1870, pp.22-23.

Tema a lui caro con cui inaugurò la carriera nel 1821, Ferrari ne realizzò diversi esemplari lungo tutto l'arco della sua vita. Le teste della Vergine e del Redentore sono uno tra i soggetti più replicati anche dallo zio del nostro, Gaetano Ferrari, che ne fece quasi un prodotto distintivo, andato ad arricchire alcune tra le più importanti collezioni del XIX Secolo.

Durante il suo soggiorno veneziano, in occasione del viaggio ufficiale in laguna dell'Imperatore Ferdinando I, il Cancelliere Metternich fece visita, oltre alla mostra allestita per l'occasione in Accademia, ad alcuni studi degli artisti cittadini per incrementare la sua già ricca collezione artistica.

Nel 1822 aveva già avuto contatti con Gaetano Ferrari, che gli realizzò una *Testa di Cristo* in alto rilievo, oggi sita nella Cappella nel castello estivo di Metternich a Kynzsvart. Nell'autunno del 1838 Luigi si recò più volte all'albergo del Cancelliere per accordarsi in dettaglio sulle commissioni ricevute: una *Madonnina* e una *Testa di Raffaello*. Ferrari spedì a Metternich la *Madonna* nel luglio del 1839.

Le ricerche non hanno permesso fino ad oggi di rintracciare la *Madonnina* tra le opere della collezione Metternich site nel castello di Kynzsvart.

2.28

Luigi Ferrari, *Busto di Carlo Gilio*

marmo

1840

ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, p. 413.

Abbiamo notizia di questo busto, terminato nel settembre del 1840, da una lettera inviata da Luigi Ferrari all'amico Paride Zaiotti. A detta del padre Bartolomeo il ritratto era “assomigliante non solo ma rendente l'idea come l'originale sia un uomo consumato... nell'esercizio dell'arte”.

2.29

Luigi Ferrari, *La diligenza*

marmo

1840

già Brescia, Collezione Mazzucchelli Longo – ubicazione sconosciuta

Commissione: contessa Marietta Mazzucchelli Longo di Brescia

Biblio: “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, lunedì 17 agosto 1840; *Il Politecnico* 1842, p. 93; D.R. 1843, p. 456; LECHI 1856; PEROCCO 1870, p. 32; *Necrologio* 1894, p. 319; BROL 1953, pp. 413-415.

Dopo *Laocoonte*, la *Diligenza* è una delle opere di Ferrari che ha riscosso più successo, tanto da essere replicata tre volte per altrettante importanti collezioni. La prima venne commissionata nel 1840 ca. dalla contessa Marietta Mazzucchelli Longo di Brescia, probabilmente sulla scia delle commissioni bresciane allo scultore da parte del conte Paolo Tosio e della contessa Erizzo Maffei. La scultura rappresenta una bambina da poco svegliatasi e ancora in camicia da notte mentre, stando seduta, ripete a memoria l'alfabeto con le dita. L'opera venne spedita nel 1853 da Venezia con lo stesso convoglio ferroviario che portava Laocoonte a Brescia dopo lunghi anni di attesa.

2.30

Luigi Ferrari, *Monumento Jablonowska*

marmo

1840-1841

Padova, Basilica del Santo, Cappella S. Stanislao o Polacca

Committenza: il marito

Iscrizione: “KAROLINA Z. HR. WOYNOW X. JABLONOWSKA / PRZESZLA DO WIECZNOSCI W OBCYCH KRAIACH / ZNALAZLA SPOCZYNEK Y OYCZYZNE POD TYM OLTARZEM / WSRZÓD ZWŁOK SWYCH RODAKÓW. / V. W WENECYI 17 STYCZNA 1840” (iscrizione in polacco); “CAROLINA CONTESSA WOYNA PRINCIPESSA JABLONOWSKA / DAMA DI PALAZZO / IL XVII GENNAJO MDCCCXL A LEI LIII / PROVATA DA INFERMITA' QUADRILUSTRE / CUI CERCÓ ALLEVIAMENTO DA CIELO PIÚ MITE / MORÍ IN VENEZIA / E DESIDERANDO ALLA PATRIA / LA RITROVÓ PER SOMMA GRAZIE SOVRANA / IN QUESTO SEPOLCRO NAZIONALE” / “LE POSE QUESTA MEMORIA / IL MARITO VENKRATEORE DELLE SUE TANTE VIRTÚ / E RICONOSCENTE I XXXV ANNI / DI ILLIBATO IMMANCABILE AFFETTO” (iscrizione italiana)

Biblo: SAGREDO 1842, p. 89-94; LECOMTE 1844, p. 287; ZAJOTTI 1844, p. XLV; GONZATI 1853, p. 375-376; DI BREMA - CANTU' 1859, p. 221; PEROCCO 1870, p. 32; BROL 1953, p. 158; ZARAMELLA, 1996, p. 65.



La principessa Carolina Jablonowska, nata contessa Woyna (1786-1840), era la moglie del principe Luigi (1784-1864), ministro di Sua Maestà Apostolica presso la corte napoletana. Nota allora per la sua bellezza, per la beneficenza anonima ai poveri e per la sua intraprendenza, oggi è ricordata per la sua relazione con Federico Confalonieri. Ammalatasi, decise di stabilirsi in Italia e negli ultimi nove anni di vita, affetta da problemi cardiaci, visse a Venezia.

Morta a Venezia nel 1840, il marito decise di erigerle un monumento funerario per volontà della stessa contessa nella Cappella Polacca presso la Basilica del Santo a Padova. Il desiderio della Jablonowska era quello di essere sepolta in Polonia oppure in un logo dedicato alla sua Patria.

Il principe Luigi Jablonowska commissionò a Ferrari nel 1840 un bassorilievo di modeste dimensioni, terminato nel febbraio dell'anno seguente. L'opera esalta la religiosità della nobile polacca, raffigurandola mentre, provata dalla malattia, attende la fine seduta con le mani incrociate sul petto.

L'amico Paride Zaiotti, che ebbe occasione di ammirare il bassorilievo appena terminato nello studio di Ferrari affermò: "è una meraviglia, un lavoro quale avrebbe fatto Luca Della Robbia, se avesse veduti i marmi del Partenone". Anche il famoso Carl Friedrich Von Rumohr durante il suo ultimo soggiorno veneziano nel 1841 andò a far vista a Ferrari lodando la sua lavorazione del marmo.

2.31

Luigi Ferrari, *Busto dell'abate Federico Zinelli*

1841

ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, pp. 158, 418.

Oltre all'appunto di *Diario* di Paride Zaiotti non abbiamo altre indicazioni.

2.32

Luigi Ferrari, *Busto di Luigi Lodovico Pasini*

marmo

1841

ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, p. 159.

Oltre all'appunto di *Diario* di Paride Zaiotti non abbiamo altre indicazioni.

2.33

Luigi Ferrari, *Ninfa che raccoglie un fiore o Najade*

marmo

1841 ca.-1894

ubicazione sconosciuta

Commissione: Conte Serbelloni di Milano

Proprietà: gesso e marmo già collezione Antonio dal Zotto
Esposizioni: Venezia, 1869, Esposizione Promotrice (marmo).

Biblio.: PODESTÀ 1841; SAGREDO 1842, p. 93; *Rivista artistica* 1844; D.R. 1843, p. 456; LECOMTE 1844, p. 287; *Belle Arti* 1847; PEROCCO 1870, p. 14-15; FADIGA, 1894; COSTANTINI 1916, p. 259; BROL 1953, pp. 229, 416.



Non sappiamo di preciso a quando risalga la commissione del conte Serbelloni a Ferrari per la realizzazione della *Ninfa* destinata a Villa Serbelloni sul lago di Como; la statua doveva essere collocata nella Sala dei Bagni giocata sui toni del rosa entro una vasca marmorea.

L'opera è menzionata in una lunga lettera di Ferrari del 1841 indirizzata alla contessa Paolina Tosio (Brol 1953, p. 416) assieme a *Laocoonte*, *Davide* e *Endimione*; si suppone che la commissione avvenne durante una delle trasferte milanesi di Ferrari per le esposizioni braidensi di *Laocoonte* (1837) o di *Malinconia* (1838) e che il blocco di marmo ad essa destinato sia stato acquistato nel 1839 a Carrara e poi naufragato con tutto il carico acquistato dallo scultore.

L'opera non venne consegnata al conte Serbelloni e rimase invenduta nello studio dello scultore fino alla sua morte. Secondo Domenico Fadiga “è forse la scoltura sua più accurata, più minutamente condotta, più accarezzata con amorosa persistenza anche nei particolari più trascurabili” e che richiese innumerevoli cure da parte di Ferrari. Fin dal principio Ferrari nutrì grandi aspettative da questa sua realizzazione, tanto da pensare più volte di spedirla a una delle esposizioni internazionali di Parigi e di Vienna (1843) e nel 1883 a una esposizione statunitense (APM, Lettere a Luigi Ferrari da Vienna, datate 6 giugno e 12 luglio); ma Ferrari, mai del tutto soddisfatto dell'opera, non la spedì mai.

Il gesso era ultimato nel 1843 ed esposto nello studio dello scultore quando Carlo Fink fece visita allo scultore fornendoci una descrizione: “Ella sta piegata sul fianco sopra una roccia cosicchè la posizione del corpo dalla testa alla punta de’ piedi forma una graziosa curva. La mano sinistra spicca a piè della roccia un fiore di loto, mentre la destra raccoglie sulle sue spalle un velo che la invoglie e sembra caduto pel rapido e animato moto del niveo petto. Quantunque questo velo, anche nel marmo quasi vaporoso, non sia che di poche pieghe largo, l’istante in cui lo sente cadere lo fa apparire una veste che modestamente assai più la ricopra”.

Il marmo non ancora terminato, insieme ad altri gessi dello scultore, venne esposto all’Esposizione Promotrice di Venezia del 1869.

La *Ninfa* di Ferrari si inserisce appieno nel genere degli anni Trenta e Quaranta quando, in particolare a Brera, venivano esposte opere espressive di nuove forme di ispirazione legate alla “verità” e alla “natura”, lontane dalle convenzioni accademiche. In questi anni avevano riscosso molto successo la *Silvia che si acconcia i capelli* di Cincinnato Baruzzi (fig. 46), la *Egle al fonte* di Giovanni Pandiani (fig. 47) e la *Bagnante* di Antonio Tantardini (fig. 48) tutti soggetti di ispirazione arcadica e sentimentale, sostanzialmente di evasione.

Il modello in gesso e il marmo vennero infine regalati dallo scultore all’amico e allievo Antonio Dal Zotto, che nel 1916 in una intervista li ricorda ancora nel suo studio. Sfortunatamente, morto Dal Zotto improvvisamente nel 1918, il suo studio a San Vio nel 1937 venne smantellato e tutte le sue opere tra cui quelle di Ferrari andarono disperse.

Una memoria della scultura ci rimane da una fotografia fatta da Caro Naya e conservata nel suo archivio.

2.34

Luigi Ferrari, *Pentita*

terracotta

1841

ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, pp. 159.

Paride Zaiotti fa cenno a quest’opera, in lavorazione nel luglio del 1841, in uno dei passi del suo *Diario*: “21 luglio: sono stato da F. [errari] a vedere il suo modelletto della *Pentita*. È una delizia, una purità di contorni e d’espressione che salva ogni lubricità di pensiero. – 28 luglio: Ripensai alla *Pentita* del F. [errari], e comincio a temere che il velo dell’esecuzione non copra abbastanza l’intrinseca indecenza dell’argomento”.

Non abbiamo altre informazioni al riguardo e non sappiamo se il modelletto sia poi stato eseguito in gesso e in marmo.

2.35

Luigi Ferrari, *Busto di Antonio Salvotti*

marmo

1841 - 1842

Trento, Villa Salvotti

Biblio.: BROL 1953, pp. 158; 177, 188; *Carteggi ritrovati* 2007, pp. 184, 252, 255; PANCHERI 2010, pp. 77, 98 (rip. B/N).



Dal *Diario* di Paride Zaiotti (Trento, 1793 – Trieste, 1843) apprendiamo che: “27 e 29 giug. 1841: Fummo con Salvotti da F.[Ferrari], ed egli si è persuaso di farsi fare il busto. – F.[Ferrari] ha cominciato a formare il busto di S.[Salvotti], che riesce già somigliante. In fine di luglio al suo ritorno ne compirà la creta” ed ancora “30 sett.: Vidi il busto di Salvotti cominciato dal F[Ferrari].: non vi è ancora la somiglianza che desidero. – 8 ott.: Sono stato con Mazzetti allo studio di F[Ferrari]. Anch’egli non trovò molto somigliante il busto del Salvotti”.

Il volto è caratterizzato da un’aria sfuggente, accentuata nel lievissimo enigmatico sorriso che pare non piacesse per nulla a Salvotti: da una lettera di Batrice Zaiotti a suo padre Paride in data 20 aprile 1842 “[...] Il Ferrari restò molto meravigliato per le tarde osservazioni del Salvotti, e ci disse che secondo lui il sorriso che sta sulle labbra di quel ritratto è un sorriso maligno e non imbecille”.

Sul lato dell’erma è scolpita a bassorilievo una bilancia, segno della Giustizia.

L'opera va identificata con il bel marmo già in palazzo Salvotti a Mori, venduto nel 2006 come opera anonima presso la casa d'aste Von Morenberg di Trento⁷⁴⁷.

2.36-37

Luigi Ferrari, *Busto Raimondina Thun*

marmo

1842

già Duino, Castello – ubicazione sconosciuta

già Vigo di Ton, Castel Thun – ubicazione sconosciuta

Biblio.: SAGREDO 1842, p. 93; LECOMTE 1844, p. 287; BROL 1953, p. 188; ROLLANDINI 2008, pp. 55, 56 (ill. B/N), 59, 201-202, 205, 207, 214-215, 218-219, 221.



Assiduo frequentatore di Venezia a partire dalla metà degli anni Trenta, Matteo Thun ha l'occasione, tramite la frequentazione del governatore di origini trentine Giovanni Battista Sapur, di venire in contatto con alcune delle famigli più in vista della città. In uno dei salotti veneziani che frequentava, il giovane Matteo ha l'occasione di conoscere Raimondina Thurn, di cui ben presto si innamorò e sposò.

Quando la giovane sposa morì nel 1840, il consorte decise di eternare la sua memoria commissionando due busti identici della moglie allo scultore Luigi Ferrari. Dal carteggio pubblicato dalla Rollandini è possibile ricostruire la vicenda dell'esecuzione dei busti.

Accettato l'incarico, Ferrari chiese una immagine della defunta per riprodurne correttamente i tratti e in un primo momento gli spedirono da Trento la maschera mortuaria, che però non si rivelò utile. Esistevano due bei ritratti di Raimondina, uno di Natale Schiavoni, da cui furono tratte delle miniature e un altro più grande di Ludovico Lipparini. Da Trento venne portato a Ferrari il quadro

⁷⁴⁷ Von Morenberg, *Asta benefica eredità Baronessa Salvotti ed altri Arredi, Preziosi e Dipinti*, Trento 17 giugno 2006, p. 58, lotto 214. Il busto (marmo di Carrara, altezza 61 cm) fu acquistato in quella occasione dall'architetto Giovanni Leo Salvotti.

di Lipparini che servì come modello per entrambi i busti, terminati a poca distanza l'uno dall'altro nell'agosto del 1842.

Arrivato il busto a Castel Thun il 1 settembre 1842, così ne scrive Matteo: “Ritardai d'una mezza giornata per dispaccare il Busto della povera Raimondina. Più somigliante credo non potrebbe essere, la Zia Ginevra ne rimase sorpresa e intenerita. L'impressione che ne fece a me non gliela scrivo”⁷⁴⁸.

Di entrambi i ritratti ci rimane memoria grazie a due vecchie fotografie; l'uno era passato dal palazzo di Trento a Castel Thun, dov'era documentato fino al 1933, l'altro trasferito da Venezia al Castello di Duino, collocato nella sala dell'Imperatore Leopoldo I e quindi “nell'anticamera della camera rossa” dove si trovava al momento della vendita all'asta del 12 giugno 1997.

2.38

Luigi Ferrari, *Busto di padre Appiani*

marmo

ante 1842

ubicazione sconosciuta

Biblio.: AGOSTINO SAGREDO, *Notizie – Monumento alla principessa Jablonowska con basso-rilievo scolpito da Luigi Ferrari*, in “Il Politecnico: repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e coltura sociale”, v. 5, 1842, p. 93.

Oltre all'indicazione di Sagredo non abbiamo altre indicazioni.

2.39

Luigi Ferrari, *Busto di Girolamo Segato*

marmo

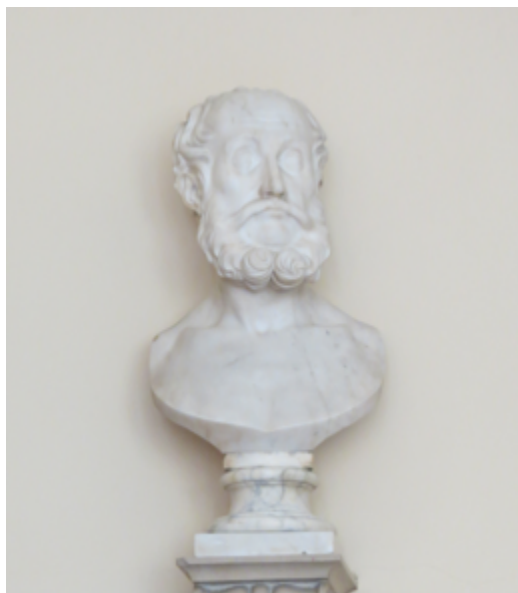
ante 1842

Belluno, Municipio

Fonti marc.: ABAVe, b. 178 bis, f. Prospetto opere Migliori della provincia di Belluno.

Biblio.: SAGREDO 1842, p. 93.

⁷⁴⁸ Lettera di Matteo Thun alla madre Violante Martinengo Cesaresco Thun a Brescia, Caste Thun, 1 settembre 1842, pubblicata in EMANUELA ROLLANDINI, *Matteo Thun e le arti: le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Trento, Società di Studi trentini di scienze storiche, 2008, p. 214.



Il busto del “pietrificatore” Girolamo Segato, venne commissionato dalla municipalità di Belluno per inaugurare un piccolo pantheon di glorie locali all’interno del Municipio. Oltre al Segato seguirono i busti di Giovanni De Min, Tommaso Catullo capolavoro di Luigi Borro del 1862, Sebastiano Barozzi ad opera di Valentino Basarel nel 1886, Antonio Del Fabbro marmo di Annibale De Lotto del 1932, Vittorio Zanon opera dello scultore genovese Antonio Morera.

Il busto realizzato da Ferrari ci restituisce il volto “ufficiale” del Segato che circolava nelle incisioni dell’epoca, un volto allungato dalla ancora più lunga barba e dalla calvizie. Il carattere del personaggio con la sua dote di “pietrificatore” è restituito dai grandi occhi privi di pupille. Questa immagine “ufficiale” di Segato non riprende la formula adottata da Lorenzo Bartolini nel 1836 per il Monumento omonimo nella Basilica di Santa Croce a Firenze. Bartolini dava un’ immagine simbolica del famoso medico che con un suo procedimento mummificava i cadaveri in modo da renderli quasi vivi “pietrificati” dalla morte. Per questo suo metodo rimasto segreto Segato fu denominato il “pietrificatore” e associato da Bartolini alla figura della mitica medusa: nel ritratto fiorentino infatti spuntano dalla sua testa i serpenti.

2.40

Luigi Ferrari, *Busto conte Mocenigo Soranzo*

marmo

ante 1842

ubicazione sconosciuta

Biblio.: SAGREDO 1842, p. 93.

Oltre all’indicazione di Sagredo non abbiamo altre informazioni.

2.41

Luigi Ferrari, *Busto di Paride Zaiotti*

marmo

1842 – 1843

già Trieste, Casa Zaiotti – ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, pp. 159; 373-374.

Il 7 novembre 1842 Paride Zaiotti appunta suo suo Diario: “Ferrari insiste per voler fare il mio busto almeno in creta da porsi in gesso”. E il 10-12 novembre: “Ferrari ha oggi cominciato il mio busto, ed è già somigliante. – Ferrari oggi era inquietissimo, osservandomi che gli usciva nel ritrarmi l’effigie del Monti. Alcun altro trovò siffatta somiglianza. – Il mio ritratto continua, ma dove F. lo credea facilissimo, s’accorge ora esserne immensa la difficoltà”. In anni di fervente attività, Ferrari omaggia l’amico Zaiotti di un ritratto che verrà portato a termine dallo scultore solamente nel 1843, quando Zaiotti era ormai trasferito a Trieste. La figlia e la moglie Caterina lo reputavano “si somigliante”.

Il busto non pare sia conservato nelle collezioni di famiglia a Trieste e a Mestre.

2.42

Luigi Ferrari, *Busto della Vergine sotto il mistero della Concezione*

marmo

1843

già collezione O’Donnel - ubicazione sconosciuta

Commissione: I.R. Consigliere Aulico conte Enrico O’ Donnell

Biblio.: *Rivista artistica* 1844; BROL 1953, p. 369.

Replica della sola testa della statua eseguita per il Cancelliere Metternich (cat. 2.27). Pare che il conte avesse ordinato a Ferrari anche una serie di sei Busti tra cui quello di Dante.

2.43

Luigi Ferrari, *Leone Scuola Grande di San Marco*

1843

pietra

Venezia, Scuola Grande di San Marco (facciata)

Fonti man.: ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall’anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

Biblio.: *La memoria della salute* 1985, p. 163-164; RIZZI 2001, p. 51.



In linea con una serie di importati opere di restauro volute dal Governo Austriaco, tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento venne restaurata la facciata della Scuola Grande di San Marco, edificio considerato “una delle più belle e delle più caratteristiche Fabbriche che esistono in questa città emporea delle maggiori e storiche bellezze architettoniche”.

Nel 1842, a conclusione dei lavori, l'architetto Vincenzo Fadiga prese contatti con il Municipio di Venezia proprietario dello stabile affinché venisse ripristinato il *Leone* in pietra d'Istria che si trovava sulla facciata prima della sua distruzione ad opera dei francesi nel 1797.

Per questo lavoro venne steso il contratto con Luigi Ferrari, che si impegnò per l'esecuzione di un leone di dimensioni adatte alla spazio rimasto vuoto. A seguito di accordo con il Comune e la congregazione di Beneficenza, l'autore venne pagato con una somma tale da poter acquistare tre case di proprietà dell'ospedale nel sestiere di San Martino, vicino all'abitazione e allo studio dello scultore.

2.44-45

Luigi Ferrari, *Sant'Agostino e Santa Teresa*

1843 ca.

ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, p. 218.

Le due sculture sono citate in una lettera che la fidanzata Eloisa Zaiotti inviò a Luigi Ferrari nel 1843. Non si hanno altri riferimenti e non è stato possibile fino ad ora rintracciare le opere.

2.46

Luigi Ferrari, *Sansone*

1843

ubicazione sconosciuta

Biblio.: BROL 1953, pp. 159, 364-365.

Opera menzionata nel *Diario* di Paride Zaiotti che la vide in lavorazione nell'ottobre del 1843, Zaiotti afferma: "Vedo il Sansone modellato da Ferrari per un colosso, che mi sembra assai bene ideato". È menzionato ancora in alcune lettere inviate da Eloisa Zaiotti a Ferrari nello stesso anno. Altre notizie non si hanno, né dai periodici né dai profili biografici dello scultore.

2.47

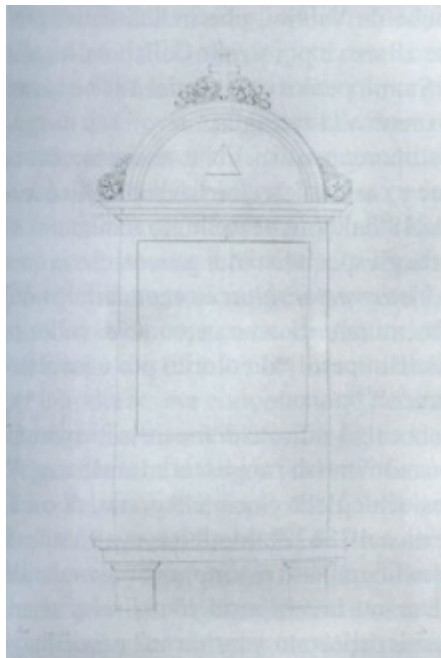
Luigi Ferrari, *Monumento sepolcrale per la contessa Thun di Trento*

1843

non realizzato

Commissione: Matteo Thun di Trento

Biblio.: *Rivista artistica* 1844; BROL 1953, p. 214; *Giuseppe Maria Cespi* 1998, p. 57; ROLLANDINI 2008, pp. 59, 218-219, 221.



Durante le vacanze autunnali a Trento nel 1842 il poeta tedesco Enrico Stieglitz venne a conoscenza che il conte Matteo Thun desiderava erigere un monumento in onore della moglie Raimondina da poco defunta⁷⁴⁹. Il poeta tedesco fece di tutto per incontrare il conte e mettere in buona luce Ferrari per la possibile commissione.

⁷⁴⁹ ADTs, Fondo Zaiotti.

Ferrari aveva già realizzato per Thun due busti identici di Raimondina di cui tutta la famiglia era rimasta molto soddisfatta. A un anno di distanza Matteo decise di erigere un monumento funerario in onore della moglie e del figlio morto appena nato e a questo scopo, sentito anche Stieglitz, Thun contattò nuovamente Ferrari. Nell'agosto del 1843 Ferrari spedì a Thun uno schizzo dell'opera e una descrizione: "Il soggetto rappresentato nel bassorilievo è l'Angelo che guida alla Gloria celeste, l'anima benedetta da esso lui custodita. Siccome poi Ella voleva che il monumento servisse pure a ricordare il figlio così pensai di porre questo in grembo alla madre e con ciò dinotare, in certa guisa che la morte di questa era conseguente all'aver dato alla luce quel figlio, il quale tra breve nell'altra vita la doveva seguire. E qui, cristianamente pensando, fui d'avviso non si potesse mai considerare anacronismo l'unione di due spiriti dipartitesi in diversa epoca dal loro vero mortale e, specialmente in questo caso, in cui si può dire e credere che all'anima della madre fosse ingiunto dalla Misericordia Divina lo attendere a sua purgazione quella del figlio e in unione poi ad essa salire alla Patria dei Beati. Volli esprimere nell'Angelo un vate impassibile, compreso soltanto della importante sua missione ed il quale viaggia per l'immenso spazio dei cieli, portato dall'Onnipotente comando; e nell'anima volli espressa la ineffabile gioia che prova alla contemplazione della sua patria, non disgiunta però tanta gioia da quella riverenza che una tal vista le infonde, per cui timida si raccoglie sotto le ali del celeste conduttore mostrando il benedetto frutto di quell'amore che fu da Dio benedetto. Nell'insieme del monumento, il quale suppongo bi bassorilievo addossato ad una parete, ho voluto conservare un carattere tutto nostro che non ricordasse per nulla quello dei monumenti pagani; e quindi nel piano del frontespizio mi parve ragionevole raffigurare la Triade sotto la forma del delta raggianti la quale rapprenent[***]zione oltre l'esser cristiana serve opportunamente di continuazione al soggetto espresso nel sottoposto bassorilievo. / Nello spazio che rimane sotto quest'ultimo si staza la iscrizione incisa ed ai lati di questa, in rilievo, gli scudi gentilizi delle famiglie. Il monumento verrà sorretto dalle due mensole le quali si potranno piantare al di sopra del basamento che siccome ella mi disse, ricorre intorno alla cappella entro cui sarà collocato"(lettera pubblicata in Rollandini 2008).

Questa idea è in relazione a un progetto dell'architetto Rodolfo Vantini che si trova conservato all'Archivio di Stato di Brescia (fig. in allegato alla scheda), dove appare un coronamento sul quale si presenta la Trinità nelle forme descritte da Ferrari. La richiesta di Ferrari per eseguire il bassorilievo fu di 150 napoleoni d'oro, una cifra a quanto pare troppo alta per il conte, che abbandonò l'idea di un monumento plastico per serbare il ricordo delle persone amate con un'opera più semplice disegnata da Rodolfo Vantini e eseguita dallo scultore bresciano Giovanni Battista Lombardi.

2.48

Luigi Ferrari, *Monumento sepolcrale alla contessa Medin*

1843-1844

ubicazione sconosciuta

Commissione: conte Medin.

Esposizioni: 1844, Venezia, Accademia di Belle Arti; 1870, Venezia, Esposizione Permanente della Società Promotrice (gesso)

Biblio.: D.R. 1843, p. 456; PULISSI 1844, p. 277; *Rivista artistica* 1844; MURANI 1844, p. 719; SELVATICO 1847; MOLMENTI 1870, p. 77; PEROCCO 1870, p. 32; BOITO 1877, p. 141.

Grazie alle parole di Pier Murani del 1844, abbiamo un'idea di come fosse l'opera realizzata per il conte veneziano Stefano Medin: "Il monumento commesso dal conte Stefano Medin, a cui la morte ha rapito una giovane sposa, e destinato ad abbellire il Cimitero di San Michele, è un capo lavoro. - La tomba ove si finge chiuso il corpo della donna lagrimata è un masso quadrangolare di marmo, semplicissimo; non fiaccole rovesciate, non serpenti che si mordan la coda, non corone di papaveri, ma solo la croce, simbolo sacro e consolante, senza cui troppo orribile è la sepoltura. - Su questa è inginocchiato un giovine colle mani congiunte in atto di meditazione a di preghiera, colla testa inchinata e la fisonomia composta a rassegnata mestizia, che assai più della disperazione delle prefiche si addice al cristiano; - L'ampio mantello in cui è avvolto il pregante cadendogli intorno in pieghe di purissimo stile rispetta il costume dei tempi, ma cela accortamente alcuni prosaici dettagli del vestito moderno". L'opera viene menzionata con enfasi anche da Selvatico e dai contemporanei negli anni seguenti. A quanto ci riferisce Murani il Monumento era destinato al Cimitero veneziano di San Michele, in cui però non vi è traccia.

2.49

Luigi Ferrari, *Monumento a Paride Zaiotti*

1844

già Trieste, Cimitero – smantellato

Biblio.: ZAJOTTI 1844, pp. XLVI, LXIX; BROL 1953, pp. 372-374.



Paride Zaiotti morì improvvisamente il 29 dicembre 1843 a Trieste. Passati pochi giorni i consiglieri del tribunale triestino, di cui era stato presidente Zaiotti, si riunirono per commissionare a Luigi Ferrari il ritratto del magistrato scolpito a bassorilievo.

La tomba venne ceduta nel 1945, all'insaputa dei discendenti, dal Comune di Trieste ad un'altra famiglia. Essa tuttavia esiste ancora con le spoglie di Zaiotti, mentre del ritratto realizzato da Ferrari non è rimasta traccia. Da esso venne tratta una litografia che fu poi tradotta in incisione

sul frontespizio del libro di Zaiotti la *Letteratura Giovanile* ed è grazie a questa incisione che abbiamo un'idea di come fosse il ritratto scolpito da Ferrari.

2.50

Luigi Ferrari, *Monumento sepolcrale in memoria del cav. De Paoli*
1844 ca.

Innsbruck, ubicazione sconosciuta

Commissione: dal figlio del cav. De Paoli, delegato regio di Verona.

Biblio: *Rivista artistica* 1844.

Tra il 1843 e il 1844 Luigi Ferrri ricevette molte commissioni, in gran parte grazie agli appoggi dell'amico Pardie Zaiotti. Oltre a garantirgli notorietà e commissioni a Venezia e a Trieste, Zaiotti e i suoi amici fecero conoscere lo scultore in territorio trentino. Il magistrato trentino Antonio Salvotti, a cui Ferrari stava realizzando il busto, in occasione di un suo passaggio da Verona ebbe occasione di incontrò il figlio del Cavaliere De Paoli, da poco defunto, che gli manifestò l'intenzione di realizzare un monumento in onore del padre. Salvotti suggerì allora a De Paoli il nome di Luigi Ferrari. La commissione andò in porto e nel febbraio del 1844 il monumento era già in lavorazione nello studio dello scultore.

Risulta che il cavalier De Paoli fosse Regio Delegato a Verona e il monumento da collocare a Innsbruck.

2.51

Luigi Ferrari, *La Vergine o Immacolata concezione*

marmo

1844 - 1846

Saonara (Padova), Villa Cittadella – Vigodarzere, Cappella

Commissione: conte Vigodarzere di Padova

Esposizioni: Venezia, Battistero della Basilica di San Marco, luglio 1846.

Biblio.: *Rivista artistica* 1844; ZANETTI 1846; SELVATICO 1847, p. 101 (con incisione); *Belle Arti* 1847; PEROCCO 1870, p. 14; FADIGA 1894.



Una delle opere di Ferrari di maggiore successo presso i contemporanei, tanto da essere replicata più volte in diverse versioni o busti, è la seconda versione della *Vergine*, che era stata commissionata nel 1844 dal Conte Vigodarzere, consigliere dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, e ultimata nel 1846.

Prima di essere inviata ai committenti per esser collocata sull'altare della piccola cappella privata della Villa Cittadella Vigodarzere a Saonara, in provincia di Padova dove ancora oggi si trova; l'opera, com'era prassi per le opere a carattere religioso, venne esposta per alcune settimane nel Battistero della Basilica di San Marco.

L'opera era molto lodata da Pietro Selvatico che, con Alessandro Zanetti, riconosceva alla scultura di derivare per concetto e stile dalle Madonne del Trecento e del Quattrocento, in particolare da quelle di Luca Della Robbia. Per il padovano Ferrari con quest'opera e la *Tomba Galvani* si imponeva come il migliore scultore del Secolo. Secondo Zanetti seppur Venezia contava un numero minore di valenti scultori rispetto alla altre città italiane “basterà a noi il nostro Luigi Ferrari per non invidiare a Milano tanti valorosi scarpellidi cui va superba, né i molti che ivi affluiscono da ogni paese d'Italia”.

La *Vergine* è rappresentata “ritta in piedi, col capo lievemente chino, raccoglie al petto le braccia, l'una all'altra mano sovrapponendo in modesto atto d'adorazione. Poggia sopra una nuvola, in mezzo alle quale appaiono le spire del simbolico serpe e la luna falcata”.

2.52-53

Luigi Ferrari, *Agricoltura e Commercio*

pietra arenaria

1844-1862

già Padova, Porta Codalonga (demolita nel 1925), poi entrata della Fiera Campionaria (1943 la Fiera viene bombardata e distrutta)

Committente: Municipio di Padova, Podestà co. Lazzara.

Fonti man.: AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia; ASPd, Atti amministrativi del Comune di Padova, b. 2009, pezza II, Pratiche

istruttivo – esecutive per la costruzione della nova porta Codalonga / barriera Elisabetta, periodo 1855 – 1864.

Biblio: MIKELLI 1862; PEROCCO 1870, p. 27; PEYRE 1907, p. 38; BOSCARDIN 1998, p. 17.



Il Comune di Padova operando una serie di trasformazioni di ammodernamento urbanistico, nel 1857 decise di rinnovare “la porta, che mette alla stazione della strada ferrata, per modo che rispondesse all'aumentato movimento, e meglio armonizzasse colla novità dell'amenissimo paesaggio, che si dischiude dinanzi”⁷⁵⁰.

L'architetto che venne interpellato per il rifacimento della porta “Elisabetiana” (così veniva chiamata) progettò che sulla sommità venissero collocati due gruppi scultorei colossali affacciatisi sui due versanti di entrata e di uscita della città. I due gruppi avrebbero rappresentato: l'Industria e l'Agricoltura.

Tramite l'Accademia di Belle Arti di Venezia, Ferrari venne contattato dal Municipio di Padova per eseguire le due statue colossali e consegnarle entro il 1859. Ferrari, occupato tutto il giorno dalle lezioni in Accademia e impegnato in altre commissioni (le due statue per l'Opera di Vienna e il busto colossale di Galileo per l'Università di Padova), non riuscì a consegnare le due statue entro il 1859 come da contratto. Sotto continue pressioni da parte del Municipio, Ferrari riuscì a portarle a termine nell'estate del 1862, ma il rifacimento della testa e delle braccia dell'*Industria* prese altro tempo e Ferrari spedì le due statue a Padova nell'ottobre del 1862.

“L'Agricoltura posa in aspetto tranquillo e maestoso sopra rurali strumenti, che le sorgono anche d'intorno in varie combinazioni, ed accenna alla ricchezza dei raccolti, ond'è circondata, dalla spiga del frumento alle foglie del gelso, e nella fronte le scintilla un raggio di quella intelligenza riconoscente e pia che, i misteri vedono della natura, in Dio riconduce ed accentra le leggi, per le quali il sole si avvicenda alla pioggia, sorgono e vanno le stagioni, cresce e rigogliesce la perenne fecondità dei campi. - L'agricoltore prega Iddio nella vasta solitudine del suo lavoro, e sente più del cittadino la provvidente armonia delle cose; - ed è per questo che l'illustre scultore, intendendo l'alto concetto dell'arte, componeva l'atteggiamento e la espressione della statua ad un sentimento confidente e religioso.

L'Industria invece, nello sguardo ampio e sicuro, nella persona onestamente spigliata, nella robusta economia delle forme, rivela la inquieta febbre dell'intelletto, - ed appoggiandosi colla

⁷⁵⁰ VINCENZO MIKELLI, *Varietà. Belle Arti- Due statue del professore Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 270, giovedì 27 novembre 1862.

destra al martello, simbolo dell'azione operosa, è nell'atto di chi, riposando un momento, ripensa alle splendide applicazioni della meccanica industriale. - Dintorno ad essa, con bella distribuzione di piani, si aggruppano gli strumenti e le macchine, dalla ruota e dall'incudine al pettine paziente, che raccoglie i fiocchi del canape, ed al telaio, che, movendo dall'idea di Jacquard, produce la svariata ricchezza dei moderni tessuti”⁷⁵¹.

La porta fu smantellata nel 1925 e le due statue, collocate all'entrata dell'Antica Fiera di Padova, andarono distrutte sotto i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.

I due modelli in gesso vennero donati al Comune di Marostica e oggi risultano dispersi.

2.54

Luigi Ferrari, *Busto Paolo Zannini*

marmo

1845

ubicazione sconosciuta

Biblio: CALIFI 1845, p. 258.

Oltre all'indicazione di Califi non abbiamo altre notizie.

2.55

Luigi Ferrari, *La Diligenza*

marmo

1845

ubicazione sconosciuta

Commissione: Principe di Metternich

Biblio.: *Rivista artistica*, in “Il Gondoliere”, fasc. XIII, sabato 29 marzo 1845.

Replica della scultura realizzata per la contessa Longo Mazzucchelli di Brescia (cat. 2.29).

2.56

Luigi Ferrari, *Medaglione con ritratto di Nicolò Vigodarzere*

marmo

1845 ca.

Saonara (Padova), Villa Cittadella- Vigodarzere- Cappella

Biblio.: MAZZA BOCCAZZI 2011, p. 422.

⁷⁵¹ Ibidem.



Il Medaglione rappresentante Niccolò Vigodarzere (1788-1845), collocato sulla parete ovest della chiesetta privata di Villa Vigodarzere a Saonara, è ricondotto alla mano di Luigi Ferrari da Barbara Mazza Boccazzi (2011).

Il medaglione è privo di firma dell'autore come la gran parte della produzione ferrariana, sappiamo però che in quegli anni, per la stessa destinazione, Ferrari stava realizzando la statua della *Vergine* da collocare sull'altare principale della cappella; è quindi probabile che il conte Vigodarzere si sia avvalso dello scultore anche per questo ritratto commemorativo di Nicolò. Già negli anni Venti Ferrari aveva realizzato altri ritratti medaglione sul genere di questo.

2.57

Luigi Ferrari, *Un busto in marmo*

1845 ca.

già Trieste, ubicazione sconosciuta

Commissione: dal Hirschel di Trieste

Biblio.: Rivista artistica 1845.

Oltre a questa indicazione generica non abbiamo altre informazioni.

2.58

Luigi Ferrari, *Una statuina*

1845

già Trieste, ubicazione sconosciuta

Commissione: Salomone Parente di Trieste

Biblio.: Rivista artistica 1845.

Oltre a questa indicazione generica non abbiamo altre informazioni.

2.59

Luigi Ferrari, *Erma di Bartolomeo Signoroni*

marmo di Carrara

1845-1847

Padova, Ospedale Civile

Commissione: da alcuni azionisti

Biblio.: Rivista artistica 1845; Belle Arti 1847; Cenni storici relativi 1854, p. 242.



Il ritratto del grande medico chirurgo naturalizzato padovano (Adro, 1797 – Padova, 1844)⁷⁵² fu commissionato a Ferrari da alcuni azionisti legati all’Università di Padova dopo la morte del medico avvenuta il 28 novembre 1844 a Padova dopo lunga malattia,.

Il marmo di Ferrari, consegnato nel 1852, fu collocato “nel vestibolo dell’anfiteatro chirurgico ove stanno gli strumenti ed i bendaggi. [...] L’amicizia tributava tal onore al Signoroni, e lo volle là dov’egli appassionato per l’arte sua, tutte sue cure profuse alla istruzione pubblica, alla umanità sofferente, all’ornamento e splendore della clinica padovana e della chirurgia inventrice” (Orsolato 1854, p. 242). In anni recenti, insieme ad altri busti di uomini illustri dell’ospedale, è stato trasferito nell’area est dell’ospedale.

L’opera è tra i migliori esiti della ritrattistica ferrariana per la riuscita sintesi tra gli elementi fisionomici e un’idealizzazione pienamente giustificata dall’alta levatura del personaggio celebrato. personalità.

⁷⁵² IGNAZIO CANTÙ, *L’Italia scientifica contemporanea: Notizie sugli Italiani ascritti ai cinque primi congressi*, attinte alle fonti più autentiche, Milano, Stella, 1844, pp. 121-122.

2.60

Luigi Ferrari, *Monumento in memoria del conte Luigi Piovene di Vicenza (Cristo risorto)*
marmo

1845-1847 ca.

Castelgomberto (VI), Villa da Schio (già Piovene e Da Porto)

Commissione: Contessa Giulia Piovene Da Porto di Vicenza-Venezia.

Iscrizione: PACE / ALLE CENERI / DEL NOBILE UOMO / CONTE LUIGI PIOVENE / MORTO D' ANNI LVII / IL XX FEBBRAIO MDCCCXLV // O CARE CENERI / QUAL CONFORTO RIMANE / ALLA VEDOVA / GIULIA DA PORTO / SE NON LA SPERANZA / NELLA RISURREZIONE DE GUIUSTI?

Biblio.: *Rivista artistica*, 1845; *Belle Arti* 1847; PEROCCO 1870, p. 32.



L'opera venne commissionata a Luigi Ferrari nel 1845 dalla vedova del conte Luigi Piovene, Giulia Da Porto. I Conti, oltre a possedere la villa di famiglia a Castelgomberto, possedevano un Palazzo a Venezia in cui trascorrevano parte dell'anno ed è proprio grazie alle frequentazioni veneziane e in particolare grazie al legame con il conte vicentino Francesco Gualdo, che Giulia da Porto prese contatti con Ferrari.

Luigi Piovene morì improvvisamente all'età di quarantacinque anni e la moglie decise di commissionare allo scultore un bassorilievo rappresentante *Gesù risorto*. Il Monumento trovò collocazione nella chiesa privata attigua a Villa Piovene a Castelgomberto.

Il bassorilievo, chiuso entro mezza mandorla, rappresenta Gesù a figura intera risorto che, trionfante sulla morte, volge lo sguardo al cielo tenendo nella mano sinistra la croce, sotto i suoi piedi un banco di nubi.

2.61

Luigi Ferrari, *Monumento a Antonio Galvani*

1845-50 ca.

collezione privata

Commissione: Contessa Elisa Onigo e dalla baronessa Adrianna Accurti, nate Galvani.

Biblio.: *Rivista artistica* 1845; *Belle Arti* 1847; SELVATICO 1847; CECCHETTI – NARATOVICH 1851, p. 13; PEROCCO, 1870, p. 32; *Necrologio* 1894, p. 319.



Il Monumento venne commissionato a Ferrari nel 1845 dalle sorelle Galvani, la Contessa Elisa Onigo e la baronessa Adrianna Accurti, per commemorare il padre Antonio da poco defunto. In quello stesso anno l'opera era in lavorazione nello studio di Ferrari quando Giorgio Podestà fece la sua consueta visita agli studi degli artisti lagunari ne riferì nella sua *Rassegna artistica*.

Nel 1847 Pietro Estense Selvatico dava una descrizione del Monumento: “figurò due donzelle, le figlie del defunto, che colle gonne e gli abiti d'oggiorno posano corone e lagrime sulla tomba adorata del genitore. Vi fu chi accusò fin d'inverecondia così soave pensiero, chi lo schernì come una violazione delle classiche leggi dell'arte, chi persino come antireligiosa licenza: ma un fatto ch'è irrecusabile prova di merito, venne a mostrare all'artista quanto invece si fosse accostato alla grande mira dell'arte con quel toccante concetto; giacché quanti lo videro (se non erano prevenuti da pregiudizii di scuola o da invidie misere) piansero col pianto della commozione vera e ripensarono con mesta carità agli amici e ai parenti che li precedettero nella fossa”. Selvatico riconosceva a Ferrari di aver finalmente abbandonato ogni legame con il neoclassicismo ed avere portato in scultura il vero in laguna.

L'opera venne collocata nell'abitazione di una delle figlie dove ancora oggi si trova. Se non perfettamente conservate, si sono fortunatamente salvate le due figure a grandezza naturale che rappresentano le figlie di Galvani. Il Monumento venne in parte smanellato e presenta rinforzi alle due teste.

2.62

Luigi Ferrari, *Una danzatrice (La Taglioni che balla)*

gesso

1845 ca.-1851 ca.

già collezione Antonio dal Zotto - ubicazione sconosciuta
Commissione: Sig. Gargantini di Milano
Proprietà: già collezione Antonio dal Zotto

Biblio.: *Rivista artistica* 1845; *Belle Arti* 1847; *Necrologio* 1894, p. 319; TOMMASEO 1981, p. 258.

L'opera venne commissionata a Ferrari nel 1845 dal dott. Antonio Gargantini, assiduo frequentatore delle mostre milanesi e veneziane. Il medesimo nel 1845 e nel 1847 a Venezia commissionò due dipinti ad Eugenio Bosa. L'opera più celebre a cui è legato il nome del collezionista è la scultura *Masaniello* di Alessandro Puttinati, acquistata durante la mostra braidense del 1846 e poi donata al Comune di Milano nel 1892.

La prima ballerina Maria Taglioni era famosa, acclamata nei maggiori teatri operistici del tempo. Nel 1841 debuttò a Milano e dal 1847 risiedette per qualche tempo a Venezia alla Ca' d'Oro. Il ritratto marmoreo della ballerina a figura intera, realizzato dallo scultore Rinaldo Rinaldi per lo zar, risale al 1841 e si trova ancora oggi nelle collezioni del Museo dell'Ermitage (fig. 49). A Luigi Ferrari fu dunque data una commissione relativa a un personaggio straordinario. È da ricordare anche la fortuna che il tema della danza ebbe nella statuaria dopo che Antonio Canova aveva dedicato tre statue a questo soggetto (fig. 50) (fig. 51) (fig. 52). Sul tema della danza produssero anche Cincinnato Baruzzi con *Cimbalista* (fig. 53) e Valerio Villareale *Baccante danzante* (1838) (fig. 54).

Non sappiamo come fosse la statua di Ferrari e perché non realizzò la versione in marmo per il collezionista. Alla fine della sua carriera Ferrari regalò il modello in gesso allo scultore Antonio Dal Zotto, ma il modello andò disperso nel 1937, quando gli eredi Dal Zotto smantellarono l'intero studio.

2.63

Luigi Ferrari, *Tomba Reyer* (Angelo della Resurrezione)

marmo

1846 ca.

Trieste, Cimitero di Sant'Anna

Firma: *Ferrari*

Iscrizione: sul sepolcro "ET IN NOVISSIMO DIE DE TERRA SURRECTURUS SUM ET IN CARNE MEA VIDEBO DEUM SALVATOREM MEUM" e più in basso, in tedesco, "FRANZ THADAEUS RITTER VON REYER HEIMGEGANGEN DEN 17 JANUAR 1846 IM 85 JAHRE SEINES LEBENS DEM UNVERGESSLICHEN DIE TRAUENDE WITTWE UND SOEHNE"

Esposizioni: 1851, Venezia, Accademia di Belle Arti (gesso); 1869, Venezia, Esposizione Promotrice (gesso).

Biblio: *Elenco degli oggetti d'arte* 1851, p. 8, n. 199; FORMIGGINI – KANDLER - REVOLTELLA, SCRINZI 1858, p. 91; CANTÙ 1858, pp. 535-537; FORMIGGINI 1862, p. 42; DE DRAGO 1870, p. 26; PEROCCO 1870, p. 13, 15; *Rivista europea* 1874; BOITO 1884, pp. 103-105; GENERINI 1884, p. 208; MILIEGI 1886, pp. 43-44; *Necrologio* 1894, p. 319; FADIGA 1894; BENCO 1910, p. 133; BENEDETTI 1972, p. 7; PAVANELLO 1988, p. 309, 311 (rip. B/N); DE GRASSI 2000, p. 104; LUCA 2001, pp. 3, 7, 37 (rip. B/N), 38.



La *Tomba Reyer*, semplicemente nota come l'*Angelo della Resurrezione* è una delle opere più celebri di Ferrari, tanto che i contemporanei affermavano essere il “marmo che gli fruttò il vanto d’essere annoverato tra’ primi scultori d’Italia”⁷⁵³.

La commissione del monumento arrivò nell’autunno del 1847, nelle circostanze narrate dallo stesso scultore alla sorella Antonietta nella lettera del 29 Novembre 1847: “Nel tempo in cui era assente dallo studio per riposare alquanto, e respirare l’aria pura ed elastica dei monti, fa a cercare di me un Signore per alloggiarmi un’ ordinazione; ma sentendo egli che io era fuori di parere disse che sarebbe ritornato, o che avrebbe incaricato alcuno di parlarmi dalla sua commissione. Difatti, al mio ritorno venne allo studio il suo incaricato, e m’informava che si rendeva indispensabile avessi fatto una corsa a Trieste per intendermi con un Signore di colà mio conoscente intorno alla commissione che quegli aveva deciso di darmi, per un monumento che ha destinato innalzare onde onorare la memoria del suo defunto genitore. Mi condussi pertanto in Trieste, sentii confermare tutto quanto dal Committente, e conobbi il sito in cui il monumento dovrà essere collocato. Per l’esigenza dunque del sito, e per le mire non ristrette di esso committente, il monumento riuscirà non tanto piccolo, e quindi maggior utilità sarà per fruttarmi. Ecco una nuova commissione, ed io ne ringrazio il Signore con tutto il mio cuore e prostrato nella polvere”⁷⁵⁴.

L’opera venne commissionata dal figlio di Francesco Taddeo Reyer per essere collocata nel cimitero comunale di Trieste (ora Cimitero di Sant’Anna). Sul sepolcro siede un angelo con le grandi ali spiegate, gli occhi rivolti al cielo, i capelli sciolti, la lunga tunica che lascia scoperto il piede sinistro abbandonato lungo il piedestallo cui si appoggia con la mano destra, mentre con l’altra regge una tromba.

“Il primo pensiero, la ispirazione originale, felicissima, balenò alla sua mente quando stava progettando il monumento Reyer, che doveva essere, e fu infatti collocato, nel cimitero comunale di

⁷⁵³ CARLO BARRERA PEZZI, *Il Commendatore Prof. Luigi Ferrari*, in “Arte e Storia”, a. XII, n. 14, Firenze 10 Luglio 1894.

⁷⁵⁴ APM, Lettera di Luigi Ferrari alla Sorella Antonietta, Venezia, 29 Novembre 1847.

Trieste, ed ha, al pari di tutte le prime ispirazioni, il vantaggio, già immenso, della spontaneità e della freschezza. – L'Angelo è seduto sopra un masso, che copre la tomba. È seduto però come la mente umana può concepire in atteggiamento di riposo un essere superiore. Poggia appena sopra un punto. La gamba destra è leggermente piegata, la sinistra corre quasi distesa lungo la fronte del masso, sul quale preme la mano sinistra, quasi a dare l'impulso, mentre il corpo sta per lanciarsi a volo. L'altra mano impugna la tromba del giudizio finale, lo sguardo è fisso nel cielo; sembra attendere di là l'ordine di chiamare alla grande rassegna i vivi e i morti. / Per chi la vede la prima volta, questa bellissima figura è di un effetto suggestivo indimenticabile. Sembra stia spiccando il volo davvero; par di vederla alzarsi sotto gli occhi lentamente, tanto la mossa è giusta ed indovinata la posa. Non parlo dell'espressione della testa, che è tutto un poema di fede, di serenità, e di pace. – Vi è qualche cosa di veramente superiore, di sovraumano in quello sguardo dolcissimo, in quella fronte mesta e pensosa⁷⁵⁵.

Anche Pompeo Gherardo Molmenti in occasione dell'esposizione del gesso nel 1869 alla Promotrice di Belle Arti di Venezia, a distanza di vent'anni dalla prima ideazione, riconobbe l'opera come una delle migliori produzioni dell'artista⁷⁵⁶.

Francesco Reyer nato a Molborghetto nel 1760, venne avviato alla vita ecclesiastica, ma trasferitosi a Trieste nel 1781, s'impiegò presso il commerciante Ambrogio Strohlendorf, inserendosi rapidamente nell'ambiente emporiale. Per conto di lui concluse con successo, nel nord America, una delle prime transazioni commerciali transoceaniche riguardanti il porto franco triestino e lì strinse rapporti amichevoli con B. Franklin. Tornato a Trieste fondò nel 1803 una casa di commercio la quale, con la ragione sociale "Reyer & Schlik", rimase a lungo tra le più prospere della piazza triestina. Tra il 1809 e il 1813, periodo della dominazione francese nelle Province Illiriche, si trasferì a Vienna dove aprì una nuova casa di commercio. Rientrato a Trieste, l'ormai famoso "negociant viennois", investì in fortunate operazioni nel campo bancario-industriale (miniere di carbon fossile, raffineria di zuccheri a Wiener Neustadt, filanda di lino a Pottendorf) ed assicurativo. Infatti il "Lloyd Austriaco" – di cui era stato patrocinatore, nel 1833, assieme a Carlo L. Bruck, e della cui sezione della navigazione egli fu presidente sino alla morte – fu considerato quasi una "filiazione della Reyer & Schlik". Progressista illuminato e moderato in politica, fu nominato cavaliere dall'Austria. Morì a Trieste il 17 gennaio 1846.

2.64

Luigi Ferrari, *Monumento a Marco Polo*

1846-1857

mai realizzato

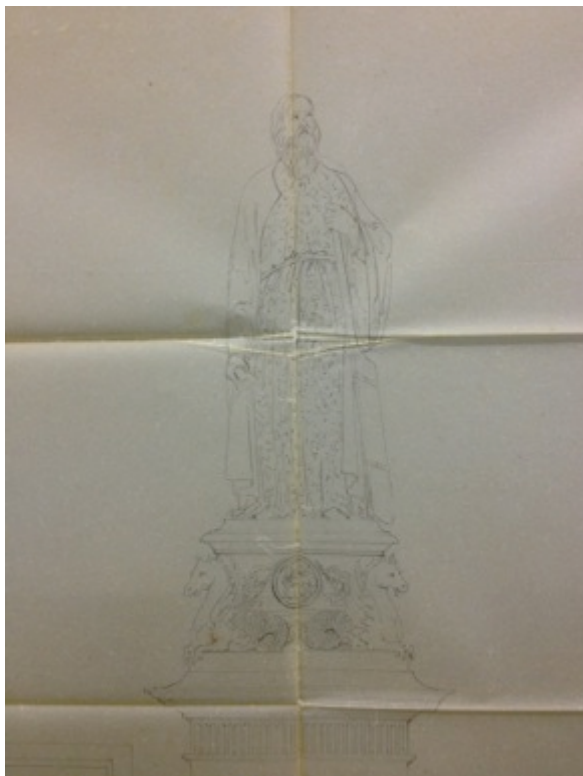
Foni man.: AMVe. 1845-1849, VII, 14/12 'Progetto di perpetuarne la memoria esigendo un monumento a Marco Polo'; AABAVe, Oggetti d'Arte, b. 95, f. 3.6 Erezione statua di Marco Polo; AMVe, 1845-1849, VII, 14/12 'Progetto di perpetuarne la memoria esigendo un monumento a Marco Polo'; BCMC, Mess. P.D. 593C/IV (395), *Minuta di Lettera di Antonio Diedo relativa al*

⁷⁵⁵ DOMENICO FADIGA, Commemorazione del Prof. Comm. Luigi Ferrari letta nel giorno della distribuzione dei premi, in R. Istituto di Belle Arti in Venezia, anno scolastico 1893-94, 1894, pp. 5- ;

⁷⁵⁶ Cfr. POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *Esposizione Permanente della Società Promotrice di Venezia*, in "Arte in Italia: rivista mensile di belle arti", a. II, Dispensa V, maggio 1870, pp. 77-78.

progetto di un monumento a Marco Paolo affidato a Luigi Ferrari nel 1846 in vista del IX Congresso degli scienziati del 1847.

Biblio.: MORELLI 1803, p. 90; *Annali universali* 1846, pp. 111-112; MORONI 1858, p. 371; PEROCCO 1870, pp. 29-30.



Vedi cap. 2.3

2.65

Luigi Ferrari, *La diligenza*

marmo

1847

ubicazione sconosciuta

Commissione: S.M. Imperatrice di Russia (Carlotta di Prussia - Aleksandra Fëdorovna)

Biblio: *Belle Arti* 1847.

Replica della *Diligenza* Mazzuchelli Longo (cat. 2.29) e Metternich (cat. 2.55).
Commissione ottenuta grazie al cognato pittore Cosroe Dusi in quegli anni professore dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo.

2.66

Luigi Ferrari, *Busto di Galileo Galilei*

marmo

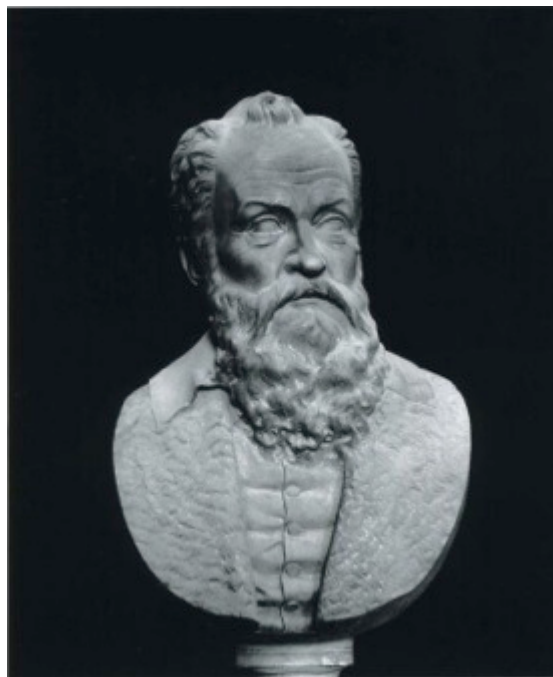
1847

Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

Committenza: IX Congresso degli Scienziati

Iscrizione: “A GALILEO GALILIEI / AVSPICE DEI CONGRESSI ITALIANI / - / GLI SCIENZIATI CONVENUTI IN VENEZIA NEL 1847” (su colonna)

Biblio: ZANOTTO 1842, pp. VI, 13-14, 136, 141; *Busto a Galileo Galilei* 1847; CONTARINI 1866, p. 41; FONTANA 1875, p. 7; BARBARO 1890, p. 43; LORENZONI 1898, p. 10; FAVERO 1912-13, III, p. 1050; TOMMASEO 1981, p. 258; BONANNINI 1996, p. 87 (rip B/N), 88, 93; MAGANI 1997, pp. 101 (ill. B/N), 198.



Coinvolto in prima persona al IX Congresso degli Scienziati in quanto proponente e incaricato di eseguire un Monumento in onore di Marco Polo, Ferrari riceve la commissione di alcuni busti per la costituzione del Panteon Veneto. È lo stesso Congresso che, nel settembre 1847, lo incarica del busto di Galileo Galilei.

Il busto dà l'immagine di Galileo come tramandata da una vasta produzione iconografica. Si riscontra in particolare una notevole somiglianza con il ritratto scultoreo dello scienziato eseguito da Bartolomeo, padre di Luigi, su commissione di Spiridione Papadopoli, ritratto noto attraverso litografie e i disegni preparatori; se confrontiamo i due volti sono pressochè identici e anche le fogge sono simili. Evidentemente Luigi prese a modello l'opera paterna o la stessa fonte iconografica.

Pare che il *Busto di Galileo* sia stato il primo arrivare nel Panteon. Francesco Zanotto nella sua opera dedicata a Palazzo Ducale, riporta la sequenza di arrivo dei busti nel 1847: “non secondo l'ordine cui furono collocati, ma giusta il tempo che si scolpirono”, tra questi cita per primo Galileo seguito da Bembo e Poleni.

Dopo qualche anno, su commissione imperiale, Luigi realizzò un busto colossale di Galileo per il Palazzo Bo' a Padova.

2.67

Luigi Ferrari, *Busto di Paolo Paruta*

marmo

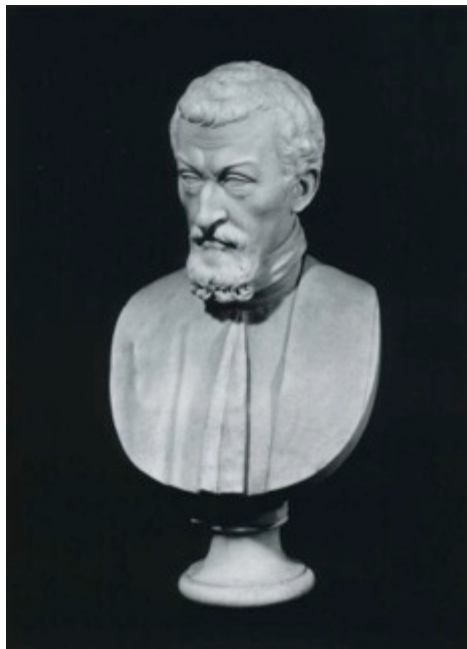
1847

Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Provenienza: dono di una società di veneziani presieduta dai signori nob. Girolamo Dolfin Boldù, c. Francesco Donà dalle Rose, Co. Giovanni Battista Giustinian e bar. Jacopo Treves de' Bonfili

Iscrizione: "PAOLO PARVTA / STORICO E STATISTA INSIGNE / SCRISSE DELLA PERFEZIONE POLITICA / LODATAMENTE / E NON MENO LODATAMENTE / PRATICO' LA CIVILE / N. 1540-M. 1598 / - / DA UNA SOCIETA' DI VENEZIANI MDCCCXLVII" (su tavola marmorea presso l'Istituto Veneto)

Biblio: CONTARINI, 1866, p. 8; FONTANA 1875, p. 7; BARBARO 1890, p. 10; LORENZONI 1898, p. 9; TOMMASEO 1981, p. 258; MAGANI 1997, pp. 99 (ill. B/N), 197-198.



Secondo busto realizzato da Ferrari per il Panteon. L'effigie del grande storiografo, seguace di Guicciardini, che fu anche ambasciatore della Repubblica a Roma e procuratore di San Marco, definito "di virtù sommissima, di grave carattere e serio", mostra queste caratteristiche ben riconoscibili. Ferrari prese probabilmente a modello il ritratto seicentesco del monumento sepolcrale, attribuito al Longhena, nella chiesa veneziana dello Spirito Santo.

2.68-69-70-71

Luigi Ferrari, *Busti di Cartesio, Leibnitz, Newton e Galileo*
1847 ca.
marmo
Trieste, Museo Revoltella

Biblio.: *Belle Arti* 1847; GENERINI 1884, p. 310; *Catalogo della Galleria* 1970, pp. 64, 250 (rip. B/N); DE GRASSI 2002, p. 68-69 (ill. B/N), 70.



I quattro busti vennero commissionati a Ferrari negli anni Quaranta, e nel 1847, grazie alla segnalazione di Giorgio Podestà nella sua *Rassegna Artistica*, sappiamo fossero in lavorazione.

I quattro scienziati si inseriscono nella ritrattistica celebrativa dei grandi uomini del passato tanto in voga in quegli anni.

I busti si trovano ancora oggi collocati nel salone principale del Museo Revoltella.

2.72

Luigi Ferrari, *La Vergine*
marmo
1847-1850
già collezione Müller, ubicazione sconosciuta
Commissione: Giuseppe Müller di Vienna

Biblio: *Belle Arti* 1847.

Replica della *Vergine* Metternich (cat. 2.27) e Vigodarzere (cat. 2.51).

2.73

Luigi Ferrari, *L'Innocenza*

marmo

1847-1851

già Trieste, collezione Wimpffen – ubicazione sconosciuta

Commissione: Contessa Wimpffen di Vienna

Esposizioni: 1851, Venezia, Accademia di Belle Arti (marmo); 1869, Venezia, Esposizione Promotrice (gesso).

Biblio.: *Belle Arti* 1847; *Elenco degli oggetti d'arte* 1851, p. 3, n. 58; GATTA 1854, pp. 43-45; CECCHETTI – NARATOVICH 1851, p. 13; PEROCCO 1870, p. 33.



Commissionata nel 1847 dalla contessa Wimpffen, da identificarsi probabilmente con Marianne Cecilia Bernhardine von Eskele, moglie del conte Franz Emil Lorenz Heeremann von Wimpffen feldmarisciallo austriaco in questi anni in servizio a Trieste.

L'Innocenza si inserisce in una serie di opere a carattere lezioso – pedagogico, di successo nella produzione ferrariana degli anni Quaranta, tra le quali si collocano anche la *Diligenza*, il *Fanciullo che legge* e il *Fanciullo che gioca con un cane*.

Il numero del prezioso periodico *Gemme d'Arti Italiane* del 1851, dedica un articolo a questa statua a grandezza naturale di Ferrari e così la descrive: “La statuetta rappresenta una fanciullina, che è tutta intesa a cogliere gigli: ma accorgendosi che altri la osserva rimane sospesa ed incerta nel timore d’essere rimproverata. Grazioso è il concetto, graziosa la mossa dell’ingenua creatura, che in dolce atto piega il capo sull’omero destro, volgendo soavemente gli occhi verso la

persona che la sta guardando. Essa è ginocchioni, e seduta sulle calcagna, scoperta una parte del seno e delle braccia: e la mano sinistra, che incon-scia alza un lembo del bianco lino per contenervi i gigli, lascia pur scorgere un poco della morbida gamba”. La fanciulla è seduta in mezzo ai gigli che sono il simbolo dell’*Innocenza*.

La statua, oggi non rintracciata, venne replicata per un committente inglese e portata a Londra, ma anche quest’ultima non sappiamo dove sia.

2.74-75

Luigi Ferrari, *Due angeli adoranti (L’Adorazione e l’Amore)*

marmo

1851 ca.

Venezia, Chiesa di San Silvestro

Commissione: Parroco Don Angelo Cerchieri

Esposizioni: 1851, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Altre info.: modelli in gesso, già collezione Antonio Dal Zotto

Biblio.: *Elenco degli oggetti d’arte* 1851, p. 8, n. 200-201; CECCHETTI - NARATOVICH, 1851; *Guida fedele del forestiero* 1867, p. 192; ZANOTTO 1867; PEROCCO 1870, p. 15; FADIGA 1894; LORENZETTI 1974, p. 608.



Durante una serie di rimodernamenti della Chiesa di San Silvestro voluti dal parroco Angelo Cerchieri, vennero commissionate nuove opere per rimpiazzare altre che erano state vendute. Venne dipinta da Sebastiano Santi la pala raffigurante *San Silvestro* e venne eretto nel 1849 un nuovo altare su disegno dell’ingegner Meduna e realizzato da Augusto Gamba; per le decorazioni venne chiamato Luigi Ferrari affinché realizzasse due angeli da porre ai lati del tabernacolo.

I due angeli, che rappresentano uno l’*Adorazione* e l’altro l’*Amore*, stanno in piedi e hanno uno le mani giunte e l’altro le mani incrociate sul petto; entrambi hanno i capelli lunghi sciolti sulle

le spalle, la veste lunga fino ai piedi nudi e la corta sopravveste tipica dei diaconi, le grandi ali chiuse. A detta dei contemporanei i volti degli angeli sembrano simili a quelli del Beato Angelico.

L'altare con le due statue venne inaugurato solennemente il 31 agosto 1851. Entrambi i modelli in gesso degli angeli vennero esposti all'esposizione Promotrice di Venezia del 1869. Prima della morte dello scultore i gessi furono donati ad Antonio Dal Zotto e alla morte di questi andarono dispersi.

2.76

Luigi Ferrari, *Busto del Vescovo Zaccaria Bricito*

marmo

1851-1852 ca.

Bassano del Grappa, Museo Civico

Provenienza: pervenuto al Museo nel 1852 come dono dei cittadini bassanesi

Sul piedistallo: " A / ZAC BRICITO / LA PATRIA // MDCCCLII"

Fonti man.: AMCBG, Epistolario Ferrazzi, IV – 51 – 1390, 1391, 1392.



Questo busto fu commissionato a Ferrari da un gruppo di cittadini bassanesi nel 1851, subito dopo la morte del prelado a cui i bassanesi erano particolarmente affezionati, in quanto avevano avuto modo di apprezzare le sue doti di pastore e di oratore a Bassano, prima che diventasse vescovo di Udine. Non si può escludere che celebrare mons. Bricito significasse ricordare il ruolo che egli aveva avuto durante i fatti del 1848, quando aveva appoggiato la causa di Udine insorta contro gli austriaci

Certamente i cittadini bassanesi per questa commissione avranno pensato a Ferrari – allora scultore “bassanese” tra i più qualificati e importanti e che era stato nominato nel 1850 professore

di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia - perché lo scultore, come Bricito, si era distinto per aver aiutato i poveri durante l'assedio di Venezia.

La fisionomia di Bricito deriva da un disegno appositamente fornito a Ferrari da Giuseppe Ferrazzi, cui fu restituito con la spedizione del busto a Bassano del Grappa nel maggio del 1852. Il marmo di Ferrari, ultimato nel 1852, fu consegnato a Ferrazzi perché decidesse della collocazione ed è così che venne posto nel Museo (ex convento di San Francesco).

Bricito è colto in un atteggiamento meditativo, con lo sguardo fermo e i folti capelli, l'espressione propria del vescovo, nota da numerose incisioni.

Nato a Bassano il 13 ottobre 1802 da una modesta famiglia, Bricito compie i suoi primi studi nel Seminario di Vicenza, distinguendosi per ingegno e per impegno, tanto che a soli 21 anni è già nominato professore. Nel 1825 veste l'abito sacerdotale e si dedica all'insegnamento della filosofia greca e delle lettere. Arciprete di Bassano dal 1834 al 1846, alla morte di mon. Lodi viene consacrato vescovo a Roma dal friulano cardinale Asquini e destinato a Udine. La sua nomina viene accolta dai friulani con grande entusiasmo anche perché coincide con la restituzione del titolo metro politico della diocesi udinese sancita dalla bolla di Pio IX *Ex Catholicae unitatis centro*. La prima lettera pastorale che il prelado indirizza ai fedeli udinesi gli procura aspre critiche da parte di Niccolò Tommaseo, perché in essa Bricito condanna coloro che nel nome di Pio IX hanno tentato di sovvertire l'ordine costituito. L'episodio passa presso in secondo piano rispetto all'intensa attività caritativa del vescovo, soprattutto verso i poveri, che nel testamento nomina eredi dei suoi beni. Il Bricito si conquista ben presto la stima dei friulani, evitando, a differenza di mons. Lodi, di ossequiare l'Imperatore nelle sue lettere pastorali. Durante l'assedio di Udine nel 1848 si interessa con paterna sollecitudine dei suoi parrocchiani e quando il comitato di guerra, dopo il bombardamento della città, decide la resa, egli, supplicato anche dai cittadini, decide di far parte della delegazione che tratta la capitolazione.

Le fatiche pastorali, dal giugno al settembre del 1849, minarono ulteriormente la già precaria resistenza fisica del vescovo e decretarono la sua prematura scomparsa il 6 febbraio 1851 a soli 49 anni.

2.77

Luigi Ferrari, *Tomba Velo (Angelo della Carità)*

1852-'55

Verona, Cimitero

Iscrizione: A TERESA DE MARCHESI MUSELLI / PRIMA A SAIBANTE POI MOGLIE A VELA / COLTA E MODESTA BELLA DI CIVILI E DOMESTICHE VIRTU' / TUTTA CUORE / MOLTO DIEDE E SEPPE DARE IL SUDOR DEI MISERI RISPETTANDO / MARIANNA E ANTONIETTA FIGLIE // MORI' NEL M.DCCCL. VARCATI GLI ANNI LIV / L'ANGELO DELLA CARITA' / NE INFIAMMO' LA VITA NE VEGLIA LE CENERI

Biblio: CAGNOLI 1852, p. 35; *Qualche nuovo monumento* 1853, p. 48; *Il Monumento* 1855, pp. 281-282; GIRO 1869, p. 197; PEROCCO 1870, p. 32; *Necrologio* 1894, p. 319; BARBAN 1928, p. 95; *L'Ottocento a Verona* 2001, p. 289 (rip. col.).



Conclusi da poco i lavori di costruzione del cimitero che avevano preso avvio nel 1829 su progetto dell'architetto Giuseppe Barbieri, negli anni cinquanta si aspettava di poter riempire le quattro nicchie dei quattro angoli della costruzione. In poco tempo le famiglie Tessari, Vela e Mongia commissionarono rispettivamente a Innocenzo Fraccaroli, Luigi Ferrari e Torquato Della Torre tre tombe monumentali. Fraccaroli e Della Torre erano gli scultori veronesi più illustri di quegli anni e Ferrari era lo scultore ufficiale dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Il Monumento realizzato da Ferrari è dedicato a Teresa De' Marchesi Muselli Vela la quale si distinse in vita per la sua Beneficenza ai più sfortunati. Ferrari decise dunque di rappresentare questa virtù con le sembianze di un Angelo che con una mano porge un pane a un vecchio cieco e con l'altra ad una povera vedova con la figlioletta. Il gruppo delle quattro figure che poggia sopra una grande basamento che rappresenta un sarcofago, al centro del quale sta il ritratto a tutto tondo della defunta.

Così descrive il monumento l'articolista del "Collettore dell'Adige": "nel mezzo s'innalza l'Angelo colle ali mezzo spiegate le quali abbassandosi fino al di dietro delle due figure laterali, danno all'intero gruppo una forma piramidale che offre in qualunque posizione si osservi un insieme estremamente armonico, e di maestoso ed insieme grandissimo aspetto. La faccia dell'Angelo spira quella celestiale purissima dolcezza che distingue dalla pagana l'arte cristiana: una lunga veste stretta leggiadramente alla cintura, lo copre fino al piede formando tali soffici ripiegamenti, che ben più che dura pietra ti parrebbero un soffice panno. Il costume delle altre figure è l'attuale [...]. Un'ampia casacca è gittata sulla spalla sinistra del vecchio mentre la destra ed il tronco son coperti dalla sola camicia di cui la manica destra ravvolta al gomito lascia vedere un braccio, non già scarno ma, direm quasi, avvizzito dalla vecchiaia e dai patimenti, che pure nella muscolatura abbastanza pronunciata manifesta le tracce delle sostenute fatiche. La donna è coperta il capo da un ampio drappo che coprendole parte della fronte discende sulle spalle fino ai lombi, lasciando intravedere la perfezione delle forme. L'aspetto della donna è ancor giovanile: dimostra bensì le tracce dei sofferenti patimenti, ma pure nulla vi scorgi che possa offerire un senso dispiacevole e sola vi campeggia una profonda mestizia".

L'opera che venne esaltata dai contemporanei, venne accusata anni dopo di una certa "mollezza" dall'amico Camillo Boito.

2.78

Luigi Ferrari, *Busto di Luigi De Manzoni*

marmo

1853

Agordo, Chiesa Parrocchiale Arcidiaconale di Santa Maria Nascente

Iscrizione:

IL GIORNO IV. SETTEMBRE. MDCCCLIII / LA PATRIA. RICONOSCENTE / QUI. LOCAVA. LA.
EFFIGIE. / DI / LUIGI. NOBILE. DE. MANZONI. D' ARGORDO / OTTIMO. BENEFICENTISSIMO / A
LLE. CUI. LARGIZIONI. E. CURE. MASSIMAMENTE. E'. DOVUTO / SE. IL. TEMPIO. ANGUSTO. E
. DISADORNO / FU. DALLA. PIETA'. DEGLI. AGORDINI / IN. PIU'. SPLENDIDA. FORMA. AMPLI
ATO / E. D'. IMMORTALI. DIPINTI. DI. PREZIOSI. ARREDI / ABBELLITO

Biblio.: COSTANTINI 1853; BERNARDI 1879, p. 219; VIZZUTTI 2006.



Negli anni Trenta dell'Ottocento l'arcidiacono di Agordo Vincenzo Pilonet, con il sostegno della fabbriceria, sollecitò una serie di lavori di ristrutturazione dell'antica costruzione risalente agli inizi del 1500. L'arcidiacono coinvolse nel progetto Luigi De Manzoni, ricco possidente e uomo di cultura, "primo Deputato all'amministrazione comunale, promotore e sostenitore di quelle opere che servono agli interessi ed al decoro della patria".

Grazie alla generosità di De Manzoni i vari progetti di ristrutturazione vennero realizzati; furono incaricati l'architetto Giuseppe Seguisini, Giovanni De Min per la decorazione ad affresco e Marco Casagrande per la decorazione scultorea, trio di artisti che avevano già collaborato in diverse occasioni e che si erano impegnati per la decorazione dall'abitazione di De Manzoni ai Pat di Sedico.

I lavori iniziati nel 1836 furono portati a termine nel 1852, anno della realizzazione del busto in marmo di De Manzoni commissionato dai fedeli agordini a Ferrari per onorare la generosità del loro illustre concittadino e benefattore.

Il busto è collocato in fondo alla navata destra, sopra la porta d'accesso alla sacrestia. Sorretto da un piccolo piedistallo fissato sul muro, il busto si staglia contro un clipeo grigio che enfatizza il ritratto. De Manzoni, committente di opere ad artisti di ispirazione neoclassica, è rappresentato nudo, secondo prassi propria nel neoclassicismo dove il nudo è simbolo di sublimazione.

La scelta di Ferrari, in questi anni già professore di scultura in Accademia, si discosta dalla cerchia artistica solitamente vicina a De Manzoni, cui appartenevano Marco Casagrande o Pietro Zandomeneghi. Probabilmente le frequentazioni del benefattore a Venezia, che aveva ivi una abitazione, avranno indotto i compaesani a richiedere l'opera alla scultore "ufficiale" e più di grido in quegli anni in laguna.

2.79

Luigi Ferrari, *Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe*

marmo

1853-54

Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito a Roma, Museo Nazionale del Risorgimento.

Commissione: Consiglieri dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Fonti man.: AABAVe, b. 75

Biblio: *Guida fedele del forestiero* 1867, p. 115; TOMMASEO 1981, p. 258; *Gallerie dell'Accademia* 1955, pp. 558-559; *Museo Centrale del Risorgimento* 2000, p. 74.



Nel 1854, durante la consueta distribuzione dei premi per i concorsi dell'Accademia, venne inaugurato solennemente questo busto in onore di Sua Maestà l'Imperatore Francesco Giuseppe, commissionato l'anno precedente dai consiglieri accademici “ricordando l'attentato consumato in Vienna il 18 febb. a.d. [1853]” (b. 75).

Si può risalire alle motivazioni che spinsero l'Accademia a realizzare questo busto, dalla missiva che il Presidente Pietro Selvatico inviò al Luogotenente delle Provincie Venete De Foggenburg. Si legge infatti: “Il Consiglio Accademico, dividendo con tutti gli onesti il dolore ed il raccapriccio per l'orrido delitto che minacciò i preziosi giorni dell'Augusto Monarca, e in pari tempo provando vivissimo il giubilo di saperli della Divina Provvidenza serbati al benessere de sudditi e dello Stato, sentì ardente desiderio di potergli tributare, per quanto era da lui un' omaggio di consolata devozione. Perciò statuti nella seduta del 24 corr.^{te} che entro a questo Stabilimento, tanto e si fruttuosamente protetto dalla generosa munificenza di Lui, dovesse porsi la venerata effigie sua, in un busto in marmo in grandezza poco maggiore del vero da fornirsi a spese comuni dei singoli Consiglieri: i quali con tanto più lieto animo osano umiliare codesto tributo di amore, di riconoscenza, di gratitudine all'adorato Cesare, ch'essi vivono fidenti di presentarlo, per quanto è loro consentito, non indegno di Lui imperocchè il Professore Ferrari, bramoso di porgere per sua parte, un testimonio di ossequio al Principe ben amato, si profferse di condurre il busto egli stesso, con non altro compenso che quello delle spese del marmo, e del lavoro di digrossamento. / I sottoscritti nell'innalzare all'E.V. quest'atto di sentita affezione di tutto il Consiglio, pregano poi a nome del medesimo V.E. a permettere che nel piedistallo marmoreo da cui il busto verrà sostenuto, sia posta una iscrizione, la quale rammenti la esultanza degli Accademici per tanta vita dal cielo avventuratamente protetta, e rammenti come essi si compiacerono di eternare la memoria, scrivendola sotto l'immagine dell'eccelso Sire che il cuore e l'animo con sacra generoso al prosperamento di quest'Accademia”⁷⁵⁷ (AABAVe, b. 75, f. 7.4).

Ferrari, ritrattista ormai affermato e docente di scultura in Accademia di Belle Arti a Venezia dal 1851 per espresso volere imperiale, nel 1853 ricevette la commissione di raffigurare il giovane imperatore, un incarico che deve aver creato un certo disagio nello scultore fervente patriota a Venezia durante il '48 e, come ci ricorda Tommaseo: “[Ferrari] adesso è condannato a scolpire il busto di Francesco Giuseppe”⁷⁵⁸. Anche in questo caso le doti ritrattistiche di Ferrari ben si adattano al linguaggio ufficiale: riesce ad armonizzare i tratti leggermente idealizzati del volto e l'accurata descrizione dell'abito.

La sbazzatura dell'opera venne affidata a Domenico Passarin⁷⁵⁹, mentre l'esecuzione del piedistallo, dove venne inserita l'iscrizione dettata da Antonio Emmanuele Cicogna⁷⁶⁰, si deve a Giovanni Dal Zotto⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ AABAVe, b. 75, f. 7.4

⁷⁵⁸ NICCOLO TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849*, Firenze, F. Le Monnier, 1981, p. 258. Tommaseo si riferisce al fatto che Ferrari durante il '48 si era pubblicamente battuto contro gli austriaci, sempre Tommaseo riporta a riguardo “consacratosi ne' diciotto mesi alla patria con amore angoscioso, dimentico dell'arte che gli dà il pane, adesso non sapendo staccarsene” e ricoprendo come insegnate in accademia una carica di emanazione imperiale doveva piegarsi a realizzare un busto per onorare l'Imperatore.

⁷⁵⁹ Domenico Passarin (Bassano del Grappa, 1802 – Venezia, 1869), cfr. AGOSTINO BROTTI PASTEGA, *I Passarin*, in “L'illustre Bassanese”, n° 120, luglio, 2009. Negli anni '50 collabora spesso con l'Accademia per fornire in particolare modelli anatomici in gesso.

⁷⁶⁰ Per l'iscrizione il collegio accademico si rivolse al consigliere A.E. Cicogna, il quale propose 3 alternative. Durante il Consiglio accademico riunitosi il 24 giugno 1854 si scelse la prima: “IMP ET REGI / FRANCISCO IOSEPHO I / QVOD / XII K MART MDCCCLIII / SICARII FERRO PETITVS / IMPERII SECVRITATI / POPVLORVM Q

2.80

Luigi Ferrari, *Busto del Conte Giovanbattista Sceriman*

marmo

1857

Venezia, Palazzo Sceriman, Lista di Spagna, proprietà IRE

Committente: Felice Miari (vedovo di sua nipote)

Iscrizione: "EFFIGE DI GIANBATTISTA SCERIMAN / CHE VIVENTE DONAVA ALL'ISTITUTO / QUESTO PALAZZO ED IN MORTE EMULÒ / IL FONDATORE // FELICE MIARI INTERPRETE DEL FIGLIO EREDE P. 1857"

Fonti man.: AIRE, CAR - Verbali C. G. P. B. (Commissione Generale Pubblica Beneficenza) n. 4128 del 29.11.1856.

Biblio.: MALVEZZI 1858; MORONI 1858, p. 267; VARDANEGA 1947, p. 10; *Roma-Armenia* 1999, pp. 303-304.



Giambattista Sceriman (1780 – 1854) discendente di Gaspar, uno dei cinque figli di Sahrat Sceriman, ottenne dall'imperatore Francesco I di cambiare il suo titolo di Conte d'Ungheria in quello di conte dell'Impero austriaco. Giambattista divenne consigliere comunale di Venezia ed esponente della Commissione di pubblica beneficenza. Nel 1853 il conte Sceriman donò ad essa il palazzo che aveva acquistato e che per anni era stata la sede dell'Ambasciata di Spagna. Il palazzo divenne sede dell'Istituto Manin, fondato dall'ultimo doge per l'educazione professionale degli orfani. L'Istituto fu inaugurato nel 1857 dopo la morte di Sceriman e, non avendo egli alcun erede, fu Felice Miari, vedovo di sua nipote, a rendergli omaggio con il busto.

Come si evince dal protocollo della seduta della Commissione Generale di Pubblica Beneficenza del giorno 19 novembre 1856: "[...] la Commis. Ritiene che il busto debba collocarsi

ADFECTVI / DIVINTVS SERVATVS / FVERIT / ACADEMICI / LAETITIAE CAVSSA / ALOYSIO FERRARI / SCVLPTORE"

⁷⁶¹ Giovanni Dal Zotto, scalpellino, (padre del più famoso Antonio, allievo prediletto di Luigi Ferrari) risulta iscritto per un solo anno in Accademia nel 1828.

nella Scala d'ingresso prospiciente lo Scalone ove deve collocarsi anche il ritratto del fondatore Doge Manin per cui dovrà prendere gli opportuni concerti collo scultore Ferrari, anche per l'adattamento di un dado, ove si renda questo necessario"⁷⁶².

Dalle parole di Giuseppe Maria Malvezzi il giorno dell'inaugurazione il 22 ottobre 1857, sappiamo che il busto in marmo di Carrara venne collocato nell'aula Magna del Palazzo, su una colonna di marmo greco con la scritta: "EFFIGE DI GIANBATTISTA SCERIMAN / CHE VIVENTE DONAVA ALL'ISTITUTO / QUESTO PALAZZO ED IN MORTE EMULÒ / IL FONDATORE // FELICE MIARI INTERPRETE DEL FIGLIO EREDE P. 1857"⁷⁶³.

2.81-82

Luigi Ferrari, *San Giusto e Visita dell'imperatore Francesco Giuseppe I e dell'arciduca Carlo Ludovico al fratello convalescente*.

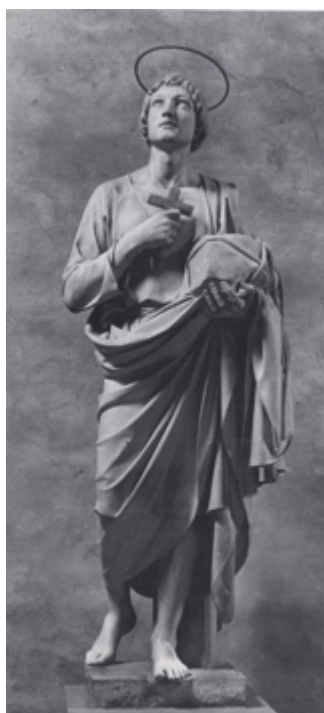
marmo

1857 - 1859

Trieste, Cattedrale di San Giusto

Trieste, Musei Civici (bassorilievo)

Biblio.: *Trieste alla solenne* 1857; FORMIGGINI –KANDLER – REVOLTELLA - SCRINZI, 1858, p. 91; PEROCCO 1870, p.27; TRIBEL 1884, p. 166; BENCO 1910, pp. 26 (rip. B/N), 34; PAVANELLO 1988, p. 341, 344, 345 (rip. B/N);



⁷⁶² AIRE, CAR - Verballi C. G. P. B. (Commissione Generale Pubblica Beneficenza) n. 4128 del 29.11.1856.

⁷⁶³ GIUSEPPE MARIA MALVEZZI, Per il trasferimento nel palazzo di Spagna dell'istituto Manin-sezione maschile e l'inaugurazione del busto del co. Giambattista Sceriman: allocuzione, Venezia, Pietro Naratovich, 1858, p. 14.

Vicerè del Regno Lombardo Veneto dal 1857 al 1859, Massimiliano d'Asburgo decise di edificare un castello a Miramare presso Trieste; nel 1856 presero avvio i lavori e probabilmente durante una delle viste a quel cantiere Massimiliano si ferì cadendo dal calesse. L'incidente lo costrinse per un lungo periodo a letto temendo il peggio. Per ringraziare dell'avvenuta guarigione del Vicerè, il Comune di Trieste decise di erigere un nuovo altare e una statua in onore di San Giusto patrono della città.

L'altare venne commissionato a Giovanni Antonio Dorigo di Venezia, mentre la statua di *San Giusto* e il bassorilievo che raffigura *Visita dell'imperatore Francesco Giuseppe I e dell'arciduca Carlo Ludovico al fratello convalescente* (in deposito presso i Musei Civici) vennero commissionati a Luigi Ferrari.

A quanto riferisce Camillo Boito (1871 e 1877): "Lo spirito e lo stile di Ferrari sentirono fin dal principio il sapore classico ed il sapore moderno, purtroppo anche un tantino il sapore accademico. Le sue opere sono vere, sono nobili; nella natura mette qualche cosa di greco, ma questa lega è formata con l'aiuto di un poca di pedanteria, la quale a' suoi lavori scema le virtù eminenti di nobiltà e di vita, che vi potrebbero brillare". Ma se Boito criticava le opere di Ferrari post *Laocoonte*, la statua di *San Giusto* invece si inseriva pienamente nel pensiero di Pietro Selvatico che trattando dei temi religiosi e delle sculture del nostro scrive: "se tutte di soggetto religioso non sono, si collegano però agli affetti più santi, appartengono a quell'arte che sola mi pare meritevole di nome di cristiana, perché mira a riprodurre od a ricordare i sentimenti che onorano l'uomo nella famiglia e nella società presente"⁷⁶⁴.

San Giusto, a grandezza naturale, è rappresentato in piedi con semplice e ampia veste che raccolta sul braccio del santo crea uno splendido gioco di pieghe; il volto è rivolto verso l'alto, con la mano destra stringe un crocifisso, e con la sinistra la veste e il grosso macigno con il quale fu affogato nelle acque del Golfo di Trieste.

Sul fronte dell'altare, dov'era collocata la statua di San Giusto, si trovava il bassorilievo rappresentante la *Visita dell'imperatore Francesco Giuseppe I e dell'arciduca Carlo Ludovico al fratello convalescente*. Quando la statua venne spostata nella navata destra, il bassorilievo fu trasferito ai Musei Civici della città. Il Bassorilievo rappresenta al centro Massimiliano seduto su una poltrona e i due fratelli che gli fanno visita, sul lato sinistro San Michele Arcangelo e sul lato destro San Giusto.

2.83

Luigi Ferrari, *Leonida e il Pastore*

1856 ca.

Trieste, già Miramare, ubicazione sconosciuta.

Commissione: Massimiliano d'Asburgo (Massimiliano I Imperatore del Messico)

Biblio.: PEROCCO 1870, p. 26-27; PAVANELLO 1988, p. 355 (nota).

Negli stessi anni in cui stava lavorando al monumento per *San Giusto*, eretto come ex voto dal Comune di Trieste in ringraziamento della guarigione di Massimiliano d'Asburgo dopo un

⁷⁶⁴ PIETRO SELVATICO, *Lo scultore Pietro Tenerani. I. L'artista*, in "Giornale Euganeo", a. III, sem. I, gennaio 1846, pp. 55-60.

incidente in calesse, Ferrari ricevette dallo stesso viceré la commissione per l'esecuzione della statua *Leonida ed il Pastore*.

Sono anni in cui Massimiliano assegna numerose commissioni artistiche per decorare la sua nuova dimora a Miramare e Ferrari sta lavorando al *Leonida ed il Pastore*, quando Massimiliano, nominato Imperatore del Messico, dovette partire per il centro America. L'Imperatore legato da amicizia con lo scultore decise comunque di portare a termine la scultura incaricando a riguardo il suo segretario Perthaler.

Terminata e consegnata l'opera, Ferrari venne insignito del titolo di "Ufficiale dell'ordine Messicano della Guadalupa". Non abbiamo nessun altro riferimento riguardo alla scultura e alla sua collocazione.

2.84

Luigi Ferrari, *La Religione o La Fede – Monumento ad Andrea Giovannelli*

marmo

1860 ca.

Lonigo, Chiesa di S. Fermo, Villa S. Fermo dei principi Giovannelli, ora dei Padri Pavoniani.

Commissione: Giuseppe Giovannelli, monumento per suo padre Andrea.

Iscrizione: sul piedistallo: QUI GIACE IL PRINCIPE ANDREA GIOVANNELLI P. V. / PIO BENEFICO INTELLIGENTE / DIO PATRIA FAMIGLIA / SANTAMENTE AMO' / NACQUE A VENEZIA 18 LUGLIO 1783 MORI' IN LONIGO 9 GENNAIO 1860 / IL FIGLIO E LA VEDOVA CONSORTE / AL CARO ESTINTO.

Bilio.: POMELLO 1886, p. 202; SCHIAVO 1979, pp. 121 (rip. B/N), 125, 128; SCHIAVO 1998, pp. 12 (rip. coll.), 13.



L'opera venne commissionata nel 1860 a Ferrari dal principe Giuseppe Giovanelli, futuro sindaco di Venezia e Presidente dell'Accademia di Belle Arti, in onore del padre Andrea Giovanelli appena defunto.

Il colto principe Andrea Giovanelli era uno dei principali acquirenti di opere d'arte alle mostre estive che si tenevano all'Accademia di Venezia. Fine collezionista, negli anni Cinquanta il principe acquistò diverse opere scultoree per ornare la sua Villa San Fermo a Lonigo: nel 1855 acquistò *Orfanella indigente* (fig. 50) opera di Giuseppe Bernardis, nel 1857 commissionò il busto della moglie la *Contessa Maria Chigi* a Luigi Borro, autore di cui già possedeva la statuina della *Vergine* (fig. 56) che ornava una delle cappelle della Chiesa della Villa e commissionò il busto dell'amico *Papa Pio IX* (fig. 57) ad Antonio Dal Zotto.

Alla morte di Andrea nel 1860, il figlio Giuseppe decise di erigere un monumento in suo onore da collocare all'interno della cappella destra della chiesa di San Fermo. Tra i numerosi artisti apprezzati dal padre decise di dare incarico della monumentale scultura della *Fede* o *Religione* all'allora scultore ufficiale dell'Accademia, Luigi Ferrari.

Ferrari, probabilmente su richiesta del committente, realizzò una figura stilisticamente vicina alla statua della *Religione* che Antonio Canova voleva regalare alla Basilica di San Pietro e che realizzò poi per la chiesa protestante di Belton in Inghilterra. Ferrari recepì alcune scelte formali che Canova aveva adottato nella sua scultura, la figura femminile maestosa in piedi, indossa una lunga e morbida veste che lascia intravedere i piedi che calzano classici sandali; sopra la veste un camice e una stola incrociata in vita tenuta da un doppio cordone a mo' di cintura. Un morbido manto copre il capo e tutta la figura producendo un sinuoso gioco di pieghe. Nella mano destra, con l'indice alzato al cielo, tiene due grandi chiavi dorate dell'ingresso al paradiso e nella mano sinistra ha una sorta di pastorale con una croce dorata in sommità. Una raggiera dorata le orna il capo.

L'opera aveva destinazione strettamente privata, per cui non fu mai pubblicamente esposta e non le vennero dedicati articoli. Inviata a Lonigo, possiamo ancora oggi ammirarla nella cappella della Chiesa di San Fermo.

Il modello in gesso, regalato con gli altri gessi dagli eredi Ferrari con gli altri a Marostica, risulta disperso.

2.85

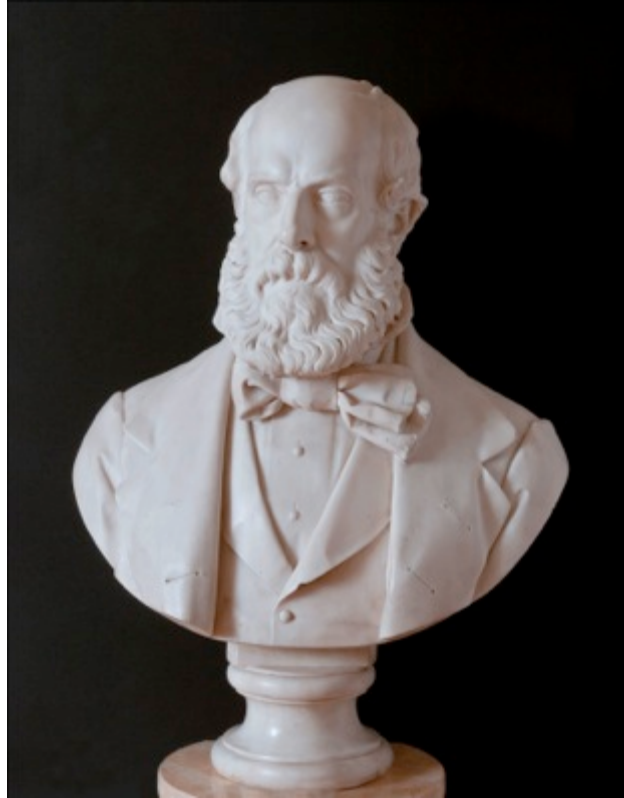
Luigi Ferrari, *Busto di Luigi Ricci*

Marmo

1860 ca.

Trieste, Musei Civici (da Teatro Verdi)

Biblio.: DAL TORSO 1860, p. 57; FLORIMO 1869, p. 880.



Luigi Ricci, musicista (Napoli, 1805 – Praga, 1859) trasferitosi a Trieste, dal 1836 fu maestro di cappella nella cattedrale di San Giusto e poi concertatore presso il Teatro Grande. Tormentato da passioni infelici come quelle per le sorelle Stolz, famose cantanti, fu colto da crisi di pazzia tali da condurlo alla morte nel 1859 in un manicomio di Praga. Appresa la notizia della sua morte, il collega Giuseppe Rota che gli successe come maestro di cappella a San Giusto, organizzò a Trieste celebrazioni in suo onore, tra cui la scultura di un busto da collocare nell'atrio del Teatro Grande. L'opera venne commissionata a Luigi Ferrari e di lì a poco solennemente inaugurata.

Ferrari riproduce l'effigiato nelle sue realistiche fattezze.

2.86

Luigi Ferrari, *Busto Galileo Galilei*

marmo

1861

Padova, Palazzo del Bo', Sala Colonne

Commissione: Imperatore Francesco Giuseppe d'Austria

Iscrizioni: (originale sul retro) GALILAEI DE GALILAEIS / EFFIGIEM / HEIC UBI DOCUIT / FRANCISCUS JOSEPHUS I IMPERATOR ET REX / FERDINANDO MAXIMILIANO FRATRE / CURANTE / PONENEDAM STATUIT / ANNO MDCCCLXI MENSE NOVEMBRIS. (Ora sul davanti) GALILAEI DE GALILAEIS / EFFIGIEM / HEIC UBI DOCUIT / PATAVINIUM ARCHIGYMNASIUM COLIT.

Fonti man.: ASVe, Presidenza della Luogotenenza 1857-1861, b. 454, f. 16/16; AABAVe, Artisti, b. 107, f. X Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia; AAUPd, Archivio

Antico dell'Università di Padova, sezione dell'Ottocento, Repertorio degli Atti del Rettorato dall'anno 1860 al 1870.

Biblio.: BONATO 1868, p. 59; GAMBA 1992, pp. 86-87; MAGANI 1997, p. 198.



Nel 1860, in occasione della sua venuta a Padova, l'arciduca Massimiliano d'Austria fece visita all'Università; su sollecitazione del professore Francesco Zantedeschi, l'Arciduca si impegnò perché venisse realizzato un busto di Galileo Galilei a ricordo del suo insegnamento e delle sue conquiste scientifiche durante la lunga permanenza nello Studio Patavino.

Il 1 ottobre 1860 arrivò al Rettore dell'Università un dispaccio imperiale con cui venivano assegnati 1260 fiorini per realizzare l'opera. L'incarico fu dato a Luigi Ferrari: l'opera doveva essere compiuta per l'autunno successivo ed essere inaugurata all'inizio dell'anno accademico 1861-1862.

La scultura era destinata al gabinetto di Fisca, ma fu invece collocata nell'Aula magna, luogo in cui si tramandava che Galilei tenesse le sue lezioni.

Il busto ora si trova nella 'Basilica' insieme ai busti di Morgagni, Ramazzini, Poleni e Copernico. Sulla base quadrangolare venne posta l'iscrizione, dettata dal canonico Francesco Panella: GALILAEI DE GALILAEIS / EFFIGIEM / HEIC UBI DOCUIT / FRANCISCUS JOSEPHUS I IMPERATOR ET REX / FERDINANDO MAXIMILIANO FRATRE / CURANTE / PONENEDAM STATUIT / ANNO MDCCCLXI MENSE NOVEMBRIS.

Dopo l'annessione del Veneto all'Italia, il piedistallo venne fatto ruotare e l'iscrizione venne cambiata: GALILAEI DE GALILAEIS / EFFIGIEM / HEIC UBI DOCUIT / PATAVINIUM ARCHIGYMNASIUM COLIT.

Il Busto colossale, è in tutto simile al *Busto di Galileo* che Ferrari scolpì nel 1847 per il Panteon Veneto di Palazzo Ducale a Venezia.

2.87

Luigi Ferrari, *Busto di Dante*

marmo

1865

già Vicenza, Museo Civico - non rintracciato

Commissione: Municipio di Vicenza

Esposizioni: Promotrice di Venezia, 1865, n. 17.

Biblio: FERRAZZI 1865, p. 189; *Il politecnico* 1865, p. 367.

Il busto venne commissionato dal Comune di Vicenza in occasione delle celebrazioni dantesche. Presso il Museo Civico della città non è stato possibile rintracciare nessuna scultura di questo soggetto riferibile a Luigi Ferrari.

2.88

Luigi Ferrari, *Busto di Samuele Medoro*

marmo

1865

già collezione Antonio Dal Zotto - ubicazione sconosciuta.

Commissione: commissione d'una società di cittadini padovani

Esposizione: 1865, Venezia, Esposizione Promotrice, n. 18; 1866, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Biblio.: Promotrice 1865; COSTANTINI 1916, p. 259.

Poco prima di morire Ferrari donò alcune sue sculture al suo allievo prediletto Antonio Dal Zotto. Tra le opere di sua proprietà Dal Zotto aveva anche il busto in marmo del dott. Samuele Medoro, che egli stesso dichiarò di averlo regalato al dott. Breda “perché come padovano, disponga il da fare” (COSTANTINI 1916, p. 259). Dalle ricerche fino ad ora effettuate non è stato possibile rintracciare l'opera.

2.89-90

Luigi Ferrari, *Musica e Drammatica*

marmo

1865 - 1869

Vienna, Teatro Nuovo – sala della pausa

Biblio.: MIKELLI 1869; PEROCCO 1870, p. 31-32; *Die Wiener Ringstrasse* 1972, pp. 217, 228-229, 294-296, n. 217-219 (rip. B/N), 318.



Nel 1863, a distanza di oltre quindici anni, Luigi Ferrari rinunciò definitivamente a legare il suo nome al viaggiatore Marco Polo. L'imperatore aveva ormai deciso di dirottare i fondi, prima messi a disposizione per erigere il grande Monumento al veneziano Marco Polo, per il restauro del Fondaco dei Turchi, nel quale venne anche deciso, ma mai realizzato, di collocare un busto in memoria del grande viaggiatore veneziano. Ferrari deluso e amareggiato rifiutò la commissione del busto, fu affidata a Pietro Zandomeneghi.

Vienna in imbarazzo con lo scultore a cui era stata promessa una commissione imperiale, decise di affidare a Ferrari una delle tante sculture che in quegli anni si stavano realizzando per decorare il maestoso Arsenale della capitale dell'Impero. Dopo qualche tempo l'Imperatore decise invece di affidargli l'esecuzione di due statue a decorazione dello scalone imperiale del nuovo teatro di Vienna, commissione ben più importante rispetto a quella dell'Arsenale.

Le due sculture dovevano rappresentare la *Musica* e la *Drammatica*.

Ferrari si era accordato con la Commissione che dirigeva i lavori di portare a termine i modelli in gesso delle due statue entro l'ottobre del 1865 e di terminare i marmi entro il 1866. Nel 1865 una delegazione della Commissione si recò in visita a Venezia allo studio dello scultore per verificare di persona l'iconografia delle statue e tornarono entusiasti (StEF, 24949 ex 1865 (109), 25520 ex 1865 = 78 ex 1866).

La commissione annunciava che il 28 aprile del 1867 le statue erano teminate, ma Ferrari ne diede conferma solamente il 15 dicembre 1868. Lo scultore continuò a tardare l'invio a Vienna e solamente dopo numerose insistenze da parte del Ministro, nel 1869 le due statue vennero inviate. Al loro arrivo la Commissione si lamentò perché per contratto gli scultori erano tenuti a consegnare assieme ai marmi anche i modelli in gesso delle opere. Ferrari venne più volte sollecitato all'invio di questi gessi, cosa che fece l'11 marzo del 1871.

La Musica è “vestita di pudico peplo regge col braccio sinistro la cetra armoniosa, e tien sollevata la mano destra in atto dell'aver lasciate, allora appena, le corde per isciogliere il canto dalle labbra aperte, palpitanti nel fremito della nota, è di una verità ed espressione, che devono sorprendere e soddisfare anche l'osservatore più diligente. Il braccio destro come è alzato, le dita come son mosse, presentano un ardimento artistico, cui soltanto chi può fare a fidanzanza con l'arte ha sicurtà di riuscire. - Quello che trovo di particolare poi in questa statua si è che, a guardarne il profilo dal lato destro, la si vede tutta animarsi, e sotto le pieghe del drappo indovinasi e par quasi anzi di scorgere il moto della persona. Il suono è infatti movimento, qualunque ne sia il carattere, e questo comprese e mirabilmente espresse il Ferrari, dando così a tutta la figura una espressione di vita, che non ispicca soltanto nel viso, illuminato dalla luce del canto, ma è diffusa dai piedi al seno, dalle spalle ai capelli”⁷⁶⁵.

Nella *Drammatica* “c'è la meditazione, la calma di chi pensa e scruta nei sentimenti del cuore; qui pertanto il Ferrari con giusta distribuzione di affaldamenti e di pieghe vestì la statua di un aspetto tranquillo e severo. Gli occhi ha aperti e fissi; guarda, e pure non vede, perocchè il suo pensiero sia altrove, sia tutto intento ad un'idea, all'idea, che dev'essere rappresentata. Con l'una mano tien sollevato il lembo della lunghissima tunica, con l'altra una maschera, che simboleggia l'idea: - e qui pure, da quel sagace osservatore ch' egli è, il Ferrari ci ha presentato uno stato d'inerzia o sospensione di movimento, che vediamo le quante volte la mente sia confitta in una idea, e la vita morale si concentri in qualche esame o deliberazione, i quali, nella immobilità relativa, permettono scorgere la linea sottile che divide il doppio mondo dell'ente, l'intellettuale ed il fisico”⁷⁶⁶.

Entrambe le sculture sono ornate di “delicatissimi fregi in oro” sui capelli e sulle vesti e le forme del viso sono state ricondotte alle fattezze e ai modi di Overbeck nel *Ritratto di Vittoria Caldoni* (fig. 58).

2.91-92

Luigi Ferrari, *San Vito e S. Michele Arcangelo*

marmo

1869 ca.

San Vito d'Asio, Chiesa di San Michele Arcangelo

Biblio.: MATSCHEG 1869; PEROCCO 1870, p 33; *La tutela dei Beni* 1991, pp. 410-411.

⁷⁶⁵ VINCENZO MIKELLI, *Appendice – Belle arti. Lettere artistiche. IX*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 59, mercoledì 3 marzo 1869;

⁷⁶⁶ Ibidem.



Con le donazioni dei fedeli e degli uomini più in vista del paese il parroco Don Giacomo Pasqualis riuscì a mettere insieme una cifra con cui pagare le due opere in marmo di Carrara a Ferrari.

Non possediamo fonti manoscritte, ma possiamo supporre che l'occasione della commissione sia avvenuta durante uno dei periodi di vacanza che Ferrari trascorreva nell'alto Friuli: "oh se con noi tu fosti stata nelle piacevoli gite che facemmo nell'alto Friuli, se con noi avesti corse quelle amene pendici, ascenso in quei colli pittoreschi, salito quei monti beati che da un lato ti allettano colla loro rigogliosa coltivazione, dall'altro ti offrono l'imponente spettacolo di roccie giganti che ti ingrandiscono il pensiero: se con noi tu avesti gustata la franca ospitalità che in quei luoghi viene offerta, se con noi avesti seduto a quelle mense saporitissime" (APM, Lettera di Luigi Ferrari alla sorella Antonia Ferrari, Venezia, 29 Novembre 1847).

Le statue rappresentano *San Vito Martire* il patrono della città e *San Michele Arcangelo* il titolare della chiesa. Durante la cerimonia di inaugurazione avvenuta il 28 Novembre 1869 alla presenza di Ferrari e di una moltitudine di gente arrivata anche dai paesi circostanti, Antonio Matscheg lesse un discorso che descrive le due sculture: "S. Vito, nel fiore degli anni, bello della svelta persona che vi dice la lacrità dello spirito con espressione di volto rispondente ad anima delicata e gentile una di quelle anime che sentono assai e nobilmente sentono con sembianza da cui traspare sincerità ed amabilità ineffabile, alle fattezze e al portamento significante il civile casato, con indosso una semplice tunica, ampio manto, che, neglitemente abbandonato all'omero sinistro scende verso terra, e calzari ai piedi, nella foggia di vestire del secolo IV, al tempio di Diocleziano, attrae a sé, come per forza irresistibile i vostri cuori. La semplicità, la naturalezza, la

bellezza di tutte le forme, in cui lo studio non compare mai, e quindi la perfezione tocca il suo apice è cosa d'incanto. [...] L'Arcangelo, vinto Lucifero che calca col piede, è in atto di attendere gli ordii da Dio; è armato di corazza e spada; una lunga misteriosa veste gli scende ai piedi. L'imperturbabilità dell'ampia fronte, sede di pensieri solenni; lo sguardo fulmineo ma calmo, la serenità e maestà del volto serbata in mezzo alla grande lotta [...]

La chiesa subì notevoli danni durante il terremoto del 1976; crollò il tetto nella zona absidale provocando gravi danni alle due statue di Ferrari. Il crollo staccò la testa del San Michele, mentre al San Vito produsse notevoli danni al volto e spezzò la gamba destra. Entrambe le statue, come il resto della chiesa, furono oggetto di un lungo e complesso restauro tra il 1987-1989.

2.93

Luigi Ferrari, *Busto Vittorio Emanuele II*

marmo

1870 ca.

già Venezia, Gallerie dell'Accademia- ubicazione sconosciuta

Fonti man.: Inventario R.R. Gallerie dell'Accademia, 1870

Non abbiamo altre notizie oltre a quanto riportato dall'inventario del 1870.

2.94

Luigi Ferrari, *Monumento a Pietro Paleocapa*

marmo

1871-1873

Venezia, già Campo S. Angelo, ora Giardini Papadopoli

Iscrizioni: (facciata) "PIETRO PALEOCAPA / DE' MODERNI IDRAULICI PRINCIPE"; (lato) "SULLA VENETA SPIAGGIA E AL CENISIO / VINCITORE DELLA NATURA / FRA L'ERITREO E IL MEDITERRANEO / ANCHE DEGLI EMULI"; (lato) "COMPAGNO E CONSIGLIERO / IN VENEZIA E PIEMONTE / AGLI INIZIATORI DELLA ITALICA REDENZIONE" (iscrizioni sui tre lati della base)

Biblio.: SCLOPIS, 1873; TOMMASEO 1981, p. 258; CESSI DRUDI 1950, p. 126; *Venezia Quarantotto* 1998, pp. 79 (rip. B/N), 203 (rip. B/N).



Appena giunta a Venezia, la notizia della morte di Pietro Paleocapa⁷⁶⁷, avvenuta il 13 febbraio 1869, venne accolta con profondo dolore e sentita come un lutto cittadino. Infatti, nella seduta del Consiglio Comunale del 16 febbraio la Giunta partecipò alla rappresentanza cittadina che “ad onorare la memoria dell’illustre senatore Pietro Paleocapa testè defunto, essa avesse deliberato di fare eseguire un servizio funebre solenne nella basilica di San Marco per giovedì p.v.” (ossia il 18 febbraio)⁷⁶⁸, il consigliere Martinengo⁷⁶⁹ aggiunse, facendosi interprete della volontà del Consiglio, che invita la Giunta “a prendere in esame il modo conveniente per onorare con un segno stabile la memoria di un cittadino decoro di Venezia, non solo per le eminenti doti della mente da cui andava fornito, ma eziandio per l’amore intenso e costante dimostrato alla patria e alla causa nazionale”⁷⁷⁰.

Nella successiva seduta il Consiglio Comunale, su proposta della Giunta, venne deliberato all’unanimità di inserire nel bilancio di quell’anno la somma di lire 3.000 per l’erezione di un busto del comm. Paleocapa, da collocarsi nel Panteon Veneto di Palazzo Ducale⁷⁷¹.

Durante la seduta del Consiglio Comunale del 21 luglio, la Giunta comunicava alla rappresentanza municipale che il Ministero dell’Istruzione Pubblica negava il permesso di porre il busto del Paleocapa nel panteon veneto, prima che siano trascorsi venticinque anni dalla morte del suddetto⁷⁷². È così che nella riunione tenuta il 5 marzo 1870 a Torno nel Comitato promotore, dopo avere calcolato che le sottoscrizioni raccolte fino a quel giorno ammontano a lire 31.470,56, si decide di erogare lire 15.000 per l’erezione di una statua di Paleocapa a Torino e di destinare il rimanente della somma raccolta, nonché quella che si raccoglierà in seguito e le lire 3.000 eventualmente offerte dal Comune di Venezia, per l’erezione di un monumento in quella città.

⁷⁶⁷ Per una esauriente conoscenza della vita di Pietro Paleocapa, soprattutto degli aspetti inerenti alla sua professione e attività politica cfr *Ingegneria e Politica nell’Italia dell’ottocento: Pietro Paleocapa*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1990.

⁷⁶⁸ ASCVe, Atti del Consiglio Comunale, seduta del 16 febbraio 1869.

⁷⁶⁹ Leopardo Martinengo (1806-1884), ricco esponente del patriziato veneziano, nel 1848 fu inviata da Manin come ambasciatore al quartiere generale di Carlo Alberto di Savoia e nel 1849 fu ministro del governo provvisorio di Venezia. Eletto più volte consigliere comunale e provinciale, ricoprì anche la carica di presidente della deputazione provinciale veneziana. Fin dal 1866 era stato, inoltre, nominato senatore del Regno.

⁷⁷⁰ ASCVe, Atti del Consiglio Comunale, seduta del 20 febbraio 1869.

⁷⁷¹ Cfr. ASCVe, Atti del Consiglio Comunale, seduta del 20 febbraio 1869

⁷⁷² Cfr. ASCVe, 1870 – 74, IX 7/19.

Viene inoltre nominata una Giunta esecutiva, composta dai sigg. Costa⁷⁷³, Pasini, Giovanelli, Cavalletto⁷⁷⁴, Cittadella e Medin⁷⁷⁵, che dovrà deliberare d'accordo con il Municipio di Venezia sul sito e la forma di questo monumento nonché sull'artista a cui sarà allogato⁷⁷⁶.

Si decise di collocare il monumento in campo S. Angelo, nell'area dell'antica chiesa, non lontana da quella che fu la sua antica casa e da palazzo Corner a San Maurizio, attuale prefettura, dove aveva avuto sede la Direzione delle Pubbliche Costruzioni. Al concorso pubblico vengono inoltre preferite le trattative private con alcuni artisti per la scelta del bozzetto. Alla fine la commissione del monumento viene affidata a Luigi Ferrari allora all'apice della notorietà e carriera⁷⁷⁷.

L'inaugurazione del monumento viene fissata per il 30 aprile 1873 e il programma della cerimonia è semplice: il senatore Filippo Sclopis leggerà un discorso commemorativo nella sala del Senato in Palazzo Ducale, indi il Comitato promotore e gli invitati si recheranno in Campo S. Angelo a scoprire la statua e a consegnarla regolarmente al Municipio⁷⁷⁸.

L'inaugurazione del primo monumento eretto nella Venezia italiana procedette senza alcun incidente. Alle due pomeridiane nella Sala del Senato iniziò la solenne cerimonia, a cui partecipano le autorità civili e militari, i membri del Comitato promotore, l'istituto Veneto di scienze Lettere ed Arti e la famiglia Paleocapa, con la lettura del discorso del conte Sclopis. Circa due ore dopo in campo S. Angelo venne scoperto il monumento con l'ammirazione di tutti i presenti⁷⁷⁹.

Questa scultura monumentale riprende il motivo classico della figura seduta, la gamba destra distesa, motivo classico esemplato dai *Filosofi* in Vaticano.

Paleocapa tiene con una mano sul ginocchio sinistro una carta topografica, dove è segnato il progetto di un suo lavoro, forse la diga di Malamocco e con l'altra mano alzata un compasso (entrambi gli attributi iconografici, carta e compasso, sono andati perduti). Egli guarda il disegno.

⁷⁷³ Cesare Costa (1801 – 1876) dopo la laurea in ingegneria conseguita a Modena, svolse un breve tirocinio professionale presso l'Ispettorato generale d'acque e strade, quindi insegnò per circa due anni algebra, geometria e fisica nelle scuole di Carpi. Nel 1828 venne chiamato all'Università di Modena, che lo distaccò alla reale scuola dei cadetti matematici pionieri, come docente di matematica pura ed applicata. Nel 1848, in seguito alla soppressione della scuola dei cadetti, passò all'università dove insegnò meccanica razionale fino al 1866, quando si ritirò volontariamente in pensione. In qualità di insegnante ebbe numerosi incarichi prevalentemente costituiti da perizie, costruzioni di carattere industriale e lavori di consolidamento e ristrutturazione di vecchie architetture.

⁷⁷⁴ Alberto Cavalletto (1813 – 1897) di modeste origini, entrò, poco dopo la laurea in ingegneria civile, nell'ufficio delle Pubbliche Costruzioni di Padova. Nel 1847 fu promosso ingegnere di seconda classe e nel marzo del 1848 ingegnere di delegazione, promozione che rifiutò perché l'accettazione di questo grado alle dipendenze dello Stato implicava un giuramento di fedeltà che egli, di sentimenti liberali, non intendeva dare. Pochi giorni dopo si arruolò nel corpo franco padovano per combattere gli Austriaci e nel febbraio del 1849 venne eletto fra i rappresentanti dell'esercito all'Assemblea permanente. Dopo la caduta di Venezia, ritornò a Padova dove, per non sottostare a obblighi contrari alle sue convinzioni, preferì non rientrare nella pubblica amministrazione ed esercitare privatamente la professione. Nel 1852 venne arrestato per la sua appartenenza ad un comitato segreto per la propaganda mazziniana e all'inizio del 1853 condannato a morte (pena poi commutata in 16 anni di carcere, che si ridussero di fatto a quattro in seguito all'amnistia concessa nel 1857 ai politici per la nascita del principe Rodolfo). Nel 1859 si trasferì a Torino dove si adoperò, per far valere i diritti nazionali del Veneto, del Trentino e dell'Istria. Entrò per la prima volta in Parlamento nel 1860, venne più volte eletto deputato e nel 1892 fu nominato senatore del Regno. A Padova ricoprì per moltissimi anni la carica di consigliere comunale e fu un personaggio di spicco del partito moderato.

⁷⁷⁵ Stefano Medin esponente del patriziato veneziano.

⁷⁷⁶ Cfr. "Gazzetta ufficiale di Venezia", 6 marzo 1870.

⁷⁷⁷ Cfr. ASCVe, 1870- '74, IX, 7/19; dai documenti si evince che il bozzetto per il monumento era già stato terminato nel giugno 1871 e si trovava esposto nello studio di Ferrari presso l'Accademia di Belle Arti.

⁷⁷⁸ Cfr. ibidem.

⁷⁷⁹ Cfr. "Gazzetta di Venezia", 30 aprile 1873.

Nelle opere monumentali la posa sedente era tradizionalmente considerata come l'attributo proprio di un grande scienziato, artista o letterato rappresentato nella sua dimensione ecumenica. Tale significato era stato inteso da Giordani a proposito del *George Washington* di Canova, "primo esempio di statua militare sedente" che proprio in quest'attitudine mostrava di impersonare il "pacifico legislatore e governatore del suo paese" piuttosto che un soldato⁷⁸⁰. Ancora Giordani nell'*Orazione* sui Sepolcri aveva ritenuto che se lo scultore veneto avesse dovuto eseguire il monumento a Paolo Sarpi, l'avrebbe posto "a sedere in abito e atto d'uno di quegli antichi sapienti, e innanzi a lui in piedi umilmente ascoltante il grande Galileo"⁷⁸¹. Ribadiva simili concetti Francesco Domenico Guerrazzi nell'analisi della statua di *Galileo* di Emilio Demi (Pisa, Palazzo della Sapienza), citando anche il *Copernico* di Thorvaldsen come un modello di questa tipologia: "Demi rappresentò Galileo nel momento che dimostra la scoperta del moto: lo effigiò sedente, con savio consiglio; imperciocché sia antica sentenza, che l'uomo antico possa meglio raccogliere le sue facoltà intellettuali. Ed invero, l'uomo seduto, come atteggiato alla quiete, può darsi più intero in balia dei propri pensieri, non distratto dai bisogni del fisico. Ho inteso dire, che i giudici romani, per ordinamento di legge, dovevano sedersi prima di profferire una sentenza [...]. Fidia fece *Giove*, suprema intelligenza, sedente: sedente il *Copernico* di Thorvaldsen; sedente il *Brunellesco* del Pampaloni: lo stare in piedi sembra convenire meglio agli eroi incliti"⁷⁸².

Il *Palocapa* di Ferrari si avvicina per postura e foggia ad una delle sculture più celebri di Pietro Tenerani, il *Pellegrino Rossi*, il cui modello era stato approntato nel 1854, ma la sua esecuzione in marmo si protrasse fino al 1869⁷⁸³. Ben si possono adattare al *Paleocapa* le parole con cui Oreste Raggi descrisse il *Rossi*: "una statua vestita alla moderna, ma che ritiene assai del classico antico e solenne esempio di come si possa conciliare l'una cosa con l'altra da chi abbia larghi e profondi studii. Ha nudo il capo, il collo vestito da un solino dritto, intorno a cui si ravvolge una cravatta di seta [...]. Lunghe ha le brache [...]. Il corpo è vestito di un soprabito abbottonato alla cintola, e dall'apertura dinanzi si scorge il giustacuore e il petto della camicia. Fin qui è tutto il vestire che usava il Rossi [Paleocapa], e che presso a poco usiamo tuttavia noi, ma pur troppo non molto artistico, artistico bensì era quel lungo e ampio mantello [soprabito nel Paleocapa] che costumava pure ai giorni del Rossi, e de quali si è giovato assai bene lo scultore [...]. Le pieghe, raccolte parte sulla seggiola e parte sulla sinistra gamba, scendono a coprire quasi tutto il calzone sinistro, sono di tanta bellezza e verità che non so tra le stesse figure antiche e delle più classiche quale vi presenti un simile panneggiamento. È stupore a vederlo"⁷⁸⁴.

Scegliendo di effigiare Paleocapa nel costume contemporaneo, Ferrari aveva osservato il decoro classico per cui il soprabito piegato stava al pari di un antico panneggio. L'artista mediò tra una rappresentazione "moderna" dell'effigiato, caratterizzato individualmente e temporalmente e

⁷⁸⁰ PIETRO GIORDANI, *Opere*, vol. IV, Firenze, Le Monnier 1854 – 1862, p. 196, lettera a Canova del 25 aprile 1818. Si veda in proposito anche quanto Giordani disse in merito alle sei statue rappresentati illustri italiani realizzate da Bartolomeo Ferrari, padre del Nostro scultore; cfr. PIETRO GIORDANI, *Di sei statuette* cit., p. XI.

⁷⁸¹ Ibidem., vol. IX, p. 300.

⁷⁸² FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *Sulla statua di Galileo di Emilio Demi. Lettera del professor Giuseppe Frasccheri, Direttore della Pubblica scuola di Pittura in Genova*, in ID. *Orazioni funebri di illustri italiani, con aggiunta di alcuni Scritti intorno alle Belle Arti*, Firenze, Le Monnier, 1843, p. 203.

⁷⁸³ Per il Pietro Rossi di Tenerani si veda: ORESTE RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Firenze, Le Monnier, 1880, pp. 296-303; ELENA DI MAJO, scheda, in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia*, cat. di mostra, Roma, sedi varie, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Susinno, S. Pinto, Milano, Electa, pp. 243, 245 (rip. col); S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milano, Cassa di Risparmio di Carrara, 2003, pp. 202-204;

⁷⁸⁴ ORESTE RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, cit., 1880, pp. 299 – 300.

una rappresentazione tradizionale. Questa vedeva nel nudo panneggiato il soggetto nobile della scultura in grado di eternare gli uomini illustri, sottraendoli al dato transitorio della moda, come aveva detto Canova a Napoleone nella conversazione del 1810a Fontainebleau⁷⁸⁵.

Nel secondo dopoguerra il monumento è stato rimosso per motivi contingenti⁷⁸⁶ e si trova oggi, negletto, in un angolo del giardinetto pubblico ricavato a S. Chiara.

2.95

Luigi Ferrari, *Busto Antonio Somma*

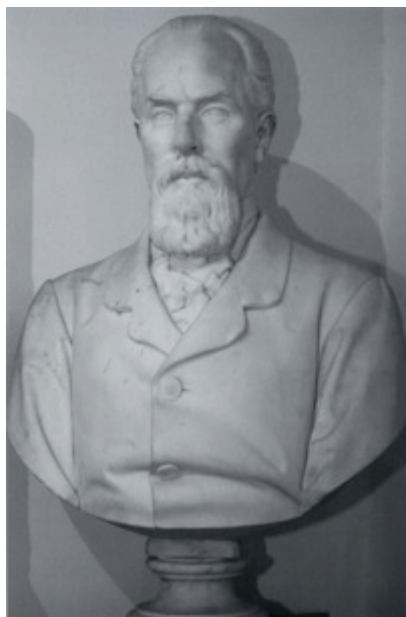
marmo

1873-1874.

Trieste, Musei Civici

Esposizioni: Trieste, Mostra della “Società di Belle Arti”, 1874.

Biblio.: *Fatti diversi* 1873, n. 35; BOTTURA 1874; BUTTI 1876; *Ricordo* 1877; DE GRASSI 2010, pp. 295, 307; RESCINITI 2010, p. 295-315.



Antonio Somma (Udine, 1809 - Venezia, 1864), compie gli studi a Padova dove si laurea in giurisprudenza. Stabilitosi a Trieste fonda il giornale irredentista *La Favilla* assieme al poeta Francesco dall'Ongaro⁷⁸⁷ al poeta e commediografo Antonio Gazzoletti⁷⁸⁸ e al giornalista Pacifico

⁷⁸⁵ Cfr. HUGH HONOUR, *Conversazione tra Antonio Canova e Napoleone 1810*, in ANTONIO CANOVA, *Scritti* cit. pp. 333-339.

⁷⁸⁶ E precisamente per il riassetto del selciato di campo S. Angelo.

⁷⁸⁷ Francesco dall'Ongaro (Mansuè 1808 - Napoli 1873), Direttore della rivista triestina *La Favilla*, dopo il 1848 diresse a Venezia il repubblicano *Fatti e parole*; fu poi a Roma aiutante di Garibaldi e deputato alla Costituente; riparato all'estero, tornò in Italia nel 1859 e si adoperò a favore della soluzione sabauda della questione nazionale. Fu poi professore di letteratura drammatica a Firenze e a Napoli.

⁷⁸⁸ Antonio Gazzoletti (Nago 1813 - Milano 1886)

Valussi⁷⁸⁹ e si afferma come poeta e librettista. Grazie al successo della sua tragedia *Parisina*, scritta quando è ancora studente, diventa direttore del Teatro Grande di Trieste (1840 – '47). Dopo il 1848 si stabilisce a Venezia dove pratica la professione di avvocato e dove, nel negozio di musica di Antonio Gallo, ha occasione di conoscere Giuseppe Verdi che, dopo la morte di Salvatore Cammarano, lo incarica del libretto de *Il re Lear*. Nel 1857 scrive per il Maestro il libretto di *Un ballo in maschera*. Somma scrive poi molti altri testi per il teatro ma non più libretti d'opera⁷⁹⁰.

La Società di Minerva, dopo le celebrazioni dantesche, decise nel 1873 di costituire “un comitato per raccogliere offerte al fine di innalzare nel Gabinetto di Minerva, dove fu eretta la sovrana figura dell'Alighieri, tre busti marmorei a Francesco dall'Ongaro, Antonio Gazzoletti, e Antonio Somma, tutti e tre illustri cittadini che onorarono negli studi letterari la nostra nazione”⁷⁹¹. I tre busti vennero commissionati rispettivamente allo scultore fiorentino Tessara, al triestino Pezzicar e a Luigi Ferrari. I busti, conclusi nel 1874, vennero solennemente inaugurati il 1 dicembre 1876.

Il marmo di Ferrari, esposto a Trieste nel 1874 in occasione della mostra della *Società di Belle Arti*, venne giudicato un buon lavoro ma non molto somigliante al ritrattato⁷⁹². Il busto rientra nei canoni accademici della ritrattistica celebrativa, non scevro però da notazioni realistiche nella resa di alcuni particolari fisionomici.

2.96

Luigi Ferrari, *Busto di Re Carlo Alberto*

marmo

1874

Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

Commissione: Nicolò e Angelo Papadopoli

Iscrizione: “CARLO ALBERTO / DELLA INDIPENDENZA ITALIANA / AUSPICE
PROPUGNATORE / E MARTIRE / AL PRIMO RE CHE VENEZIA A SE DIEDE / POSERO
QUESTA MEMORIA / NICOLO' E ANGELO PAPADOPOLI / NEL GIORNO XXVIII LUGLIO
MDCCCLXXIV” (su colonna, perduta)

Fonti man.: IVSLA, Panteon Veneto, b. 1 (Anni 1857 a tutto 1881), f. Collocamento nel Panteon Veneto del busto di Carlo Alberto, dono dei fratelli Conti Papadopoli e lavoro del prof. Luigi Ferrari.

⁷⁸⁹ Pacifico Velussi (Talmassons 1813 - Udine 1893). Trasferitosi a Trieste nel 1838 collaborò alla *Favilla* e passò poi all'*Osservatore triestino*, di cui divenne direttore. Nel 1848, a Venezia, diresse il periodico *Il precursore*. Stabilitosi poi a Udine, vi diresse *Il Friuli* e *L'Annotatore friulano*. A Milano dal 1859, fu uno dei fondatori del quotidiano *La Perseveranza*, su cui insieme a M. A. Canini si occupò della questione veneta e del confine orientale, schierandosi contro le pretese annessionistiche del croato E. Kvaternik, e sostenne l'idea di una confederazione dei paesi danubiani sotto il patrocinio dell'Italia. Stabilitosi, dopo il 1866, a Udine, vi fondò il *Giornale di Udine*. Fu deputato al parlamento dal 1865 al 1874.

⁷⁹⁰ Per il rapporto tra Antonio Somma e Giuseppe Verdi cfr. *Carteggio Verdi - Somma*, a cura di S. Ricciardi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2003.

⁷⁹¹ Fatti diversi – onoranze ad Italiani, in *Gazzetta di Venezia*, n. 35, lunedì 3 febbraio 1873.

⁷⁹² GIULIO CESARE BOTTURA, *Esposizione di Belle Arti nel Civico Museo Revoltella*, in *L'osservatore Triestino*, 21 ottobre 1874.

Biblio.: FONTANA 1875, p. 7; LAMPERTCO 1874; BARBARO 1890, p. 39; LORENZONI 1898, p. 12; MAGANI 1997, pp. 219-220.



Re Carlo Alberto di Savoia (1798-1849) promulgò il 4 marzo 1848 lo Statuto albertino, che rese il Regno di Sardegna e poi l'Italia una monarchia costituzionale.

Il busto commissionato dai fratelli Nicolò e Angelo Papadopoli a Luigi Ferrari, venne donato all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti perché fosse collocato nel Panteon Veneto. Ferrari chiese invece e ottenne che fosse collocato nella Galleria interna della Corte del Palazzo Ducale, sotto la sala dello Scrutinio. Il busto fu inaugurato il 28 luglio 1874, in occasione del venticinquesimo anniversario della morte del Re.

Anche in questo ritratto ufficiale, come in alcuni casi precedenti, Ferrari armonizza il trasporto ideale con l'elemento realistico ed è ben riconoscibile il mento pronunciato caratteristico del sovrano, vivi e folgoranti sono gli occhi. Perfetta è la descrizione del costume: il Re è rappresentato con la divisa militare e con al petto le onorificenze dei Santi Maurizio e Lazzaro, l'ordine Militare di Savoia e la Placca della Santissima Annunziata.

2.97

Luigi Ferrari, *Busto di Napoleone Bonaparte*

marmo

1874

ubicazione sconosciuta

Esposizione.: 1874, Esposizione Promotrice di Venezia

Biblio.: *Cat. Promotrice* 1874.

Oltre l'indicazione fornitaci dal catalogo del 1874, non abbiamo altre informazioni.

2.98

Luigi Ferrari, *Busto di Prospero Alpini*

marmo

1875

Marostica (VI), Castello inferiore, loggiato

Sul piedistallo: "PROSPERO ALPINO"

Provenienza: dono dell'autore

Fonti man.: ASCM (Archivio Storico Comune Marostica), b. 350, Consiglio comunale, Registri dei verbali delle deliberazioni (1875-1885). Registro delle deliberazioni del Consiglio comunale di Marostica, I, (4 ottobre 1875 – 29 ottobre 1880).

Biblio: SPAGNOLO 1907, p. 42-42; MURARO 2006, pp. 200-201.



Realizzata nel 1875, l'opera rientra nella serie di busti eseguiti da Ferrari durante gli anni di insegnamento. Insieme ai busti dei monarchi, *Francesco Giuseppe* e *Umberto I*, scolpiti per l'Accademia di Venezia, questo di *Prospero Alpino* (Marostica, 1553 – Padova, 1616) possiede indubbiamente molta forza espressiva.

L'opera venne commissionata dalla città di Marostica, tramite il "Comitato per erezione di un Busto in marmo, onde onorare le memorie del grande concittadino Prospero Alpino", al celebre Luigi Ferrari, in quanto lo scultore aveva trascorso parte della sua infanzia a Marostica e il padre di lui, Bartolomeo, era nativo della città. Ferrari "si offerse di eseguire gratuitamente il busto suddetto, [...] chiede di essere rimborsato dalle spese occorrenti e per l'acquisto del marmo, e per la modellazione in plastica e pel trasporto del busto". Ferrari accettando l'incarico "avrebbe esternato il parere che il Busto predetto [...] essere collocato nella Sala del Municipio, e precisamente nella parete di rimpetto alla parete d'ingresso dell'alta Stanza".

Le sembianze del medico, botanico, scienziato marostincense, erano state immortalate da Leandro da Ponte nel 1584, in un dipinto attualmente conservato nella Staatsgalerie di Stoccarda⁷⁹³; sempre da Ponte raffigurò Alpino anche da vecchio in un quadro conservato nel Museo Civico di Vicenza. Non mancano inoltre statue a lui dedicate, come quella sita nell'Orto Botanico di Padova, e numerose incisioni.

La testa fieramente rivolta verso lo spettatore eseguita da Ferrari, pur non dimenticando il modello dapontiano, riprende essenzialmente la tipologia del “ritratto filosofico” greco.

Il concetto di “ritratto” nasce nel V secolo a.C. nel mondo greco, in termini non del tutto chiari. Quello che per lo spettatore moderno è considerato “ideale”, forse non lo era affatto per l'uomo greco del V e del IV secolo a.C., di quel periodo cioè che si definisce “classico”. Molti ritratti greci sono di “ricostruzione”, creati cioè decenni dopo la morte dell'effigiato e riferiti, salvo rare eccezioni, a schemi fissi che ci permettono di riconoscere la tipologia sociale dell'effigiato, se stratega, se poeta, commediografo o filosofo ecc..⁷⁹⁴.

Il ritratto di Alpino appartiene alla tipologia del filosofo, con la folta barba, magistralmente definita in vivaci ciocche, che incornicia il volto pensoso, con la fronte corrugata, le sopracciglia aggrottate e gli zigomi sporgenti.

2. 99

Luigi Ferrari, *Busto Guglielmo Pepe*

marmo

1883

Venezia, Museo Correr (depositi)

Committente: Angelo Papadopoli

Iscrizione: GUGLIELMO PEPE / CITTADINO E GUERRIERO / L'INCORROTTA VITA / DIEDE TUTTA ALLA PATRIA / FU DUCE AI FORTI / ACCORSI D'OGNI PARTE / A DIFENDERE SULLE LAGUNE / L'UNITA' VOLUTA E MERITATA / 1848 – 49 / COSTRINSE IL MONDO / A GIUDICARE L'ITALIA / NON PIU' DALLE PATITE SVENTURE / MA DAL VALORE / N. 1783 M.1855 / A PAPADOPOLI P. 1884” (iscrizione su colonna)

Fonti man.: AIVSLA, Panteon Veneto, b. 2 (Miscellanea ed Atti dall'anno 1882 all'anno), f. Collocamento del busto in marmo del Generale Guglielmo Pepe dono del conte Angelo Papadopoli di Venezia lavoro del prof. Luigi Ferrari scultore ivi; BMCC, Registro doni 337, Inventario classe XXV 627.

Biblio: *Illustrazione Popolare* 1887, p. 225; TOMMASEO 1981, p. 258; MAGANI 1997, pp. 42 (ill. B/N), 220; *Venezia Quarantotto* 1998, p. 139 (rip. B/N).

⁷⁹³ Cfr. EDOARDO ARSLAN, *I Bassano*, 2 voll., Milano, Casa Editrice Ceschina, 1960, p. 284.

⁷⁹⁴ La divisione tra “reale” e “ideale” è metodologicamente scorretta in riferimento all'arte greca di epoca classica. Solo con Lisippo si ha un cambiamento di tendenza, dovuto forse all'emergere di una classe politica tesa a evidenziare con più scoperta individualità il proprio operato. Gli schemi continueranno a sussistere, ma i modelli-base hanno nel frattempo cambiato aspetto. Cfr. EUGENIO LA ROCCA, MARIA ELISA TITTONI MONTI, *I Musei Capitolini di Roma*, Milano, F. Garolla, 1984, pp. 31-32.



Il Busto venne commissionato a Luigi Ferrari da Angelo Papadopoli, con l'intento di donarlo al Panteon Veneto di Palazzo Ducale e inaugurarlo il 22 marzo 1884 in occasione dell'anniversario della proclamazione della Repubblica. Come si evince dalle carte conservate presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, la Commissione per il Panteon si riunì nel gennaio 1884 e rifiutò il dono del busto "di Guglielmo Pepe perché non è Veneto", dall'estratto del verbale si legge "[...] per ciò che spetta al busto del Generale Guglielmo Pepe napoletano, scolpito dal Prof. Comm. Luigi Ferrari, sorse nella Commissione il dubbio sulla convenienza di collocarlo nel Pantheon, propriamente Veneto, o se altro sito fosse a tal fine meglio opportuno". Papadopoli ricevuta notizia del rifiuto del dono si rivolse immediatamente al Comitato Direttivo del Civico Museo rivolgendo le medesime richieste, ossia: proponeva la donazione del busto (già portato a termine l'anno precedente da Ferrari), e chiedeva venisse inaugurato il 22 marzo di quell'anno e che fosse posta sul pilastro del busto l'iscrizione: "GUGLIELMO PEPE / CITTADINO E GUERRIERO / L'INCORROTTA VITA / DIEDE TUTTA ALLA PATRIA / FU DUCE AI FORTI / ACCORSI DA OGNI PARTE / A DIFENDERE NELLE LAGUNE / L'UNITÀ VOLUTA E MERITATA / 1848-49 / COSTRINSE IL MONDO A GIUDICARE ITALIA / NON PIÙ DELLE PATRIE SVENTURE / MA DAL VALORE / N. 1783 – M. 1855 / A. PAPADOPOLI P. 1884". La proposta venne accettata e il busto inaugurato alla data richiesta e collocato nel Museo Civico nella Sala dei Ricordi del 1848-49.

Il Busto, dopo lo smantellamento del Museo del Risorgimento, si trova nei depositi di Palazzo Ducale.

Guglielmo Pepe (Squillace, 1783 – Torino, 1855) generale e patriota, dopo aver combattuto nella Repubblica Napoletana nel 1799, durante il conflitto contro i Borboni si schierò a fianco di Napoleone e di Gioacchino Murat. Guidò i moti carbonari del 1820, ma, vinto, fu costretto all'esilio in Spagna, Francia e Inghilterra. Nel 1848 si avvalse dell'amnistia di Ferdinando II e ottenne il comando dell'esercito inviato nel Veneto contro gli austriaci; richiamato dopo i tragici fatti di Napoli del 15 maggio rifiutò di ubbidire e seguito da 2000 uomini raggiunse Venezia, dove il

Governo della Repubblica lo nominò generale in capo dell'esercito. Caduta la Repubblica, prese ancora la via dell'esilio e dopo un periodo a Parigi si stabilì a Torino dove morì.

2.100

Luigi Ferrari, *Il doge Francesco Foscari inginocchiato dinanzi al leone andante*

marmo di Carrara e pietra d'Istria

1885

Venezia, Palazzo Ducale – Porta della Carta

Fonti man.: ACS, L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890), primo versamento, Monumenti, b. 624, f. 1177/23; ACS, L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890), primo versamento, Monumenti, b. 624, f. 1178/5; ACS, L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890), primo versamento, Monumenti, b. 624, f. 1178/7; ACS, L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890), primo versamento, Monumenti, b. 625, f. 1178/23; ACS, L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890), primo versamento, Monumenti, b. 625, f. 1178/24; ACS, L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890), primo versamento, Monumenti, b. 626, f. 1178/26; AABAVe, Collegio Accademico, b. 7, 1883; AABAVe, Collegio Accademico, b. 8, 1883; AABAVe, Collegio Accademico, b. 9, 1884; AABAVe, Collegio Accademico, b. 10, 1885; AABAVe, Collegio Accademico, b. 16, 1893-1894-1895.

Biblio: TEA 1932, pp. 43-44 ; LORENZETTI 1974, p. 239, 238 (rip. b/n); *La Porta della Carta* 1979; RIZZI 2001, pp. 20, 305 (con biblio. precedente); *Palazzo Ducale* 2004.



In seno ai lavori di restauro che interessarono il Palazzo Ducale di Venezia, nel 1877 venne redatto il “Rapporto sui lavori da farsi con i fondi della tassa d'ingresso”, che comprendevano il restauro della Porta della Carta e la “rimessa del Doge e del leone aggruppati sopra la prima

cornice". Portati avanti i lavori per garantire la stabilità della porta e il restauro degli ornati, nel 1882 la Commissione chiese ancora alla Camera dei Deputati di ripristinare il Leone della Porta della Carta e gli altri leoni sulle facciate: "Nel disegno di risarcimento generale del palazzo in programma, che i Leoni simbolici fossero rifatti e ricollocati al loro posto. La cosa era naturale, tanto più, che lo stesso Governo Austriaco aveva fatto ricollocare e dare a nuovo il leone sopra l'arco maggiore della Basilica di san Marco e quello della torre dell'Orologio. / Se non che si vocifera a Venezia, che il suo ministero rifiuti la spesa pei Leoni del Palazzo Ducale!!! / Ora fra questi, tre specialmente non sono soltanto simboli storici, ma parti integranti della esterna decorazione dell'insigne monumento. Alludo al Leone sopra la porta della Carta, a cui stava posto d'innanzi il Doge Foscari del quale si conserva ancora la testa; al leone sopra il gran verone prospettante la Piazzetta e al Leone sopra quello, che guarda il Molo, pei quali tutti si vede vuoto un ampio spazio quadrilungo, colle mensole destinate a sostenerli".

Nel 1815 e nel 1822 il Governo Austriaco aveva disposto il restauro del Leone della Piazzetta di San Marco, del Leone nella facciata della Basilica di San Marco e anche di molti altri leoni. Il Governo italiano non si poteva esimere ora dal recupero o rifacimento e dalla rimessa in loco di alcuni dei leoni che ornavano Palazzo Ducale. Coi suoi restauri Vienna era intervenuta solo nei casi in cui il Leone rappresentava l'Evangelista San Marco e non la Repubblica. Il nuovo Regno d'Italia interveniva invece sui segni del potere ed il gruppo del Doge Foscari inginocchiato davanti al Leone era forse uno dei più forti.

Il ripristino dei Leoni fu tema di riflessione per gli intellettuali di quegli anni: era giusto ricollocarli e ripristinarli com'erano e dov'erano oppure doveva essere un segno della storia che non ci fossero più? Il giovane Giacomo Boni, archeologo assunto nel 1879 da Forcellini per i lavori di Palazzo Ducale così scrive secondo la biografia redatta da Eva Tea nel 1932: "Nel maggio fu la volta della Porta della Carta, ove si pensava di ricollocare il Doge e il Leone. Scrisse al Caroë: 'Vi è una corrente favorevole a ricollocare il leone col Doge in ginocchio davanti alla Porta della carta. Io pure penso che la Porta stesse meglio completa e mi dolgo come tutti che sia guasta: ma, avendo una certa propensione per la storia, ritengo parte della storia che il gruppo non ci sia più'". Vinse la corrente del ricollocamento.

Il 18 maggio 1883 il Ministero della Pubblica decise per il rifacimento del gruppo del Leone sopra la porta della Carta ed invitò l'Accademia di Belle Arti di Venezia a stendere il relativo bando di concorso. La Prefettura di Venezia, che già nel 1878 si era espressa negativamente riguardo ad un concorso per il ripristino di questo gruppo, proponendo invece l'incarico a Luigi Ferrari, ribadì il suo parere dopo la riunione della Commissione di vigilanza dei restauri del Palazzo Ducale: "“La Commissione considerando che il gruppo raffigurante il doge Francesco Foscari inginocchiato davanti il leone di S. Marco da collocarsi nel parapetto della trifora sormontante il vano della porta detta della Carta, deve essere rifatto in modo che presenti la più diligente riproduzione di quello che fu distrutto nel 1797, e del quale si conserva la testa del doge, e varie poi sono le rappresentazioni in disegni ed in stampe, opina che non sia il caso di bandire un concorso, e si permette di proporre che l'opera venga affidata allo scultore comm.^e prof.^e Luigi Ferrari.” / Nell'accompagnare pertanto a codesto eccelso Ministero la detta proposta, non può fare a meno il sottoscritto di vivamente appoggiarla, ritenendo che il comm.^e Ferrari e per la sua capacità ben conosciuta, e per la traduzioni nell'arte amata che sente e conserva, sia forse l'unico in Venezia tutta a riprodurre nel miglior modo possibile il gruppo in discorso. Si aggiunge ancora, solo per notizia storica, che fino da quando sorse per la prima volta l'idea di ricollocare sulla porta della Carta il doge ed il leone, venne trattato col predetto comm.^e Ferrari per affidarne ad esso l'esecuzione".

Il 25 luglio 1883 il Ministero accettò la proposta e il Segretario accademico stese la bozza del contratto con il quale si incaricava Luigi Ferrari di eseguire il gruppo il più possibile uguale a quello che Giovanni e Bartolomeo Bon avevano scolpito nel 1429 e che i francesi avevano distrutto nel 1797. Gli si chiedeva inoltre di eseguire il doge in marmo di Carrara e il Leone in pietra d'Istria com'era in origine e gli venivano concessi due anni di tempo per portare a termine l'opera a decorrere dall'approvazione del modello in creta a grandezza naturale.

Firmato dalle parti il Contratto in data 8 ottobre 1883, richiesto di custodire per qualche tempo presso il suo studio quello che rimaneva del volto del doge scolpito da Bon e conservato nel Museo archeologico, Ferrari si mise all'opera il 19 marzo 1884. Qualche mese più tardi il modello in gesso a grandezza naturale era concluso e pronto per la verifica in loco sulla Porta della Carta. La commissione espresse il suo parere: "L'Onor.^e Commissione raccoltasi poi in seduta il 30 d.to mese, approva il Modello, e, trovata inappuntabile la figura del Doge, suggeriva alcune lievi modificazioni a quella del Leone, come pel Libro simbolico che dovrà figurare orizzontalmente, come si vede in tutti i Leoni simili; per l'ala destra che dovrebbe sporgere alquanto oltre la testa, come si nota in tutti i leoni araldici, pel movimento del petto alquanto duro; per la troppo finita esecuzione della giubba o della chioma, pel pelo del sottoventre troppo lungo, e per l'attaccatura non tanto naturale della coda".

Accettate le modifiche, lo scultore si mise al lavoro sulla pietra a sul marmo e nell'ottobre del 1885 il Leone venne collaudato dov'era e com'era entro i termini prescritti.

Mettendo a confronto il gesso e il gruppo finale, si nota che da Ferrari furono apportate diverse modifiche, sia al Doge, che era stato ritenuto dalla Commissione "inappuntabile", sia al Leone. Rispetto al gesso il Doge è meno proteso in avanti, lo stendardo che tiene tra le mani è diverso e cambiano molti particolari del mantello d'ermellino, mentre il leone ha un'altra espressione e connotazione del muso e soprattutto le ali più grandi e lunghe.

2.101

Luigi Ferrari, *Busto Re Umberto I*

marmo

1887-1889

Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Napoli, Palazzo Reale)

Sato di conservazione: risultano danneggiati i baffi in entrambi i lati.

Fonti man.: ASPMVe, Gallerie offerte e acquisti, b.1, f. 8, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari.

Biblio.: *Gallerie* 1970, ill n. 559.



Nel novembre del 1887 il direttore delle Gallerie dell'Accademia inviò a Roma una lettera indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione con cui riferiva: “Nelle visite che vengono fatte alle R.R. Gallerie, da Auguste Persone venne rivelato che da vari anni è esposto il busto di Sua Maestà il Re fatto in gesso, mentre avvi in marmo quello dell’Imperatore d’Austria”⁷⁹⁵ e chiedeva di utilizzare gli introiti delle Gallerie per la trasposizione in marmo dell’opera. La risposta del Ministero fu positiva e pertanto venne contattato Luigi Ferrari, già autore del gesso, per l’esecuzione del lavoro con il compenso di 4000 Lire. Il busto venne inaugurato il 14 marzo 1889 in occasione del compleanno del Re.

Più che in altre occasioni Ferrari abbandona l’idealizzazione per darci una immagine realistica del sovrano, con gli imponenti baffi e lo sguardo imperioso caratteristico del monarca. Curata nei dettagli anche la divisa onusta di onorificenze e titoli.

2.102

Luigi Ferrari, *Tomba Papadopoli*

marmo e bronzo

1893

Venezia, Cimitero di S. Michele

Biblio: “Il Gazzettino”, 1 novembre 1893; *Necrologio* 1894, p. 319; “Gazzetta di Venezia”, 1 novembre 1899; “Il Gazzettino”, 1 novembre 1900; “Il Gazzettino”, 1 novembre 1901; “Gazzetta di Venezia”, 1 novembre 1921; “Il Gazzettino”, 2 novembre 1850; MENEGHIN 1962, pp. 128, 130-131; BELTRAMI 2005, p. 12, 78 (ill. B/N).

⁷⁹⁵ ASPMVe, Gallerie offerte e acquisti, b.1, f. 8, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari, N° 1486, Venezia 28 novembre 1887.



Luigi Ferrari concluse la sua carriera con una maestosa scultura per la tomba degli amici Papadopoli da collocare nel Cimitero lagunare di San Michele. Ferrari scelse di rielaborare uno dei soggetti più riusciti della sua produzione: l'Angelo della resurrezione. Se per la Tomba Reyer a Trieste (cat. 2.63) nel 1846 aveva deciso di rappresentare l'Angelo seduto con la tromba in mano in attesa di spiccare il volo, qui l'angelo pare sia appena atterrato sulla terra per dare il lieto annuncio.

Un'anno dopo la sua collocazione, in occasione del necrologio di Luigi Ferrari apparso sulla "Gazzetta di Venezia", così veniva definita la scultura: "Il Bello, che uscì dalle mani di Luigi Ferrari, ha in sé la potenza suggestiva del sentimento; prova sovrana fra tutto il divino Angelo che, nel nostro Cimitero, guarda la tomba dei Papadopoli. Di quell'Angelo la forma è tolta ai greci, ma l'ispirazione alla più pura e geniale idea cristiana".

L'angelo venne realizzato in marmo con inserti in bronzo (ali e tromba).

Altre sculture attribuite

2.103

Luigi Ferrari, *Adamo ed Eva*

1837

mai realizzato

Fonti man.: ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore, Lettera di Luigi Ferrari a Tranquillo Orsi, Milano 14 giugno 1837.

Biblio.: BROL 1953, pp. 410.

Nel 1837, in occasione della sua trasferta milanese per l'esposizione del *Laocoonte*, Ferrari venne in contatto con alcuni dei collezionisti più in vista dell'epoca. A Brera conobbe la contessa Erizzo Maffei di Brescia che gli commissionò il gruppo di *Adamo ed Eva* e "un genietto che ricordi suo nipote".

Consultatasi con l'amico Francesco Gualdo di Vicenza, la contessa mutò il soggetto in un *Endemione*.

2.104

Luigi Ferrari, *Meleagro*

Commissione: Contessa Erizzo Maffei di Brescia

Biblio.: AGOSTINO 1842, p. 93.

Non risulta che Ferrari abbia mai realizzato un'opera con questo titolo. L'indicazione di Sagredo (1842) è forse da ricondurre all'*Endemione*, commissionato dalla contessa Erizzo Maffei di Brescia.

2.105

Luigi Ferrari, *San Filippo Neri*

gesso

1840 ca.

Venezia, Chiesa di San Martino

Biblio.: SAGREDO 1867, p. 71; DELLA PUPPA 1997, p. 75.



La prima notizia che riconduce il San Filippo Neri alla mano di Luigi Ferrari ci viene da un articolo di Agostino Sagredo, comparso in un numero del “Politecnico” del 1842. Come più volte notato, le notizie riferite da Sagredo in questo testo non sempre sono corrette. La collocazione della statua all’interno della Chiesa di San Martino potrebbe però leggersi come un omaggio dello scultore alla sua parrocchia; anche il cognato Cosroe Dusi, qualche anno prima, aveva donato alla stessa chiesa la pala raffigurante *Santa Filomena, Lucia ed Agata*.

La notizia di Sagredo è riportata dagli scrittori successivi che si sono interessati alla Chiesa. La presente statua si distacca però, nei modi, nella realizzazione del panneggio a tutte le opere che Ferrari ha realizzato in questi anni, tanto da farci supporre che l’opera non sia di sua mano.

Indice catalogo ragionato delle opere

Catalogo delle opere autografe

- 2.14** Luigi Ferrari, *Damone e Pizia*, gesso, 1830 ca., Udine, Palazzo Antonini (Loggia).
- 2.16** Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Tomba Velo Scroffa*, 1832-1835, marmo, Vicenza, Cimitero Monumentale.
- 2.18** Luigi Ferrari, *Laocoonte*, 1834-1853, marmo, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.
- 2.19** Luigi Ferrari, *Erma del Marchese Federico Manfredini*, 1836, pietra tenera, Padova, già Pia Casa di Beneficenza (ex Ospedale Geriatrico, ora proprietà dell'Università degli studi di Padova).
- 2.20** Bartolomeo e Luigi Ferrari, *Monumento a Francesco Aglietti*, 1836 – 1840, marmo, Venezia, Ateneo Veneto.
- 2.21** Luigi Ferrari, *La Malinconia*, 1837-1838, marmo, Milano, già collezione Ambrogio Uboldo – ubicazione sconosciuta.
- 2.25** Luigi Ferrari, *Davide che ringrazia Dio per la vittoria*, 1838-1843 ca., marmo, Venezia, Palazzo Treves.
- 2.26** Luigi Ferrari, *Busto di Raffaello Sanzio*, marmo, 1838-1839 ca., Kynžvart, Castello di Metternich.
- 2.27** Luigi Ferrari, *Vergine*, marmo, 1838-1839, già Collezione Metternich - ubicazione sconosciuta.
- 2.30** Luigi Ferrari, *Monumento Jablonowska*, marmo, 1840-1841, Padova, Basilica del Santo, Cappella S. Stanislao o Polacca.
- 2.33** Luigi Ferrari, *Ninfa che raccoglie un fiore o Najade*, marmo, 1841 ca.-1894, ubicazione sconosciuta.
- 2.35** Luigi Ferrari, *Busto di Antonio Salvotti*, marmo, 1841 – 1842, Trento, Villa Salvotti.
- 2.36-37** Luigi Ferrari, *Busto Raimondina Thun*, marmo, 1842, già Duino, Castello – ubicazione sconosciuta / già Vigo di Ton, Castel Thun – ubicazione sconosciuta.
- 2.39** Luigi Ferrari, *Busto di Girolamo Segato*, marmo, ante 1842, Belluno, Municipio.
- 2.42** Luigi Ferrari, *Leone Scuola Grande di San Marco*, 1843, pietra, Venezia, Scuola Grande di San Marco (facciata)
- 2.47** Luigi Ferrari, *Monumento sepolcrale per la contessa Thun di Trento*, 1843, non realizzato.
- 2.49** Luigi Ferrari, *Monumento a Paride Zaiotti*, 1844, già Trieste, Cimitero – smantellato.
- 2.51** Luigi Ferrari, *La Vergine o Immacolata concezione*, marmo, 1844 – 1846, Saonara (Padova), Villa Cittadella – Vigodarzere, Cappella.
- 2.52.53** Luigi Ferrari, *Agricoltura e Commercio*, pietra arenaria, 1844-1862, già Padova, Porta Codalonga (demolita nel 1925), poi entrata della Fiera Campionaria (1943 la Fiera viene bombardata e distrutta)
- 2.56** Luigi Ferrari, *Medaglione con ritratto di Nicolò Vigodarzere*, marmo, 1845 ca., Saonara (Padova), Villa Cittadella- Vigodarzere- Cappella.
- 2.59** Luigi Ferrari, *Erma di Bartolomeo Signoroni*, marmo di Carrara, 1845-1847, Padova, Ospedale Civile.
- 2.60** Luigi Ferrari, *Monumento in memoria del conte Luigi Piovene di Vicenza (Cristo risorto)* marmo, 1845-1847 ca., Castelgomberto (VI), Villa da Schio.

- 2.61** Luigi Ferrari, *Monumento a Antonio Galvani*, 1845-50 ca., collezione privata.
- 2.63** Luigi Ferrari, *Tomba Reyer* (Angelo della Resurrezione), marmo, 1846 ca., Trieste, Cimitero di Sant'Anna.
- 2.64** Luigi Ferrari, *Monumento a Marco Polo*, 1846-1857, mai realizzato.
- 2.66** Luigi Ferrari, *Busto di Galileo Galilei*, marmo, 1847, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- 2.67** Luigi Ferrari, *Busto di Paolo Paruta*, marmo, 1847.
- 2.68-69-70-71** Luigi Ferrari, *Busti di Cartesio, Leibnitz, Newton e Galileo*, 1847 ca., marmo, Trieste, Museo Revoltella.
- 2.73** Luigi Ferrari, *L'Innocenza*, marmo, 1847-1851, già Trieste, collezione Wimpffen – ubicazione sconosciuta.
- 2.74-75** Luigi Ferrari, *Due angeli adoranti (L'Adorazione e l'Amore)*, marmo, 1851 ca., Venezia, Chiesa di San Silvestro.
- 2.76** Luigi Ferrari, *Busto del Vescovo Zaccaria Bricito*, marmo, 1851-1852 ca., Bassano del Grappa, Museo Civico.
- 2.77** Luigi Ferrari, *Tomba Velo (Angelo della Carità)*, 1852-'55, Verona, Cimitero.
- 2.78** Luigi Ferrari, *Busto di Luigi De Manzoni*, marmo, 1853, Agordo, Chiesa Parrocchiale Arcidiaconale di Santa Maria Nascente.
- 2.79** Luigi Ferrari, *Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe*, marmo, 1853-54, Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito a Roma, Museo Nazionale del Risorgimento.
- 2.80** Luigi Ferrari, *Busto del Conte Giovanbattista Sceriman*, marmo, 1857, Venezia, Palazzo Sceriman, Lista di Spagna, proprietà IRE.
- 2.81-82** Luigi Ferrari, *San Giusto e Visita dell'imperatore Francesco Giuseppe I e dell'arciduca Carlo Ludovico al fratello convalescente*, marmo, 1857 – 1859, Trieste, Cattedrale di San Giusto - Trieste, Musei Civici (bassorilievo).
- 2.83** Luigi Ferrari, *Leonida ed il Pastore*, 1856 ca., Trieste, già Miramare, ubicazione sconosciuta.
- 2.84** Luigi Ferrari, *La Religione o La Fede – Monumento ad Andrea Giovanelli*, marmo, 1860 ca., Lonigo, Chiesa di S. Fermo, Villa S. Fermo dei principi Giovanelli, ora dei Padri Pavoniani.
- 2.85** Luigi Ferrari, *Busto di Luigi Ricci*, marmo, 1860 ca., Trieste, Musei Civici (da Teatro Verdi).
- 2.86** Luigi Ferrari, *Busto Galileo Galilei*, marmo, 1861, Padova, Palazzo del Bo', Sala Colonne.
- 2.89-90** Luigi Ferrari, *Musica e Drammatica*, marmo, 1865 – 1869, Vienna, Teatro Nuovo – sala della pausa.
- 2.91-92** Luigi Ferrari, *San Vito e S. Michele Arcangelo*, marmo, 1869 ca., San Vito d'Asio, Chiesa di San Michele Arcangelo.
- 2.94** Luigi Ferrari, *Monumento a Pietro Paleocapa*, marmo, 1871-1873, Venezia, già Campo S. Angelo, ora Giardini Papadopoli.
- 2.95** Luigi Ferrari, *Busto Antonio Somma*, marmo, 1873-1874, Trieste, Musei Civici.
- 2.96** Luigi Ferrari, *Busto di Re Carlo Alberto*, marmo, 1874, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- 2.98** Luigi Ferrari, *Busto di Prospero Alpini*, marmo, 1875, Marostica (VI), Castello inferiore, loggiato.
- 2.99** Luigi Ferrari, *Busto Guglielmo Pepe*, marmo, 1883, Venezia, Museo Correr (depositi).
- 2-100** Luigi Ferrari, *Il doge Francesco Foscari inginocchiato dinanzi al leone andante*, marmo di Carrara e pietra d'Istria, 1885, Venezia, Palazzo Ducale – Porta della Carta.

- 2.101** Luigi Ferrari, *Busto Re Umberto I*, marmo, 1887-1889, Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Napoli, Palazzo Reale).
- 2.102** Luigi Ferrari, *Tomba Papadopoli*, marmo e bronzo, 1893, Venezia, Cimitero di S. Michele.

Catalogo delle opere disperse

- 2.1** Luigi Ferrari, *Testa della Vergine*, marmo, 1821, ubicazione sconosciuta.
- 2.2** Luigi Ferrari, *Modello dalla testa*, terracotta, 1822, ubicazione sconosciuta.
- 2.3** Luigi Ferrari, *Testa in plastica*, terracotta, 1823, ubicazione sconosciuta.
- 2.4** Luigi Ferrari, *Testa di Redentore*, marmo, 1824, ubicazione sconosciuta.
- 2.5** Luigi Ferrari, *Morte di Archimede*, gesso, 1826, ubicazione sconosciuta.
- 2.6** Luigi Ferrari, *Nudo aggruppato*, gesso, 1826, ubicazione sconosciuta.
- 2.7** Luigi Ferrari, *Nudo semplice in plastica*, gesso, 1826, ubicazione sconosciuta.
- 2.8** Luigi Ferrari, *Pietà di Enea*, gesso, 1827, ubicazione sconosciuta.
- 2.9** Luigi Ferrari, *Ritratto*, gesso, 1827, ubicazione sconosciuta.
- 2.10** Luigi Ferrari, *Medaglione con ritratto*, gesso, 1827, ubicazione sconosciuta.
- 2.11** Luigi Ferrari, *Medaglione con ritratto*, gesso, 1827, ubicazione sconosciuta.
- 2.12** Luigi Ferrari, *Caino*, gesso, 1828, ubicazione sconosciuta.
- 2.13** Luigi Ferrari, *Dedalo e Icaro*, gesso, 1829, ubicazione sconosciuta.
- 2.15** Luigi Ferrari, *Piramo e Tisbe*, 1831 ca., gesso, ubicazione sconosciuta.
- 2.16** Luigi Ferrari, *Davide che sta per troncargli il capo al Gigante Golia*, gesso, 1833, ubicazione sconosciuta.
- 2.22** Luigi Ferrari, *Endimione*, 1837, già Brescia, collezione Erizzo Maffei.
- 2.23** Luigi Ferrari, *Genietto (Ritratto del nipote della Contessa Erizzo Maffei)*, 1837, già Brescia, Collezione Erizzo Maffei.
- 2.24** Luigi Ferrari, *Busto di Francesco Gualdo*, marmo, 1838, ubicazione sconosciuta.
- 2.28** Luigi Ferrari, *Busto di Carlo Gilio*, marmo, 1840, ubicazione sconosciuta.
- 2.29** Luigi Ferrari, *La diligenza*, marmo, 1840, già Brescia, Collezione Mazzucchelli Longo – ubicazione sconosciuta.
- 2.31** Luigi Ferrari, *Busto dell'abate Federico Zinelli*, 1841, ubicazione sconosciuta.
- 2.32** Luigi Ferrari, *Busto di Luigi Lodovico Pasini*, marmo, 1841, ubicazione sconosciuta.
- 2.34** Luigi Ferrari, *Pentita*, terracotta, 1841, ubicazione sconosciuta.
- 2.38** Luigi Ferrari, *Busto di padre Appiani*, marmo, ante 1842, ubicazione sconosciuta.
- 2.40** Luigi Ferrari, *Busto conte Mocenigo Soranzo*, marmo, ante 1842, ubicazione sconosciuta.
- 2.41** Luigi Ferrari, *Busto di Paride Zaiotti*, marmo, 1842 – 1843, già Trieste, Casa Zaiotti – ubicazione sconosciuta.
- 2.42** Luigi Ferrari, *Busto della Vergine sotto il mistero della Concezione*, marmo, 1843, già collezione O'Donnell - ubicazione sconosciuta.
- 2.44-45** Luigi Ferrari, *Sant'Agostino e Santa Teresa*, 1843 ca., ubicazione sconosciuta.
- 2.46** Luigi Ferrari, *Sansone*, 1843, ubicazione sconosciuta.
- 2.48** Luigi Ferrari, *Monumento sepolcrale alla contessa Medin*, 1843-1844, ubicazione sconosciuta.
- 2.50** Luigi Ferrari, *Monumento sepolcrale in memoria del cav. De Paoli*, 1844 ca., Innsbruck, ubicazione sconosciuta.
- 2.54** Luigi Ferrari, *Busto Paolo Zannini*, marmo, 1845, ubicazione sconosciuta.

- 2.55** Luigi Ferrari, *La Diligenza*, marmo, 1845, ubicazione sconosciuta.
- 2.57** Luigi Ferrari, *Un busto in marmo*, 1845 ca., già Trieste, ubicazione sconosciuta.
- 2.58** Luigi Ferrari, *Una statuina*, 1845, già Trieste, ubicazione sconosciuta.
- 2.62** Luigi Ferrari, *Una danzatrice (La Taglioni che balla)*, gesso, 1845 ca.-1851 ca., già collezione Antonio dal Zotto - ubicazione sconosciuta.
- 2.65** Luigi Ferrari, *La diligenza*, marmo, 1847, ubicazione sconosciuta.
- 2.72** Luigi Ferrari, *La Vergine*, marmo, 1847-1850, già collezione Müller, ubicazione sconosciuta.
- 2.87** Luigi Ferrari, *Busto di Dante*, marmo, 1865, già Vicenza, Museo Civico – non rintracciato.
- 2.88** Luigi Ferrari, *Busto di Samuele Medoro*, marmo, 1865, già collezione Antonio Dal Zotto - ubicazione sconosciuta.
- 2.93** Luigi Ferrari, *Busto Vittorio Emanuele II*, marmo, 1870 ca., già Venezia, Gallerie dell'Accademia- ubicazione sconosciuta.
- 2.97** Luigi Ferrari, *Busto di Napoleone Bonaparte*, marmo, 1874, ubicazione sconosciuta.

Catalogo delle opere di incerta attribuzione e respinte

- 2.103** *Adamo ed Eva*, 1837, mai realizzato.
- 2.104** *Meleagro*.
- 2.105** *San Filippo Neri*, gesso, 1840 ca., Venezia, Chiesa di San Martino.

Indice topografico delle opere

BASSANO DEL GRAPPA

MUSEO CIVICO

Busto del vescovo Zaccaria Bricito

BELLUNO

MUNICIPIO

Busto di Antonio Segato

BRESCIA

MUSEO TOSIO MARTINENGO

Laocoonte

CASTELGOMBERTO

VILLA PIOVENE

Monumento in memoria del conte Luigi Piovene [Cristo risorto]

COLLEZIONE PRIVATA

Monumento ad Antonio Galvani

KYNŽVART

CASTELLO DI METTERNICH

Busto di Raffaello

LONIGO

CHIESA DI SAN FERMO

La Religione [La Fede – Monumento ad Andrea Giovanelli]

MAROSTICA

CASTELLO INFERIORE

Busto di Prospero Alpino

PADOVA

BASILICA DEL SANTO

Monumento alla principessa Jablonwska

PALAZZO DEL BO'

Busto di Galileo

OSPEDALE CIVILE

Busto di Bartolommeo Signoroni

PIA CASA DI BENEFICENZA

Busto del Marchese Manfredini

VITO D'ASIO

CHIESA DI SAN VITO D'ASIO

*San Vito**San Michele Arcangelo***SAONARA**

VILLA CITTADELLA VIGODARZERE

*Monumento a Nicolò Vigodarzere**Vergine***TRENTO**

VILLA SALVOTTI

*Busto di Antonio Salvotti***TRIESTE**

CIMITERO DI SANT'ANNA

Tomba Reyer [L'angelo della Resurrezione]

CHIESA DI SAN GIUSTO

San Giusto

MUSEO CIVICO SARTORIO

*L'Imperatore Francesco Giuseppe fa visita al fratello Massimiliano**Busto di Antonio Somma**Busto di Luigi Ricci*

MUSEO CIVICO REVOLTELLA

*Busto di Cartesio**Busto di Galileo**Busto di Leibnitz**Busto di Newton***UBICAZIONE IGNOTA***Adamo ed Eva**Busto del conte Mocenigo Soranzo**Busto del professore Medoro**Busto di Carlo Gilio**Busto di Dante**Busto di Dante**Busto di Enrico Stieglitz**Busto di Federico Zinelli**Busto di Francesco Gualdo**Busto di Ludovico Pasini**Busto di Napoleone Bonaparte**Busto di Paolo Zannini**Busto di Paride Zaiotti**Busto di Raimondina Thun**Busto di Vittorio Emanuele II*

Caino
 Davide che sta per troncare il capo al Gigante Golia
Endimione
Genietto (ritratto del nipote della Contessa Erizzo Maffei)
Malinconia
Meleagro
Monumento a Paride Zaiotti (distrutto)
Monumento al cavaliere De Paoli
Monumento sepolcrale alla contessa Medin
Ninfa che raccoglie un fiore [Najade]
Pietà di Enea
Piramo e Tisbe
Sansone
Sant'Agostino
Santa Teresa
Testa della Vergine
Testa di Redentore
Una danzatrice [La Taglioni che balla]

UDINE

PALAZZO ANTONINI

Damone e Pizia

VENEZIA

ATENEIO VENETO

Monumento a Francesco Aglietti

CHIESA DI SAN MARTINO

San Filippo Neri

CHIESA DI SAN SILVESTRO

Angeli in adorazione [Adorazione e Amore]

CIMITERO DI SAN MICHELE IN ISOLA

Tomba Papadopoli [L'angelo]

GALLERIE DELL'ACCADEMIA

Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe

Busto del Re Umberto I

ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

Busto di Carlo Alberto

Busto di Galileo

Busto di Paolo Paruta

GIARDINI PAPADOPOLI

Monumento a Pietro Paleocapa

MUSEI CIVICI VENEZIANI

Busto di Guglielmo Pepe

PALAZZO DUCALE – PORTA DELLA CARTA

Il doge Francesco Foscari inginocchiata davanti al leone

PALAZZO PAPADOPOLI

Busto di Nicolò Papadopoli

PALAZZO SCERIMAN

Busto del conte Giovanbattista Sceriman

PALAZZO TREVES DE'BONFILI

Davide e Golia

SCUOLA GRANDE DI SAN MARCO

Leone Marciano

VERONA

CIMITERO

Tomba Velo [L'angelo della carità]

VICENZA

CIMITERO

Tomba Velo Scroffa

VIENNA

TEATRO

Musica

Drammatica

3. Gaetano Ferrari (Marostica, 1786 – Venezia, 1873)

Gaetano Ferrari nasce a Marostica il 22 ottobre 1786⁷⁹⁶ da Luigi e Antonia Viero, fratello minore di Bartolomeo⁷⁹⁷.

La formazione del giovane Gaetano è simile a quella di tanti altri scultori della sua epoca (Rinaldo Rinadi, Antonio Bosa, Giuseppe De Fabris) ma si distingue per un più stretto legame con Antonio Canova: Marostica è sita nell'alto vicentino, poco distante da Possagno e suo zio Giovanni Ferrari era stato il maestro del giovane e promettente possagnese⁷⁹⁸.

Seguendo le orme del fratello Bartolomeo, Gaetano si trasferisce a Venezia e nel 1804 si iscrive alla Veneta Accademia di Pittura e Scultura⁷⁹⁹, continuando gli studi nel 1807 presso la riformata Accademia di Belle Arti sotto l'insegnamento di Angelo Pizzi allora professore di scultura, dimostrandosi subito artista di talento e ottenendo il secondo premio nella classe dei "plastificatori"⁸⁰⁰, riscuotendo poi numerosi premi in tutti gli anni di iscrizione all'Accademia⁸⁰¹. Oltre che per i premi, troviamo Gaetano ricordato per diversi anni (a partire dal 1815, quando presenta l'opera dal titolo *La fucina di Vulcano* e fino al 1832⁸⁰²), tra gli espositori delle mostre estive che si tenevano in Accademia.

⁷⁹⁶ APM, Archivio Parrocchiale di Chiesa S. Maria Assunta di Marostica, Nati dai 4 ottobre 1775 al 12 luglio 1790, 24 ottobre 1786.

⁷⁹⁷ Scultore di lui più celebre per avere fuso in bronzo il modello in gesso della *Pietà* di Antonio Canova. Il modello dell'opera, originariamente destinata alla chiesa di Saint-Sulpice, venne fuso in bronzo nel 1830 da Bartolomeo Ferrari e collocato nel Tempio di Possagno. Cfr. la scheda, redatta da GIUSEPPE PAVANELLO, in *Antonio Canova*, cat. di mostra, a cura di F. Mazzocca, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio 1992, pp. 386-387; oltre alla bibliografia, ricordata da Pavanello, cfr. PLACIDO ZURLA, *Del gruppo della pietà e di alcune altre opere di religioso argomento di Antonio Canova. Dissertazione detta nell'adunanza solenne della Pontificia Accademia Romana di archeologia con quella Pontificia ed insigne di S. Luca il giorno 30 giugno 1834*, Roma 1834, poi riedita in *Dissertazioni del cardinale D. PLACIDO ZURLA. Dei vantaggi recati dalla religione cattolica alla geografia e scienze annesse. Sull'unità del soggetto nel quadro della Trasfigurazione di Raffaele. Sull'opere di religioso argomento di Antonio Canova. Ora per la prima volta insieme riunite*, Roma 1835 (cfr. GUGLIANO CONSIGLIA, *Le biografie* cit., pp.195-206).

⁷⁹⁸ Cfr. ANTONIO MUÑOZ, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, in "Dedalo", anno IV, vol. I, 1924/25, pp. 103-128; mentre per un profilo generale sulla famiglia Torretto poi Ferrari si veda ANNETTE STAHL, *Die Bildhauerwerkstatt* cit. 1999.

⁷⁹⁹ Cfr. AABAVE, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785, 18 ottobre 1804.

⁸⁰⁰ Cfr. Discorsi letti in occasione della pubblica apertura tenuta dalla R. Veneta Accademia di Belle Arti essendosi per la prima volta solennemente distribuiti i premj alle rispettive classi de' giovani alunni in presenza delle primarie autorità residenti in questo comune, Venezia, Picotti, 1808, p. 46.

⁸⁰¹ Gaetano risulta iscritto a partire dall'anno accademico 1807-08 fino al 1814-15, si vedano in proposito i documenti N. 2-8 in Appendice. Nel 1810 il primo *accessit* come modellatore del nudo; nel 1814 il primo *accessit* per il gruppo di nudo in plastica, il primo premio per l'azione semplice in plastica, il primo premio per la statua in plastica, il primo *accessit* per il busto in plastica.

⁸⁰² 1816, *Dedalo che adatta le ali ad Icaro*, bassorilievo in gesso e due accademie; 1821, tre teste di *Ninfa* bassorilievo in marmo e *Teseo che atterra il centauro*, bassorilievo in gesso; 1822, *Padre Eterno adorato da tre cherubini*, marmo di Carrara innestato su Broccatello di Verona, *Cupido saettatore* in pietra rossa di Cattaro; 1827, *Ritratto* in marmo; 1829, *Testa di Redentore* in marmo; 1832, *Il Genio del Commercio* in pietra tenera, *Busto muliebre* in marmo e due bassorilievi in marmo raffiguranti un *Testa di Redentore* e un *Cherubino*.

Con l'aiuto del fratello Bartolomeo, già inserito nell'ambiente lagunare, Gaetano entra in contatto con gli scultori dell'epoca operanti a Palazzo Reale, il maggiore cantiere di scultura esistente in città; tra il 1808 e 1809⁸⁰³ collabora con Domenico Fadiga ad eseguire lavori ornamentali e successivamente con Antonio Bosa, Domenico Banti e Gaetano Parocco per la realizzazione delle statue in pietra e dei bassorilievi sulla facciata verso Piazza San Marco⁸⁰⁴.

All'inizio degli anni dieci si trasferisce a Milano capitale del Regno d'Italia e si occupa della decorazione della facciata del Duomo, modellando le figure di *Sant'Idulfo* e *Sant'Odilla*, riguardo alle quali risulta un pagamento a suo favore dalla Fabbrica in data 15 agosto 1811⁸⁰⁵. È in questa occasione che Ferrari affronta per la prima volta la tematica religiosa, nel cui ambito opera secondo lo stile gotico-rinascimentale di cui il Duomo era fortemente connotato.

Mentre lavora in questa città viene notato dallo scultore Camillo Pacetti, allora professore all'Accademia di Belle Arti di Brera. Il professore, romano formatosi nella capitale pontificia sotto l'influsso canoviano, accoglie nel suo studio il giovane Gaetano come aiutante. La conoscenza era probabilmente avvenuta in occasione dell'assegnazione a Ferrari dell'incarico di esecuzione delle due opere per il Duomo, di cui Pacetti era responsabile per conto dell'Accademia. Il maestro, assieme ad altri scultori e "accademici d'onore" valutava con giudizi scritti anonimi la qualità di ogni statua e la sua esecuzione. In diversi casi era lo stesso Pacetti a fornire i modelli in gesso delle opere da affidare ad altri scultori. Com'era uso comune negli studi di scultura dell'epoca, il maestro si riservava l'ideazione e la rifinitura del marmo, lasciando sgrossatura e sbazzatura agli aiuti. Ferrari lavora così all'esecuzione della statua di *Santa Marcellina* (fig. 59), una delle realizzazioni più originali nella produzione di Pacetti, dove la protagonista, inginocchiata e raccolta, è avvolta dalla testa ai piedi da un fluente panneggio⁸⁰⁶. Sempre a Milano Ferrari realizza un *Busto colossale di Napoleone*⁸⁰⁷.

Tornato a Venezia nel 1813 per collaborare alla decorazione di Palazzo Reale⁸⁰⁸, si unisce al fratello Bartolomeo per aiutarlo nei numerosi lavori in legno che gli venivano commissionati dalla Marina francese. Caduto Napoleone e ritornati gli austriaci, Gaetano aiuta il fratello a restaurare il

⁸⁰³ ASV, Intendenza dei palazzi reali, b. 18 (1810-1820 personale e preventivi), f. c/36

⁸⁰⁴ ASV, Intendenza dei Palazzi Reali, b. 10 (Corrispondenze 1810-1814, f. sculture 1811) e b. 19 (1808-1813 stati di consegna).

⁸⁰⁵ Ferrari viene pagato il 15 luglio 1811 per i soli modelli delle statue, come riportato in *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, a cura della Sua Amministrazione*, Milano, Tipografia Sociale E. Reggiani e C., voll. VII, 1885, p. 282. Come riportato nelle carte d'Archivio della Reverenda Fabbrica del Duomo i due santi saranno successivamente tradotti in marmo dallo scultore Paolo Marciani; sono statuette dell'altezza di 80-90 centimetri che furono poste a ornamento delle guglie di facciata sulla quale all'epoca si lavorava. L'esatta collocazione delle due opere è impossibile da stabilire.

⁸⁰⁶ *La città di Brera: due secoli di scultura*, a cura di G. M. Accame, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, Milano, Fabbri, 1995, pp. 14-16.

⁸⁰⁷ Ubicazione sconosciuta.

⁸⁰⁸ ASVe, Intendenza dei Palazzi Reali, b. 16 (1807 -1816 lavori).

Leone bronzeo tornato danneggiato da Parigi, da ricollocare su una delle due colonne della Piazzetta di S. Marco⁸⁰⁹.

Riconosciuto il suo valore dai maggiori scultori della città e sostenuto dal Presidente dell'Accademia il conte Leopoldo Cicognara, Gaetano si trasferisce a Roma per lavorare nello studio di Canova.⁸¹⁰ Questi lo prende subito in simpatia, facendolo collaborare alle sue opere e invitandolo spesso, di domenica, a pranzo a casa sua.

Dai documenti disponibili risulta che Gaetano rimase a Roma diversi anni nei quali, come riferisce l'amico Giovanni Casoni⁸¹¹, ebbe modo di lavorare a molte opere del maestro Canova come: *La Musa Polimnia* (fig. 9), i due gruppi delle *Tre Grazie* (figg. 60-61), *Il Monumento Stuart* (fig. 62), *il Teseo vincitore sul Centauro* (fig. 63), *la Ebe* di Forlì (fig. 64) e molte altre. Lo stesso Canova nel 1818 gli commissiona a sue spese un quarto busto di *Papa Pio VII* (fig. 65) da collocare all'interno della sacrestia della Basilica di S. Giovanni in Laterano⁸¹².

In questi anni Gaetano si cimenta più volte in tematiche eroiche e mitologiche, che già aveva affrontato sia in Accademia, che nella decorazione di Palazzo Reale a Venezia. La conoscenza della raffinata tecnica di Canova, gli premette di raggiungere livelli molto alti nella lavorazione del marmo, tanto che il *Busto di Pio VII* (fig. 65) è realizzato interamente e autonomamente da Ferrari.

Tornato nel 1820 da Roma a Venezia abile scultore e profondo conoscitore dell'arte antica, viene chiamato in Arsenale per assumere l'incarico di Maestro di scultura⁸¹³, ruolo che mantiene fino alla morte. Sappiamo che nel 1823 Ferrari salva dalla distruzione una testa femminile proveniente dal Partenone, (arrivata a Venezia nel 1687 con Felice Gallo, segretario di Francesco Morosini), comprandola per poco più del valore della materia e che, dopo averla completata in

⁸⁰⁹ Il leone di Venezia: studi cit., p. 117.

⁸¹⁰ Si veda in proposito la bella lettera che Antonio Canova invia a Leopoldo Cicognara in data 10 ottobre 1817 pubblicata in ANTONIO CANOVA, *Epistolario* cit., tomo II, p. 1067-1069.

⁸¹¹ Per l'elenco completo delle opere di Antonio Canova a cui lavorò Ferrari cfr. BMCV, *Codici Cicogna*, n. 3349, fascicolo 16, Gaetano Ferrari scultore di Marostica. Cenni biografici dell'ing. Casoni, *Fatti della vita artistica dello Scultore Gaetano Ferrari di Marostica*. Per un profilo su Giovanni Casoni cfr. PAOLO PRETO, ad vocem *Casoni Giovanni* in DBI, vol. 21, 1978 e GIOVANNI CASONI, *Guida per l'Arsenale di Venezia*, a cura di P. Ventrice, Ristampa anastatica, Sommacampagna, Cierre, 2011.

⁸¹² Cfr. PLFC, Possagno, Lascito Fondazione Canova, b. 6, f. 1, Busto Pio VII; PLFC, b. 6, f. 1, Busto Pio VII, Ricevuta di pagamento, 22 agosto 1818; TLA, The Thorvaldsen Letter Archives, m9 1824, nr. 104, Lettera di presentazione a Bertel Thorvaldsen, Venezia, 17 dicembre 1824 e cfr. ANTOINE NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVII*, Parte I, Moderna, Roma, Tipografia di Belle Arti, 1839, p. 260-261.

⁸¹³ Cfr. AABAV, Atti, 1820, b. 14, Venezia, 8 maggio 1820, Nomina di Gaetano Ferrari a maestro di scultura in Arsenale. Nel 1824 in Arsenale avrà come colleghi Tranquillo Orsi per la Prospettiva e Marchi per l'Ornato. Dal 1818 era già architetto Giovanni Casoni. Questi dati attestano la presenza di una scuola d'arte parallela all'Accademia di Belle Arti, probabilmente riservata all'istruzione dei dipendenti della I.R. Marina Militare. Nelle date antecedenti all'assunzione dei professori per le varie discipline sono documentati accordi scritti tra la Marina e l'Accademia di Belle Arti di Venezia che permetteva ai dipendenti dell'Arsenale di recarsi in Accademia per poter seguire le lezioni per alcune ore al giorno. A riguardo tornerò in seguito in un altro intervento.

gesso, la rivende al collezionista e mercante d'arte tedesco trapiantatosi a Venezia, Davide Weber⁸¹⁴.

Tra le altre notizie sappiamo che in occasione del Congresso di Verona, il Ministro degli esteri francesi il conte Matteo Montmorency acquista un suo busto in marmo *Ecce Homo* (fig. 67) e nella stessa occasione anche il Cancelliere Metternich acquisterà lo stesso soggetto (fig. 68).

Nel 1823 l'I.R. Governo contatta l'Accademia per trovare uno scultore che esegua un leone in metallo da collocare sulla facciata della Basilica di San Marco⁸¹⁵; allo scopo vengono interpellati gli scultori Luigi Zandomenighi e Bartolomeo Ferrari⁸¹⁶. Entrambi i professori declinano l'offerta del Governo perché già impegnati in altri lavori e propongono il nome di Gaetano Ferrari, il quale accetta l'incarico e realizza il leone su sfondo stellato che ancora oggi si può ammirare sulla facciata della Basilica Marciana⁸¹⁷ (fig. 3). Gaetano ha così la bella opportunità di mettersi in mostra e porre la sua firma sul maggiore monumento veneziano: la Basilica di San Marco.

Nel 1824 per volere di Leopoldo Cicognara e Antonio Canova, realizza la metopa in pietra, commissionatagli nel 1822, raffigurante *Caino che uccide Abele* a decorazione del frontone del Tempio di Possagno (fig. 68); le sette metope che Canova era riuscito a modellare in gesso vengono eseguite in pietra da allievi e artisti vicini all'Accademia di Venezia⁸¹⁸.

Nello stesso anno Gaetano decide di ripartire per Roma per servire uno dei più grandi scultori dell'epoca, Bertel Thorvaldsen e spedisce una lettera allo scultore danese accompagnata da una sua opera per mostrare il suo talento, dichiarandosi disponibile per ogni servizio⁸¹⁹. Evidentemente Ferrari non era appagato del lavoro in Arsenal e dell'ambiente culturale veneziano. Tornare in una città ricca di vita e di opportunità come Roma, gli avrebbe certo concesso migliori occasioni di lavoro e di guadagno; Gaetano era allora scapolo, diversamente avrebbe probabilmente seguito la sorte del fratello Bartolomeo, che alle soglie di un programmato viaggio a Roma dovette rinunciare per difficoltà familiari. L'intento di Gaetano non ebbe però attuazione: egli infatti non partì per Roma e di ciò non si conoscono i motivi.

⁸¹⁴ IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1990, p. 270; ID., *Lo Statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità: 1596-1797*, Biblos, 1997, p. 68;

⁸¹⁵ Il leone antico era stato distrutto dai francesi nel 1797.

⁸¹⁶ AABAV, Atti, 1823, b. 21, Venezia, 18 ottobre 1823, Risposta dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia all'I.R. Governo in merito alla richiesta di realizzazione di un leone in metallo per la facciata della Basilica di S. Marco

⁸¹⁷ Cfr. ASABAV, Atti, 1824, b. 22, n. 209, Venezia 14 agosto 1824; L'I.R. Governo incarica Gaetano Ferrari per l'esecuzione del leone per la facciata della Basilica di S. Marco e AABAV, Atti, 1824, b. 23, n. 209, Venezia, 28 agosto 1824. Minuta della presentazione di Gaetano Ferrari da parte dell'Accademia di Belle Arti di Venezia all'I.R. Governo. Cfr. ALBERTO, *Il Leoni* cit., voll. II, p. 305, n. 4.

⁸¹⁸ ELENA CATRA, *Canova come Fidia* cit.

⁸¹⁹ Cfr. TLA, *The Thorvaldsen Letter Archives*, m9 1824, nr. 104, Venezia, 17 dicembre 1824, Lettera di presentazione a Bertel Thorvaldsen.

Nel 1826, per incarico di David Weber, Gaetano realizza un busto in marmo di Gian Antonio Moschini su modello in gesso di Rinaldo Rinaldi, marmo di cui Weber fece dono al Seminario Patriarcale di Venezia alla morte dell'effigiato (fig. 69). Nello stesso anno Antonio Emmanuele Cicogna e Giovanni Casoni, gli commissionano una replica in bronzo da collocare anch'essa in Seminario⁸²⁰.

Pur occupato dal lavoro in Arsenale, Gaetano riesce a soddisfare una domanda internazionale, le sue opere sono infatti richieste dall'Imperatore d'Austria, dal cancelliere Metternich, da nobili inglesi e da committenti privati e pubblici che gli chiedono opere fin dall'America Latina. Anche la sua città natale, Marostica, gli commissiona due opere: *San Pietro* e *San Paolo* per decorare l'altare della chiesa di Sant'Antonio Abate⁸²¹ (fig. 70).

Ferrari dimostra una profonda conoscenza del marmo anche quando, nel 1840, è tra gli espositori per i premi d'industria a Venezia e propone un nuovo marmo rosso idoneo alla scultura⁸²².

Pienamente inserito nel mondo artistico veneziano, sposato con la veneziana Pisana Bassi da cui ha un'unica figlia Maria, Ferrari risiede nel sestiere di Castello Parrocchia di San Pietro, vicino all'Arsenale⁸²³.

Gaetano lavorò per oltre quarant'anni all'Arsenale di Venezia, ma questa sua attività rimane ancora nell'ombra, perchè i documenti del periodo relativi all'Arsenale e alla Marina conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia non sono ancora inventariati e pertanto non consultabili.

⁸²⁰ GIANNANTONIO MOSCHINI, *La chiesa e il seminario di Sta. Maria della salute in Venezia*, Venezia, Tipi di Giuseppe Antonelli, 1842, pp. 143, 145; GAETANO MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri*, vol. 91, Tipografia Emiliana, 1858, p. 220; OSCAR MOTHES, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs: Kunst der neuern Zeit*, voll. II, Leipzig, Friedrich Voigt, 1860, p. 341; GERARD HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Parigi, E. de Boccard, 1964, p. 263.

⁸²¹ Le opere sono ancora presenti presso la Chiesa anche se in anni recenti l'altare è stato smantellato e quindi non si trovano più nella collocazione originaria.

⁸²² Collezione degli atti delle solenni distribuzioni de' premj d'industria fatte in Milano ed in Venezia dall'anno 1806 (al'anno 1857), 1840, p. 8.

⁸²³ Cfr. ASCV, Scheda Famiglia 1857, Ferrari, Castello, 1724.

4. Marostica: una Gipsoteca mai nata

Venezia, città dalla lunga tradizione scultorea, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo ebbe anche, tra gli allievi della sua Accademia di Pittura, Antonio Canova, artista poi diventato “lo scultore” per antonomasia, conosciuto in tutto il mondo.

La caduta della Serenissima, il dominio napoleonico prima e quello austriaco poi, portano a Venezia una serie di significativi rinnovamenti culturali. Napoleone nel 1807 riforma l'Accademia di Belle Arti fornendole un nuovo statuto e una nuova sede presso l'ex convento della Carità. Mentre le vicende della neoaccademia sono note, è rimasto fino ad oggi sconosciuto che a partire dagli anni venti dell'800 per decreto asburgico nacque una sorta di “accademia” parallela presso l'Arsenale. Vennero indetti concorsi per istituire principalmente quattro cattedre: Architettura, Scultura, Prospettiva, Ornato, poi ricoperte da Giovanni Casoni⁸²⁴, Gaetano Ferrari, Tranquillo Orsi⁸²⁵ e tale Marchi. Questi quattro artisti facevano da contr'altare a Giannantonio Selva⁸²⁶, predecessore di Francesco Lazzari⁸²⁷, Luigi Zandomenghi⁸²⁸. Davide Rossi⁸²⁹ e Giuseppe Borsato⁸³⁰ che erano stati titolari degli stessi insegnamenti alla Carità.

Particolarmente utile, per seguire l'evoluzione della scultura in laguna durante il XIX secolo, è rilevare la presenza di studi di scultura dislocati in diversi luoghi della città e gravitanti tra le “due accademie”. Sono d'aiuto a questo scopo le Guide di Venezia, in particolare quelle di Quadri⁸³¹, Fontana⁸³², Moschini⁸³³ e Lecomte⁸³⁴, che spesso ci descrivono gli studi degli artisti oppure, solo in appendice, ci danno un elenco alfabetico con specificata la professione praticata (pittore, scultore, incisore ecc.) e l'indicazione di dove si trova lo studio.

⁸²⁴ Giovanni Casoni (Venezia 1783 – 1857), cfr. PAOLO PRETO, ad vocem *Casoni Giovanni* in DBI, vol. 21, 1978 e GIOVANNI CASONI, *Guida per l'Arsenale di Venezia*, a cura di P. Ventrice, Ristampa anastatica, Sommacampagna, Cierre, 2011.

⁸²⁵ Tranquillo Orsi (Mantova, 1791 – Venezia, 1844), cfr. MARIA IDA BIGGI, ad vocem, *Orsi Tranquillo*, in *La Pittura nel Vento. L'Ottocento*, vol. II, a cura di G. Pavanello, Milano, Electa, 2003, p. 780.

⁸²⁶ Giannantonio Selva (Venezia 1751 – 1819), cfr. ELENA BASSI, *Giannantonio Selva: architetto veneziano*, Padova, Cedam, 1936.

⁸²⁷ Francesco Lazzari (Venezia, 1792 - 1871), cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, ad vocem *Lazzari Francesco*, in DBI, vol. 64, 2005.

⁸²⁸ Luigi Zandomenighi (Colognola ai Colli (VI), 1778 – Venezia, 1850), cfr. GENNARO TOSCANO, «*Le lion de Saint-Marc* cit., pp. 457- 495 (con bibliografia)

⁸²⁹ Davide Rossi (Thiene (VI), 1741 – Venezia, 1826), cfr. ROBERTO DE FEO, ad vocem *Rossi Davide*, in *La Pittura nel Vento. L'Ottocento*, cit., pp. 807-808.

⁸³⁰ Giuseppe Borsato (Toppo di Spilimbergo (PN), 1770 – Venezia, 1849), cfr. ROBERTO DE FEO, ad vocem *Borsato Giuseppe* in *La Pittura nel Vento. L'Ottocento*, cit., pp. 655-656.

⁸³¹ ANTONIO QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, Venezia, Premiata tipografia Checchini, 1853, pp. XLVII-XLVIII.

⁸³² GIANJACOPO FONTANA, *Manuale ad uso del Forestiere*, Venezia, Co' tipi Giovanni Checchini, 1847, pp. 66-69, 290.

⁸³³ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Nuova Guida di Venezia*, II ed., Venezia, 1847.

⁸³⁴ JULES LECOMTE, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, Gio. Cecchini e comp, 1844.

Di rilievo è la *Rassegna Artistica* redatta da Giorgio Podestà nel periodico *Il Gondoliere*, che dal 1844 al 1847 riferisce sulle sue visite agli studi degli artisti, fornendoci l'ubicazione dello studio e l'elenco di tutte le opere a cui stanno lavorando⁸³⁵.

Nella seconda metà del secolo si rivelano invece fondamentali i cataloghi della *Promotrice delle Belle Arti*, al cui interno troviamo i seguenti dati: numero progressivo dell'opera, cognome e nome dell'artista, indirizzo, titolo dell'opera, tecnica e, in alcuni casi, il nome del committente.

Interessanti sono poi gli articoli, presenti in diversi periodici, che si dedicano a una singola opera o a un singolo artista. Ancora poco studiati sono gli elenchi (una sorta di censimento) che il Comune di Venezia ha richiesto durante tutto l'arco del secolo all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove gli artisti venivano indicati per categoria, disciplina e luogo in cui praticavano la loro arte.

Grazie a tutte queste fonti è possibile ricostruire un panorama esauriente delle presenze artistiche a Venezia (non solo degli scultori).

Lo studio della produzione scultorea della famiglia Ferrari a Venezia risulta molto utile per analizzare da vicino il macrocosmo della scultura a Venezia durante tutto il XIX secolo.

Bartolomeo Ferrari durante il suo matrimonio ebbe quattordici figli, di cui solamente cinque sopravvissero alla tenera età. Nell'abitazione a San Martino al civico N° 2461 (fig. 71), oltre a Bartolomeo, e sua moglie e figli, andarono a vivere i suoi genitori, Luigi e Antonia Viero, e la sorella Domenica. La famiglia era molto unita, e lo rimase anche dopo la morte di Bartolomeo, diventando un punto di riferimento per tutta la comunità artistica, in particolare quella vicentina. Presso i Ferrari venivano ospitati giovani artisti che si iscriveranno all'Accademia ma non erano in grado di pagarsi un alloggio⁸³⁶, o riceveranno sostegno giovani artisti come Francesco Marchesini, scultore di Bassano del Grappa, che uscito dall'Accademia riuscì ad avere fortuna a San Pietroburgo presso lo zar grazie all'appoggio di Luigi Ferrari.

L'unità di questa famiglia è rimasta immortalata da uno straordinario dipinto, (unico se pensiamo che al suo interno appaiono ben cinque artisti attivi a Venezia) realizzato da Cosroe Dusi nel 1830 ca. in occasione del suo matrimonio con Antonietta, la figlia primogenita di Bartolomeo. Il dipinto denominato *Il caffè* sarebbe meglio titolarlo *Ritratto della famiglia Ferrari* (fig. 1). In esso appaiono tutti i membri della famiglia allora viventi: Domenica Ferrari di Luigi, Giovanni Battista

⁸³⁵ Per un profilo della rivista *Il Gondoliere* si veda *Critica d'arte nelle riviste lombardo* cit., pp. 344-346.

⁸³⁶ E' il caso del ventiquattrenne marosticense Giovanni Canevari, cfr. AABAVe, Cataloghi delle Scuole, Catalogo degli alunni iscritti, Anni scolastici 1850-51. Catalogo degli allievi della Scuola di Scultura – Semestre II 1851.

Ferrari, Bartolomeo Ferrari, Angela Ferrari, Giovanna Maria Ferrari, Luigi Ferrari, Antonia Viero, Luigi Ferrari di Gaetano e, in basso sulla destra in primo piano Antonietta Ferrari e Cosroe Dusi⁸³⁷.

Per i Ferrari unità della famiglia significava anche unità nel lavoro, poiché erano tutti scultori⁸³⁸ collaboranti tra di loro.

Nel 1843 lo scrittore Carlo Fink pubblica, prima nel periodico “Ost und West” di Praga e poi in “La Favilla” di Trieste, un lungo articolo che descrive lo studio e le maggiori opere eseguite da Luigi Ferrari. Fink ci da questa suggestiva descrizione dello studio di Ferrari in Corte della Grana:

“Incamminiamoci adesso allo studio. Non solo il potere della creazione fa simile l’artista a celesti, ma anche la misteriosa solitudine in cui si volentieri egli si raccoglie e si cela, e donde in silenzio spande i suoi doni fra gli uomini come la primavera i fiori. Solo le anime nobili cercano di investigare le orme della divinità per penetrare fino nelle misteriose officine della creazione; per quanto l’artista vero, immagine di Dio, si tenga nascosto agli sguardi degli uomini, chi ha un’anima fatta per sentire il bello, il sublime dell’arte sa bene distinguere le sue tracce in mille diramazioni diffuse. Venezia col suo labirinto di stradelle, di canali, di ponti offre all’artista un magnifico asilo. Ei vi si trova difeso come da un baluardo d’arte e di poesia. Fortunato chi fra quelle vie avviluppate ed allettanti ha per guida la poesia! - In compagnia d’un caro compatriota, del poeta *Enrico Stieglitz*, che da parecchi anni s’ha scelto Venezia a seconda patria, trascorsi in gondola per una serie di canali fino ad una parte della città, che ad onta ch’io vi soggiornassi da otto mesi m’era tuttora ignota. Quanto più solitario si faceva il luogo, tanto più sentiva la vicinanza dell’asilo dell’artista. Scendemmo in una viuzza larga appena quattro piedi e di là per varie corti nel *Campiello della rana*. Molti grossi pezzi di marmo e piedi e braccia rozze dintorno stavano come avanzi d’uomini primitivi petrificati. Le case all’intorno colle pareti disciolte dal salso umore, coperte dalla vite ed ornate d’immagini di santi colla prospettiva d’un oscuro canale m’offerivano alla vista un magnifico quadretto, lo stetti fermo alcuni istanti, e sentii che veramente il pittore porta sempre seco la sua tavolozza” ed ancora “Lo scultore ci venne amichevolmente all’incontro [...] *Ferrari* è un uomo giovane, agile, con occhi sfavillanti.... [...] Gittai uno sguardo ancora sù tutta l’officina, sopra cui cade una *doppia* luce dall’alto: l’una illumina le statue, l’altra ispira l’anima dell’artista ed avviva le sue creazioni, dinanzi a cui io non seppi tenermi dal desiderare d’essere piuttosto scultore che pittore. Quella magica luce, in cui i bianchi marmi stavano come in una fusione di colori ed erano circondati da un vago barlume, mi fece palpitare nell’ultimo istante - e la mia tavolozza, che avevo lietamente deposta mi accompagnò di nuovo al mio cavalletto”⁸³⁹.

Anche Giulio Lecomte nel compilare la sua guida *Venezia o colpo d’occhio letterario, artistico storico* nel 1848, non dimentica di dare spazio a Luigi Ferrari e alle sue opere e infine ricorda ai suoi lettori “Tutti questi lavori hanno i loro originali in gesso nello studio del Ferrari presso l’Arsenale; noi non sapremmo abbastanza inculcare ai nostri lettori di andar a giudicare da sé stessi dell’alto merito di tali sculture”⁸⁴⁰.

⁸³⁷ *Cosroe Dusi 1808 – 1859. Diario cit.*

⁸³⁸ Tranne il figlio più giovane Giovanni Battista che diventerà pittore restauratore.

⁸³⁹ CARLO FINK, *Una visita allo studio di Ferrari in Venezia*, in “La Favilla – Giornale triestino”, a. VIII, 13 maggio 1843, pp. 139-144, poi ripreso da D.R., Lo studio dello scultore Ferrari, descritto dal pittore Carlo Fink nell’Ost und West, giornale di Praga, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 114, 18 maggio 1843, p. 456.

⁸⁴⁰ JULIUS LECOMTE, *Venezia o colpo d’occhio cit.*, p. 287.

L'abitazione e lo studio dei Ferrari in "Sestiere di Castello, Parrocchia S. Martino, Contrada corte della grana" occupavano i civici 2459, 2460, 2461 e 2462. Il Palazzo abitazione affaccia parte sul canale e parte nella contrada, mentre lo studio, da identificarsi con l'edificio al n° 2459, è interno alla Corte⁸⁴¹.

Bartolomeo e Luigi lavoravano nello stesso studio. Oltre allo studio in Campo della Grana Luigi, dopo aver assunto l'incarico di professore in Accademia, aprirà un secondo studio in questa sede. Pietro Selvatico in un dei suoi rapporti annuali sull'Accademia che spediva a Vienna, al punto "XI Capacità e Considerazioni degli Insegnanti Attuali" dà una bellissima descrizione di Ferrari:

"Il Prof. di Scultura – Sig. Luigi Ferrari – Modello degli insegnanti, e pel valore artistico, che gli guadagnò meritatamente tanta fama, e pel modo egregio col quale guida la istruzione, e per l'affettuosa premura che pone a suoi allievi, da lui guardati come suoi figli. _ Ha copiosa cultura intellettuale e scrive con elegante proprietà, ha parola facile persuadente, logica, mano memorabile nella plastica, e quella insigne qualità di lavorar sempre dinanzi ai suoi alunni, quando gli altri invece si chiudono nello studio, per non lasciarsi vedere al lavoro. Carattere impetuoso ma franco, generosa indole, animo inclinato sempre al bene, uomo veramente raro"⁸⁴².

Con queste parole Selvatico ci testimonia che Ferrari donava tutto se stesso agli allievi e non nascondeva loro nulla, anzi accoglieva chiunque volesse osservare o studiare quello che lui faceva nello studio in Accademia. Questo suo atteggiamento gli valse l'appellativo "modello degli insegnanti".

Se così si esprimeva Selvatico Segretario e Presidente dell'Accademia durante gli anni Cinquanta dell'Ottocento, lo scultore Vincenzo Cadorin nel 1916, a ventidue anni dalla morte del maestro così lo ricorda:

"Luigi Ferrari era un buon artista, modesto di costumi, assiduo lavoratore, maestro amoroso; aveva sempre in bocca con tutti o quasi: "Figliuolo mio" specialmente quando si rivolgeva ai suoi scolari, anzi tale frase era diventa un nomignolo per designarlo. Scherzi a parte, trattava i suoi scolari come figliuoli. Viveva tutto il giorno in Accademia di B. A.; parte nella scuola di scultura e parte nel suo studio nel locale vicino ad essa. Lavorava sempre lui i suoi marmi, occupandosi sullo stesso soggetto per mesi ed anni e accontentandosi della sola abbozzatura grossolana fatta dagli altri. Morì povero di denaro, ma ricco di lavori. Il suo grande studio a S. Martino (vicino all'Arsenale) ne era ripieno"⁸⁴³.

Anche Cadorin ci ricorda i due studi di Ferrari, ma dove si trovano ora tutti i suoi lavori di cui "Il suo grande studio a S. Martino era ripieno"?

⁸⁴¹ ASCVe, Anagrafe della Popolazione di Venezia e scheda per Registro della popolazione 1869 relativa alla Casa N. 2461 in Sestiere di Castello

⁸⁴² BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15, f. Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici.

⁸⁴³ CELSO COSTANTINI, *Lo scultore Luigi Ferrari*, in "Arte Cristiana", anno IV, n. 9, 15 settembre 1916, p. 259.

Luigi Ferrari, dopo un fidanzamento durato alcuni anni con Eloisa Zaiotti, figlia dell'amico Paride, decide di troncare il legame con la ragazza perché nel 1844, a distanza di pochi mesi, erano venuti a mancare i padri di entrambi e Luigi come fratello maggiore doveva assumersi il peso degli altri fratelli, cosicché non avrebbe potuto garantire un giusto status sociale alla moglie. La sorella Antonietta, sposata, viveva sola con i due figli a due passi dalla famiglia paterna, poiché il marito, il pittore Cosroe Dusi, si era trasferito da anni a San Pietroburgo per lavoro. La sorella minore Giovanna Maria Angela, sposata nel 1839, viveva in condizioni nient'affatto agiate, mentre Angela e Giovanni Battista non si sposarono.

Nel 1893 l'anziano Luigi, quando chiede il pensionamento dall'Accademia, non ha discendenti diretti, decide pertanto di lasciare parte delle sue opere migliori al suo allievo prediletto Antonio Dal Zotto, che prenderà poi il suo posto in Accademia come insegnante di scultura. Mentre il restante dei gessi Ferrari li dona a Marostica città natale del padre Bartolomeo.

Del Ferrari Dal Zotto racconta:

“Fra le sue più belle opere [...] *La Ninfa che coglie il fiore di Loto* (cat. 2.33), eseguita per una fontana, l'altra: *La danzante*. Della prima possiedo il modello ed il marmo, dell'altra egli fece il solo modello e pur questo possiedo. Tengo pure i modelli degli angeli oranti, i cui marmi sono nella chiesa di *S. Silvestro* (figg. 72-73), ed il modello del famoso *Angelo della Resurrezione* (fig. 74) che esiste nella tomba della famiglia Rainer nel cimitero di Trieste. Possedevo pure un bel busto in marmo: *Ritratto del celebre chirurgo Medoro* [...]. Del Ferrari tengo ancora qualche altro lavoro, un bozzetto per un monumento all'Aglietti, la statua *La lettura*, l'*Enedmione* e qualche altro”⁸⁴⁴.

Sfortunatamente, morto Dal Zotto improvvisamente nel 1918, il suo studio a San Vio nel 1937 venne smantellato e tutte le sue opere andarono disperse, comprese quelle di Ferrari.

Nel 1897 Bartolomeo Dusi, nipote di Luigi, cerca di realizzare le volontà dello zio, interessando il Comune di Marostica come da seguente atto:

“Luigi Ferrari del quale la fama non fu inferiore a quella del padre esprimeva il desiderio che nella sua Marostica fossero custoditi quei gessi del proprio padre e da lui stesso plasmati e che loro servirono di modello per trasfondere nei marmi i palpiti, i sorrisi e le grazie della fervida ed immaginosa loro fantasia” [...] “L'egregio quanto valente pittore Sig. Bartolomeo Dusi onde trarre in atto il gentile ed affettuoso pensiero dell'illustre congiunto si dichiarò disposto a presentarne in dono parecchi sempreché il Comune si assumesse la spesa del trasporto e del collocamento, la quale spesa possa essere di circa lire 650,00”. Il Consiglio Comunale in data 15 settembre: “Riconosciuto che col dono dei gessi il Comune viene in possesso di un tesoro d'arte al quale nessuno che coltiva in cuore il senso del bello può rinunciare: Riconosciuto altresì che profondo e generale sarebbe il rammarico in questa cittadinanza se difficoltà si frapponessero al

⁸⁴⁴ Ibidem.

conseguimento di un patrimonio artistico tanto prezioso”⁸⁴⁵, deliberò l'accettazione del dono e di assumere le relative spese a carico del Comune. / Il Consiglio Comunale si riunì il 16 maggio 1898 per discutere sulla scelta del locale da adibire a Gipsoteca. La relazione riporta “I locali che potrebbero servire allo scopo sarebbero quelli che verranno abbandonati dall'Ufficio del Registro, situati a pian terreno ed a ponente di questo stesso Castello, ma la giunta preoccupata dal disagio in cui trovasi il Municipio il quale, mancante di una sala per le riunioni del Consiglio, della Giunta, delle Commissioni, del Gabinetto del Sindaco ed è pressoché insufficiente per l'archivio per modo che molti libri e cose vecchie giacciono [...] con pericolo della loro conservazione, sarebbe intenzionale di giovare dei medesimi per i bisogni dell'Amministrazione. / Ciò premesso si proporrebbe che i Gessi fossero collocati nella loggia del Castello, che si trova nello stesso piano dei nuovi locali dell'Ufficio del Registro e dell'Agenzia delle Imposte, alla quale si accede per apposita e spaziosa gradinata. Mediante la demolizione delle pareti delle due stanze a settentrione ed a mezzogiorno della loggia verrebbe ridotta in ampia sala che servirebbe ad uso Gipsoteca. Con una umilissima spesa, certo inferiore alle lire 500,00 verrebbero eseguiti i lavori di [...] / La Giunta pertanto persuasa che in tal modo potrebbe soddisfare ai bisogni dell'Amministrazione e nello stesso tempo provvedere alla custodia dei gessi invita il Consiglio a suffragare col suo voto la sua proposta approvando il seguente”⁸⁴⁶.

La proposta del Sindaco non venne accolta da alcuni Consiglieri, che non ritenevano lo spazio della Loggia sufficiente per accogliere interamente la donazione. Altri proposero di separare i pezzi grandi da quelli “più piccoli”, da sistemare in apposite mensole attorno alle pareti del Municipio. Non arrivando ad un accordo, la questione dei gessi rimase irrisolta e non vi fu mai un'esposizione pubblica del ricco patrimonio. Infine la collezione a causa dei conflitti Mondiali e del cambiamento del gusto artistico fu distrutta o saccheggiata⁸⁴⁷.

Nell'Archivio del Comune non risultano carte attestanti l'arrivo delle casse contenenti i gessi e nemmeno un inventario delle opere. L'unico elenco sommario a nostra disposizione è stato redatto da G. Spagnolo nel 1907 nel suo *Marostica e i comuni del suo territorio* che, seppur molto generale, ci fornisce preziose informazioni. Riportiamo l'elenco:

Gipsoteca Ferrari

Enumerazione dei modelli del prof. Comm. Luigi Ferrari, che gli eredi offrirono in dono al Municipio di Marostica.

Laocoonte, gruppo colossale di 3 figure.

Carità, “ “ 4 “

Golia, “ “ 2 “

La Religione, statua colossale eseguita per commissione del principe Giovanelli.

L'Angelo, per Papadopoli in Venezia.

S. Giusto, per Trieste.

Paleocapa, in Piazza sant'Angelo a Venezia.

Gruppo mitologico

⁸⁴⁵ ASCM, Consiglio comunale, b. 352, Registri dei verbali e delle deliberazioni. Registro delle deliberazioni del Consiglio comunale di Marostica, II, (4 maggio 1897 -)

⁸⁴⁶ Ivi. 16 maggio 1898.

⁸⁴⁷ Alcuni ricordano che durante alcuni lavori di manutenzione del Castello Inferiore le opere furono lanciate dagli operai e ridotte in mille pezzi.

Statua dell'Agricoltura " dell'Industria	}	Sulla porta Codalonga a Padova
Malinconia		
S. Vito, per S. Vito del Friuli		
Angelo, " " "		
Vari busti		
Modelli di Bartolomeo Ferrari		
Timpano della chiesa di S. Maurizio.		
Soggetto Mitologico.		
Bassorilievo di monumento sepolcrale.		
Idem. ⁸⁴⁸		

Di queste diciotto opere possediamo, grazie all'articolo dedicato a Ferrari da Costantini nel 1916, cinque foto dei gessi conservati a Marostica, ossia *Carità* gruppo colossale di 4 figure (fig. 75), *La Religione* (fig. 76), *S. Giusto* (fig. 77), *S. Vito* e *l'Angelo* per S. Vito del Friuli (figg. 78-79).

Della donazione Ferrari presso il Castello Inferiore di Marostica oggi rimangono solo alcuni busti e alcuni modelli di statue molto danneggiate, prive della testa o del corpo e altri sono spariti completamente.

La conservazione delle opere sarebbe stata fondamentale per lo studio sui due scultori; per capire come lavoravano, per analizzare alcuni soggetti replicati più volte con varianti e risalire anche ad altri marmi tutt'ora irreperibili.

Procedendo nell'ordine dell'inventario di Spagnolo:

1. *Laocoonte*. Non sappiamo se si trattasse del gesso colossale presentato da Ferrari all'esposizione di Brera del 1837 o se fosse il gesso in formato ridotto utilizzato da Ferrari per realizzare il marmo commissionatogli dal conte Paolo Tosio.

Disperso.

2. *Carità*. Si tratta del Monumento per la tomba di Teresa De Marchesi Muselli Velo realizzata tra il 1852-'55 per il cimitero di Verona.

Del gruppo composto da 4 figure a figura intera (uomo anziano, donna, bambina e angelo) rimane solamente la testa e parte del busto dell'angelo.

3. *Golia*. Ferrari realizza tra gli anni '30 e '40 due gruppi con protagonista Davide e Golia. Il primo *Davide che sta per trancare il capo al Gigante Golia* esposto la prima volta nel 1833 all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il secondo denominato *Davide e Golia* commissionato dal barone Treves nel 1838 e esposto la prima volta a Venezia nel 1843, nel quale Davide ringrazia Dio con la testa di Golia troncata ai suoi piedi.

⁸⁴⁸ GIOVANNI SPAGNOLO, *Marostica e i comuni del suo territorio*, vol. II, Marostica, stab. Tip. Cecchetto e Martinato, 1907, pp. 69-70.

Non sappiamo di quali delle due opere fosse il gesso. Disperso.

4. *La Religione*. Si tratta della statua colossale, denominata *La Religione* o *La Fede*, realizzata nel 1860 ca. su commissione di Giuseppe Giovanelli per la tomba di suo padre Andrea. Il marmo si trova ancora oggi in ottime condizioni a Lonigo in una delle cappelle della Chiesa di San Fermo, compresa nel complesso di Villa San Fermo dei Principi Giovanelli ora proprietà dei Padri Povoniani.

Disperso

5. *L'Angelo*. Realizzato nel 1893 per la tomba della famiglia Papadopoli nel Cimitero di San Michele a Venezia.

Della figura colossale dell'angelo rimane solo la testa.

6. *S. Giusto*. Commissionato nel 1857 ca. per la Chiesa di San Giusto a Trieste, in ringraziamento della guarigione dell'Arciduca Ferdinando Massimiliano dopo lunga malattia.

Rimane il gesso a figura intera privo della testa.

7. *Paleocapa*. Monumento realizzato tra il 1871 e il '73 per Campo Sant'Angelo a Venezia, poi trasferito nei Giardini Papadopoli dove ancora si trova.

Gesso disperso.

8. *Gruppo Mitologico*. Titolo generico, potrebbe trattarsi di *Leonida e il pastore* realizzato su commissione dell'Arciduca Massimiliano; di *Priamo e Tisbe*, di *Meleagro* o di *Sansone*. Tutti e quattro i marmi sono a tutt'oggi irreperibili.

Gesso disperso.

9. – 10. *Statua dell'Agricoltura e dell'Industria*. Commissionate nel 1844 dal Municipio di Padova per decorare la parte superiore di Porta Codalunga, furono portate a termine nel 1862. Demolita la porta nel 1925, le due statue colossali furono posizionate ai lati della porta d'entrata della Fiera di Padova, dove andarono distrutte durante i bombardamenti del 1943.

Gessi dispersi.

11. *Malinconia*. Commissionata a Milano nel 1837 dal conte Ambrogio Uboldo, il marmo risulta irreperibile.

Gesso disperso.

12. – 13. *San Vito e Angelo*, realizzati per la chiesa di San Vito d'Asio in Friuli Venezia Giulia nel 1869. I due marmi si trovano ancora in situ.

Dei gessi rimane solamente quello di *San Vito martire* privo della testa, mentre *San Michele Arcangelo* è disperso.

14. *Vari busti*. L'indicazione generica non consente di risalire al numero preciso dei busti donati e ai soggetti. Tra i gessi superstiti a Marostica c'è una serie di busti non ancora identificati, ma che per fattura e stile potrebbero essere attribuiti sia a Bartolomeo che a Luigi Ferrari.
15. *Timpano della Chiesa di San Maurizio*. Si tratta della decorazione ad altorilievo realizzata per la chiesa veneziana consacrata nel 1828. Il bassorilievo in marmo si trova in ottime condizioni nel sito originario.

Gesso disperso.

16. *Soggetto mitologico*. Bartolomeo Ferrari realizzò due opere a soggetto mitologico per l'*Omaggio delle province venete*. L'indicazione generale del tema non ci consente di sapere se si trattasse di *Chirone che ammaestra Achille* oppure del *Giuramento di Annibale*, entrambi i marmi si conservano al Museo Schloss Artstetten.

Il gesso risulta disperso

17. – 18. *Bassorilievo di Monumento sepolcrale*. Bartolomeo nella sua lunga carriera realizzò numerose opere sepolcrali, in particolare per i Cimiteri di Vicenza e Ferrara. In gran parte dei monumenti Ferrari realizzò un bassorilievo. Anche in questo caso l'indicazione generica non ci aiuta a risalire a quali bassorilievi ci si riferisce.

Dispersi.

Rispetto all'inventario di Spagnolo, dal corpus delle opere che si trovano a Marostica, si deve ritenere che la donazione fosse molto più cospicua rispetto alle 18 opere elencate e che corrispondesse a tutta la produzione dei Ferrari, tranne le opere donate a Dal Zotto.

A Marostica si trova parte di un busto di giovane coronato d'alloro e piangente, da identificare con il giovane piangente che decora parte della *Tomba Velo Scroffa* realizzata per il Cimitero di Vicenza negli anni '30 da Bartolomeo Ferrari, con la collaborazione del figlio Luigi (fig. 80). Parte di un busto di una donna velata, identificabile con la parte superiore della figura rappresentante la Scultura nel Monumento ad Antonio Canova (fig. 81).

Il *Doge Foscari inginocchiato davanti al Leone* (fig. 41) che Luigi ha realizzato come prototipo prima dell'esecuzione definitiva di quello in pietra e marmo del 1885 per decorare la Porta della Carta di Palazzo Ducale a Venezia, il gesso si conserva in ottime condizioni ed è l'unico ad essere esposto pubblicamente nella sala maggiore del pian terreno del Castello inferiore di Marostica,

A seguito degli studi compiuti e dalle ricerche che ancora si stanno portando avanti sulle figure di Bartolomeo e Luigi Ferrari, scultori di rilievo non solo nazionale; si auspica che il Comune di Marostica e la Soprintendenza del Veneto Orientale si impegnino ad onorare finalmente

l'impegno che il Comune si era assunto nel 1897, di collocare in luogo pubblico le opere degli illustri concittadini.

5. *L'Accademia di Belle Arti di Venezia: la Gipsoteca e l'insegnamento di scultura nella prima metà del XIX secolo.*

5.1. La Gipsoteca

“Se vi dicessi che è più facile e più sicuro studiare su un gesso che su un marmo vi stupirei. Eppure è vero. L'uno blocca, fissa fino ai minimi particolari; l'altro ce li presenta talvolta tanto vaghi, tanto indecisi, talvolta li fa tanto bene scomparire, che non si scorge altro che la forma generale, non sufficiente per imparare a fare altrettanto”⁸⁴⁹.

Così scriveva Etienne Falconet nel 1781, in sintonia con le idee di Winckelmann che circolavano per tutta Europa sull'importanza dello studio dell'antico; negli ultimi decenni del Settecento si determinò un crescente interesse per l'utilità didattica dei calchi in gesso. Efficace strumento di studio in quanto facile modo per avvicinare a sé un modello spesso vicino solo idealmente, ma materialmente lontano, il calco dava l'importante possibilità di riunire in collezioni esemplari il meglio della statuaria classica⁸⁵⁰. Ad acquistare e collezionare copie in gesso di modelli della scultura antica, erano anzitutto appassionati stranieri, o viaggiatori desiderosi di portare a casa ricordi di buona qualità a prezzi accessibili. La testimonianza di Goethe sul suo “ardente desiderio d'Italia” scaturito proprio dalla visione in Germania di copie in gesso, dimostra l'importanza dei calchi non solo come oggetti riproducibili in serie, ma anche come vero e proprio strumento estetico di approccio all'opera d'arte. I gessi potevano servire da tramite tra il modello originale o antico da “calcare” e il fruitore, artista o amatore che fosse.

Alla fine del Settecento l'uso del calco in gesso per motivi di studio era molto raccomandato. Scriveva Francesco Milizia nel *Dizionario delle belle arti del disegno*, pubblicato nel 1797: “Gessi, rappresentazioni fedeli di statue e di bassorilievi. Invenzione preziosa [...], i gessi sul buon antico valgono più di tutti i modelli viventi tormentati nelle Accademie [...]. Chi vuol essere vero artista deve studiare il bello antico, non potendo avere questo supplisca co' gessi facili da procacciarsi”⁸⁵¹.

⁸⁴⁹ ETINENNE MAURICE FALCONET, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle a Mr Diderot*, in *Oeuvres*, Losanna 1781, I, p. 195, cit. in PHILIPPE SÈNÈCHAL, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, III, Torino, Einaudi, 1986, pp. 150-80.

⁸⁵⁰ Cfr. Francis Haskell, Nicholas Penny, *L'Antico nella storia del Gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino, Einaudi, 1984.

⁸⁵¹ FRANCESCO MILIZIA, *Gessi*, in *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, 2 voll., Bassano, 1797, pp. 261-262.

I presupposti teorici non mancavano, toccava alle istituzioni aggiornarsi. Il vero artista, uniformato ad un nuovo gusto classico e antibarocco, aveva bisogno di una formazione accademica, nell'ambito della quale l'esercizio dal gesso assumeva un ruolo fondamentale. Come sappiamo, i giovani scultori, pittori e artisti studiavano sui calchi in gesso, ma nessuno statuto o manuale ci dice quali dovessero essere questi modelli: quale antico e quale moderno, Fidia o Prassitele, Canova?

Molte Accademie private di primo Settecento, nate per sopperire alla carenze didattiche che furono colmate con sostanziali riforme delle Accademie pubbliche, offrivano agli studenti la possibilità di studiare su calchi in gesso. Gli intellettuali veneziani nel 1724 avevano espresso l'intento di raccogliere in città i "modelli di gesso delle più illustri statue", progetto che pochi decenni più tardi, nel 1755, sarebbe stato realizzato dall'abate Filippo Vincenzo Farsetti nel suo palazzo a San Luca⁸⁵². La raccolta dei gessi Farsetti costituì tappa fondamentale per la formazione di qualsiasi artista studente a Venezia a cavallo tra XVIII e XIX secolo⁸⁵³.

Comunque utilizzati, i calchi in gesso erano diventati oggetti di uso comune per gli artisti di inizio Ottocento. Una testimonianza di questo basilare uso e della professionalità del formatore o gessino ci viene da Giuseppe Tambroni, direttore dell'Accademia di Palazzo Venezia a Roma, con il suo scritto *Arte del formare in gesso*:

"Il moltiplicare le copie di un Capo d'opera nella statuaria è un vantaggio sensibile per le arti [...]. Ma in Roma, sotto gli occhi di tanti valenti artefici, non basta saper formare, bisogna formare bene e avere cognizioni esatte, il sentimento della statuaria. L'occasione continua di fare rende quei formatori assai esperti, ed è per loro una sorgente perenne di guadagno"⁸⁵⁴.

In Accademia di Belle Arti a Venezia per tutta la prima metà del XIX secolo ricorre il nome di Giuseppe Tombola⁸⁵⁵, "gessino" di fiducia dell'istituzione che avrà il compito di restaurare i gessi danneggiati, trarre particolari da gessi esistenti (come mani e braccia), formare ex novo gessi

⁸⁵² PIERO DEL NEGRO, *La crisi del collegio* cit., p. 10.

⁸⁵³ A Roma le Accademie private di maggior spicco sono quella di Raphale Mengs, che in questa chiave riformò a Madrid l'Accademia di San Fernando e che progettava la fondazione di una vera "Accademia dei gessi" e quella di Pompeo Batoni. Per quella di Mengs cfr. ANTONELLA PAMPALONE, *La collezione di gessi di Anton Raphael Mengs alla Reale Accademia di San Fernando a Madrid*, in *Gli ateliers degli scultori*, Atti del convegno, a cura di M. Guderzo, Possagno, Fondazione Canova, 2010, pp. 261-304. Per Batoni cfr. EDGARD PETERS BOWRON, *Academic Life Drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, cat di mostra, a cura di R. J. Campbell e V. Carlson, Los Angeles – Minneapolis, 1993, pp. 75-85.

⁸⁵⁴ GIUSEPPE TAMBRONI, *Cenno intorno allo statuo attuale delle Belle Arti in roma*, in *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, a cura di S. Rudolph, Città di Castello, Istituto di Studi romani, 1982, p. 79.

⁸⁵⁵ Giuseppe Tombola (Torre (Pd), 1 settembre 1779 – Venezia 1867) cfr. AABAVe, b. 151, f. Giuseppe Tombola. Agli inizi del XIX Tobloa è il gessino di fiducia dell'Accademia, realizzando tra gli altri il calco delle sette metope di Antonio Canova. Tra il 1835 e il 1835 è assunto dall'Accademia come Sottobidello provvisorio, dal 1838 al 1843 divenne Sottobidello stabile e dal 1843 al 1860 Bidello stabile. L'incarico di bidello gli permetteva di avere uno stipendio fisso e di poter nello stesso tempo svolgere l'attività di formatore o "gessino" come viene definito dai documenti.

da alcuni marmi come la *Stele Emo* di Canova⁸⁵⁶ (fig. 82) e realizzare gessi anatomici da cadaveri. Alla morte di Tombola il suo posto sarà preso dal bassanese Domenico Passerin⁸⁵⁷.

Dotata di alcuni gessi già nella seconda metà del Settecento, l'Accademia di Venezia ha una vera gipsoteca solamente tra il primo e il secondo decennio dell'Ottocento, poi tra il 1819 e il 1825 riceve tre importanti nuovi nuclei: i gessi dei Fregi del Partenone (fig. 83)⁸⁵⁸, i gessi dai marmi di Egina (fig. 84) e alcuni modelli originali di Antonio Canova.

Durante l'annessione al Regno Italico napoleonico, all'Accademia di Venezia era imposto il modello delle Accademie di Milano e Bologna e costituiva un'istituzione essenzialmente pedagogica. Anche in precedenza aveva questa funzione, ma col nuovo modello non si poteva più considerare un istituto di formazione superiore degli artisti, con due ore serali al giorno di scuola del nudo e l'apertura sei mesi all'anno. Quando nel 1808 fu nominato Presidente il conte Leopoldo Cicognara, successore del defunto ex-patrizio veneziano Almorò 1° Alvise Pisani, il neo presidente trovò l'accademia veneziana "angusta, povera, quasi nuda"⁸⁵⁹ e si adoperò per assicurarle in poco tempo "un ruolo *inter pares* con le maggiori [accademie] italiane, i cui benefici si risentiranno e si protrarranno in Restaurazione"⁸⁶⁰. La svolta del 1807 fu per diversi aspetti radicale, tra questi la profonda ristrutturazione degli studi e l'acquisizione della nuova sede: l'ex chiesa e scuola della Carità con l'annesso ex convento dei canonici Lateranensi. Nel nuovo edificio era possibile ospitare la galleria di quadri e di statue che doveva costituire il fondamentale punto di riferimento didattico e di prestigio dell'Istituzione.

Lo *Statuto* accademico⁸⁶¹ prevedeva che i professori fossero in numero di dieci, ma al momento della sua apertura nel 1807 c'erano solo i docenti di architettura e pittura. Ad essi si aggiunsero l'anno seguente quelli di scultura, ornato e incisione e nel 1811 quello di prospettiva.

L'Articolo XIII dello *Statuto* menzionava l'esistenza in Accademia di una Sala della Statue che, assieme alla Pinacoteca e alla Libreria, doveva costituire un nucleo fondamentale dell'Accademia. La sala delle Statue e la Pinacoteca erano aperte agli studenti dalle nove di mattina alle tredici e d'estate anche nei pomeriggi.

⁸⁵⁶ ASVe, Governo Veneto, 1830-'34, Accademia di belle arti, b. 3863, f. XVII 2/3 Belle Arti, Accademia di Belle Arti. Contratto per getti di statue, e busti e relativi, Venezia 28 dicembre 1831.

⁸⁵⁷ Per un profilo generale su Domenico Passerin Cfr. AGOSTINO BROTTI PASTEGA, *I Passarin*, in "L'illustre Bassanese", n. 120, luglio 2009

⁸⁵⁸ Nel 1819, Cicognara arricchì la raccolta di ventitre bassorilievi del Partenone appartenenti alla collezione di Lord Elgin, avuti in omaggio dal Re d'Inghilterra come ringraziamento per averlo omaggiato della *Storia della scultura* e di un calco di uno dei cavalli di S. Marco cfr. AABAVe, b. 12, 1819, Atti.

⁸⁵⁹ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo* cit., p. 10.

⁸⁶⁰ SANDRA PINTO, *La promozione delle arti negli stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana, parte II, Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, Dal Cinquecento all'Ottocento, II, Settecento e Ottocento, Torino, Einaudi, 1982, p. 859.

⁸⁶¹ Statuto napoleonico, in ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., p. 169.

È interessante leggere alcuni titoli dell'articolo XIII dello *Statuto*:

1.- La Sala delle Statue oltre i gessi delle principali statue antiche raduna quelli de' migliori busti, bassi rilievi, animali, idoli, mobili, ed ornamenti di ogni genere importanti per la esecuzione, o per l'erudizione.

2.- La Sala delle Statue è sotto l'ispezione del Professore di Pittura, e di quello di scultura, che vi correggono quotidianamente i propri Allievi.

[...]

5.- Non si ammettono alla Sala delle statue, che gli allievi avanzati alla Scuola Elementare, e quelli che danno prova di sapere convenientemente contornare, ed ombrare dal rilievo⁸⁶².

Le gallerie dell'Accademia poterono finalmente aprire solo nel 1817, dopo un decennio di lavori e di attese; in quell'anno l'Accademia disponeva di quattrocento quadri e annoverava sessanta allievi, tra i quali molti stranieri e riscuoteva l'attenzione internazionale.

Dall'esame dei documenti conservati all'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, nei quali i riferimenti ai gessi sono sporadici, ma significativi, si evince che lo studio del modello in gesso era riservato agli studenti "avanzati alla scuola elementare, e quelli che danno prova di sapere convenientemente contornare, ed ombrare dal rilievo"⁸⁶³. Per studiare dai gessi lo studente doveva dunque prima iscriversi alla Scuola di Elementi di Figura frequentando la "seconda classe" e poi la "prima" durante la quale si disegnava dal rilievo e dalle figure intere⁸⁶⁴. L'allievo che alla Prima Classe di Elementi di Figura veniva premiato e decideva di intraprendere la carriera scultorea, poteva finalmente frequentare la Scuola di Scultura dove, come recita lo *Statuto*:

"i principianti studiano nella Sala delle statue e nella Scuola del Nudo. La prima materia, colla quale il professore gli esercita è la Plastica. Fa con essa copiare le più scelte estremità delle statue, e quindi a norma de' progressi i torsi, e le statue intere, coltivandoli continuamente nello studio delle proporzioni e dell'anatomia, finché egli stesso li dichiara abili a passare nella scuola speciale"⁸⁶⁵.

Nello Statuto e in nessuna delle altre carte ufficiali dell'Accademia, si fa riferimento specifico a questa "Scuola speciale", ma si evince dai documenti che il corso di Scultura fosse in realtà suddiviso in due. Le lezioni di "Statuaria" per principianti, dove effettivamente il professore insegnava "tutti i metodi di lavorare la creta, la cera, il legno, il marmo ed ogni genere di metallo"⁸⁶⁶ e "istruisce gli Allievi in tutte le teorie particolari dell'Arte, insegna i modi di Vestire degli antichi principalmente Greci e romani, i caratteri delle varie mitologiche, le forme degli

⁸⁶² Ivi, p. 180.

⁸⁶³ Ibidem.

⁸⁶⁴ *Statuto napoleonico*, in ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., p. 177.

⁸⁶⁵ Ivi, p. 176.

⁸⁶⁶ Ivi, p. 180.

animali, e i più convenienti geroglifici ed emblemi con cui soglionsi accompagnare le statue”⁸⁶⁷. Si passava poi a “Scultura” o “Scuola Speciale di Scultura” solo per “quelli, che danno prova di sufficiente abilità nel disegno e specialmente di esattezza nel contornare e quando sono abbastanza avanzati, sia per comporre d’invenzione, sia per copiare in marmo, o eseguire opere grandi in qualunque materia”⁸⁶⁸.

Quello che emerge dalla lettura dello *Statuto* è che lo studio dei gessi era riservato alle “scuole elementari” e quindi ai “non capaci”; caratteristica questa comune a tutte le altre accademie della Penisola, come l’Accademia di Brera a Milano e l’Accademia di San Luca a Roma. Questa pratica resterà immutata fino a quando, verso la fine dell’Ottocento, lo studio dei gessi verrà sostituito dallo studio dal “vero”.

Ma in che termini, dall’istituzione delle varie cattedre accademiche nel 1807 a Venezia, si pensò all’allestimento di una gipsoteca?

Tra le carte del Fondo Antonio Diedo⁸⁶⁹, segretario dell’Accademia e per lunghi anni facente funzione di Presidente (dal 1826 al 1846), si trova un interessante elenco intitolato *Nota delle Statue, Busti, Teste, Bassirilievi, Tripodi, Vasi, Frammenti, Modelli ec che appartengono alla Sala delle Statue*, al suo interno sono poi elencati anche gli *Oggetti esistenti nella Scuola di Pittura* e gli *Oggetti compresi nella Scuola dell’Ornato*; tale documento ci rivela quanto ricca e varia fosse la gipsoteca (quasi quattrocento pezzi), quale antico e quale moderno vi si studiasse e in che misura potesse assolvere nel panorama veneziano alle due funzioni didattica e museale.

L’elenco, databile tra il 1810 e il 1816, individua una situazione anteriore al 1819 perchè non sono presenti i gessi dei fregi del Partenone e non sono nemmeno elencati i gessi di *Paride*, *Tersicore*, *Venere* ed *Ebe* di Canova, voluti da Cicognara il 3 dicembre 1816 e sicuramente posteriore al 1810 vista la presenza dei gessi della collezione Farsetti, acquistati dall’Accademia già nel 1805, ma trasportati in sede solo nel maggio del 1809 e vista la presenza di *Paride*, di *Elena*, e della testa di *Ebe*, moltissime altre opere richieste da Cicognara a Canova l’11 dicembre 1809. È strano notare che tra le teste e busti non è citato il *Busto di Napoleone* tratto dal *Napoleone come Marte pacificatore*, donato da Canova nel 1807 e presente ancora oggi nelle raccolte delle Gallerie dell’Accademia. Questa omissione fa supporre che l’elenco sia stato redatto dopo la caduta di Napoleone e quindi possiamo restringere la datazione al 1814-1816.

La Galleria Farsetti, creata dall’abate Filippo Farsetti ed ereditata dal cugino Daniele Farsetti, era stata dal figlio di quest’ultimo, Anton Francesco, in gran parte venduta allo zar Paolo I

⁸⁶⁷ Ibidem.

⁸⁶⁸ Ibidem.

⁸⁶⁹ Il Fondo è conservato all’Accademia di Belle Arti di Venezia.

e spedita a Pietroburgo nel 1799⁸⁷⁰. Della prestigiosa collezione erano rimasti a Venezia “94 gessi, 10 modelli in creta, 22 busti, 10 teste, oltre a ‘otto termini di creta cotta di nessun merito’ e 6 bassorilievi di cui due ‘rotti a bocconi’”⁸⁷¹. Grazie anche all’interessamento di Canova⁸⁷² essi vennero acquistati nel 1805 dal Governo Austriaco per l’Accademia di Belle Arti⁸⁷³. Antonio Canova, in una lettera del 2 marzo 1805 riferirà ad Giannantonio Selva: “Godo moltissimo che la Galleria Farsetti sia fermata costà; gran danno che avrebbe se se ne andasse! Vorrei che Venezia tornasse Venezia almeno per i valenti artisti che ha avuto per l’addietro. Il terreno è fertile di bravi genj ma non vi è coltivazione”⁸⁷⁴. La Statuaria Farsetti rimase per alcuni anni, fino al 1809, ancora nel vecchio palazzo di famiglia a Rialto, in attesa che si aprisse la nuova sede dell’Accademia e che gli spazi fossero adeguati per accoglierla. Il 15 aprile 1807 Pietro Edwards redasse un importante documento sullo stato precario dei fragili gessi e nel maggio 1809 iniziò il trasferimento da Rialto alla sede della Carità.

Divenuto Presidente nel 1808, Cicognara ebbe cura dell’Accademia sotto ogni riguardo, non da ultimo quello della collezione dei gessi per l’allestimento della Sala della Statuaria. L’11 dicembre 1809 Cicognara scrive questa significativa lettera a Canova:

“A Lei mi rivolgo come particolare protettore della nostra nascente Accademia acciò abbia la bontà di occuparsi della scelta di molti pezzi che a noi mancano del tutto, particolarmente per la scarsezza dei busti essendone quasi affatto priva la Galleria Farsetti, e per mancanza affatto di buone estremità. Dall’elenco delle teste che ella vedrà che noi andiamo in difetto, e da tutte quelle buone estremità che ella oltre queste credesse di poter scegliere per fare un solo invio, io la prego di chiamare un formatore, o meglio sarebbe se si trovassero formate ed asciutte per poterle avere più presto [...]. L’Accademia è povera ed è abbisognevole di infinite cose. Ma questi busti, e alcuni buoni pezzi di fragmenti vorrei averli per le scuole particolarmente elementari.

Acciò ella non involi un tempo prezioso alle sue opere nel farmi questi dettagli, io la prego di incaricare qualcuno di sua confidenza per procurarmi le accennate notizie, e trasmettermele al più presto. In queste casse vorrei possibilmente qualche testa formata dalle sue opere, giacché fuori del Pugillatore, noi nulla abbiamo nella nostra Accademia di suo. Vorrei poi nello stesso incontro per me quelle poche teste di artisti distinti che vi sono, le quali vorrei porre nella mia biblioteca. S’intende che quella fatta dal suo bravo d’Este fu mandata anche in dono all’Accademia, e quella di Raffaello, e di Michel Angelo, e di Palladio, se è

⁸⁷⁰ Cfr. *Alle origini di Canova* cit., pp. 17-18.

⁸⁷¹ GIOVANNA NEPI SCIRÈ, “Le reliquie estreme del Museo Farsetti”, in *Alle origini di Canova* cit., 1991, p. 24.

⁸⁷² Cfr. DANIELE RICCIOTTI BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata (da un carteggio inedito)*, in “Nuovo archivio Veneto”, XXXIV, 1917, pp. 382-385.

⁸⁷³ Sulla raccolta Cfr. CESARE AUGUSTO LEVI, *Le collezioni veneziane d’arte e d’antichità dal secolo XIV ai giorni nostri*, Venezia, 1900, pp. 249-252; LORIS VEDOVATO, *Villa Farsetti nella storia*, I, Venezia, Grafiche veneziane, 1994, pp. 96-174; GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, Arsenale, 1998, pp. 73-94 e il fondamentale contributo di ENRICO NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in “Arte Veneta”, n. 65, 2008, pp. 224-268.

⁸⁷⁴ Lettera citata in PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicogna ad Antonio* cit., 2000, p. 27, n. 1. Per il dono del Pugillatore di Antonio Canova all’Accademia di Belle Arti di Venezia cfr. AABAve, Atti d’Ufficio, b. 58, f. X 1/2, Rubrica artisti, oggetto: informazioni relative ad Artisti già Alunni di questa I.R. Accademia, Lettere autografa di Antonio Canova, dono Il Pugillatore.

eseguita, o d'altri che potesse stare in questa riga. Queste essendo per me vorrei che fossero contrassegnate⁸⁷⁵

Gli allievi dell'Accademia studiavano principalmente sull'antico, con alcune eccezioni: “Il getto delle celebri Porte del Battistero di S. Giovanni in Firenze del Ghiberti. 48 pezzi istoriati in basso rilievo, con figure e ornati⁸⁷⁶ (fig. 85). Ghiberti era tra gli scultori ammirati da Cicognara⁸⁷⁷ e da Canova⁸⁷⁸. Calchi dell'opera di Ghiberti erano presenti anche all'Accademia di Brera a Milano, entrati nel 1806 per interessamento di Giuseppe Bossi⁸⁷⁹, all'Accademia di San Luca a Roma⁸⁸⁰ e in quella di Firenze già dal 1775. Altra eccezione erano i numerosi gessi di Canova, il *Pugilatore*, *Maddalena*, *Tersicore*...

I gessi venivano utilizzati sia nella scuola di Elementi di Figura che in quella di Scultura. Per quanto riguarda la Scuola d'Ornato, dagli elenchi sappiamo che disponeva di sessantasei tra incisioni e dipinti con particolari architettonici e sessanta “gessi di varia grandezza formati sopra i migliori originali in marmo che si ritrovano in Venezia del decimo sesto secolo”, più “alcuni esemplari dell'Albertolli per istudio dei giovani”. Oltre a questi nella Sala delle Statue c'erano 24 pezzi “d'Ornato fra grandi e piccoli presi dal Museo Vaticano, dal Panteon, dall'Arco di Tito, dai Tempj di Giove Tonante, di Marte vendicatore, di Antonino, e Faustina, e da alcuni più rispettabili edifizj di Roma antica”. Come si evince, la maggior parte era tratta dai monumenti simboli della Roma antica ritenuti i più ammirevoli. Rileva notare che oltre ai modelli dell'antica Roma vi sono anche gli originali di “Venezia del decimosesto secolo”.

Il corso di Anatomia, seppur previsto fin dallo Statuto del 1807, venne attivato solamente nel 1833 con la nomina a professore del medico Bernardino Trevisini⁸⁸¹, dopo le insistenti richieste dei professori di scultura e pittura, Zandomeneghi e Odorico Politi⁸⁸². Tra il 1829 e il 1833 vennero

⁸⁷⁵ La lettera è pubblicata integralmente in PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicogna ad Antonio* cit, 2000, pp. 26-27. Alla fine delle lettera sono allegati due importanti elenchi redatti da Cicognara con tutti i soggetti richiesti e poi spediti da Canova all'Accademia di Venezia.

⁸⁷⁶ AABAVE, Carte Antonio Diedo, b. 6, Miscellanea, f. Carte diverse.

⁸⁷⁷ “Non può dirsi che il Ghiberti facesse plagio dell'antico da lui così ben osservato, ma lo trafuse in alimento e in seconda natura, né si propose di sttenersi ai rilievi stacciati, senza imbrigliare con alcuna sorta di precetti o di consuetudini il proprio genio, egli accoppiò spesso i due modi senza che l'uno all'altro facesse torto, anzi giovando mirabilmente a vicenda l'uno a servir di fondo all'altro con molta maestria e sottilissimo ingegno”, in LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della Scultura* cit., vol. IV, Prato, Frat. Giachetti, 1823, p. 203

⁸⁷⁸ Cfr. Canova. L'ultimo capolavoro cit.

⁸⁷⁹ Cfr. FLAVIO FERGONZI, I calchi di opere del Medioevo e del Rinascimento. I gessi dell'ottocento, in *Le raccolte storiche dell'Accademia* cit., p. 194.

⁸⁸⁰ ANNA VILLARI, *La didattica dei gessi nell'Accademia di san Luca, 1804-1873*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Atti della II Settimana di Studi Canoviani, (Bassano del Grappa, Museo Civico, 8-11 novembre 2000), Firenze, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004, p. 170.

⁸⁸¹ AABAVE, Protocollo, 1833, Nomina Bernardo Trevisini prof. di Anatomia, parz. 13094.

⁸⁸² AABAVE, b. 32, 1829, Atti, N. 97, 2 giugno 1829, Zandomeneghi e Politi chiedono l'istituzione della scuola di Anatomia.

fatti lavori nella Sala delle Statue, creati nuovi spazi per la Scuola di Anatomia⁸⁸³, spostati alcuni gessi dalla Sala alla Scuola⁸⁸⁴ e commissionati alcuni calchi appositamente per quest'ultima⁸⁸⁵. Così anche Trevisini ebbe il suo materiale didattico.

La gipsoteca dell'Accademia di Venezia, durante la presidenza di Cicognara conclusasi nel 1825, poteva vantare anche i calchi delle sculture del tempio di *Atena Aphaia* ad Egina (fig. 84), calchi donati dal principe ereditario Luigi di Baviera nel 1823⁸⁸⁶ e il dono dei colossi canoviani in gesso di *Ercole e Lica* (fig. 86), *Teseo vincitore sul Centauro* (fig. 87) e il *Cavallo per Ferdinando Re di Napoli* collocati nelle sale il 3 luglio 1827⁸⁸⁷.

La ricchezza della gipsoteca era tale da stimolare gli allievi, oltre che a ritrarre il nudo, anche allo studio complesso dell'anatomia e della fisionomia. I gessi venivano raggruppati per tipologie secondo le sezioni didattiche.

La figura maschile giovane, talvolta efebica, aveva per modelli *Mercurio seduto*, *l'Apollo del Belvedere* (fig. 88), *l'Antinoo* dei Musei Vaticani (fig. 89) e *Antinoo il Bello* del Campidoglio (fig. 90); il corpo e il volto maschile in età virile erano esemplificati dall'*Ercole Farnese*, dal *Gladiatore morente* dei Musei Capitolini (fig. 91). Modelli di realismo anatomico e di verità d'espressione il *Torso del Belvedere* (fig. 92) e, il *Discobolo*, il *Gladiatore Borghese* (fig. 93). Per la figura femminile era preminente il tipo della Venere nuda, come la *Venere de' Medici* (fig. 94), e la *Venere Callipigia*, così detta "dalle belle natiche" (fig. 95). Celebri per il panneggio *l'Agrippina sedente* (fig. 96) dei Musei Capitolini. Erano presenti infine calchi di sculture ellenistiche dalla grazia esemplare, come *l'Amore e Psiche* (fig. 97). Nella sala delle Statue erano collocati oltre alle figure intere, anche molti frammenti e particolari anatomici, facilmente utilizzabili dagli allievi per un ravvicinato studio analitico. Numerosi i busti, a coprire una vasta gamma di espressioni e fisionomie: cinque dal Gruppo della *Niobe* degli Uffizi (fig. 98), *Aiace*, *Vitellio* (fig. 99), *Giulio Cesare* (fig. 100).

Vi erano quarantadue pezzi tra piedi, gambe e braccia, molti dei quali richiesti da Cicognara a Canova e molti altri realizzati dal gessino Tombola nel corso degli anni. Secondo Zandomeneghi era più facile studiare e realizzare una scultura se questa la si guardava da più punti

⁸⁸³ AABAVe, b. 52, f. VII 1/7, Rubrica lavori straordinari, oggetto: riduzione del Magazzino sottoposto alle Sale di Pinacoteca. Restauro locali per galleria dei gessi e studio anatomia 1831-34.

⁸⁸⁴ AABAVe, Protocollo 1834, Francesco Lazzari, trasporto sculture sala statuaria-anatomia, novembre 1834.

⁸⁸⁵ AABAVe, b. 118, Atti non compresi nel titolario 1841-1860, f. 2 varie 1841, Posizione relativa l'acquisto dei gessi occorrenti per uso della scuola d'anatomia.

⁸⁸⁶ AABAVe, b.21, Minute atti, 1823.

⁸⁸⁷ AABAVe, b. 28, Atti, 1827.

contemporaneamente, per cui faceva realizzare al gessino diverse copie e particolari delle statue esistenti a figura intera⁸⁸⁸.

Oltre a statue a figura intera, frammenti, busti, particolari anatomici, la raccolta comprendeva bassorilievi, tripodi e vasi. Erano quasi quattrocento gessi già nel 1816 e molti altri si aggiunsero in meno di dieci anni, così da costituire una gipsoteca esemplare, il cui impianto in quanto istituzione didattica, era tale da ispirare a una misura canonica, universale, conforme al gusto dominante in quell'epoca.

Il ruolo di Antonio Canova

Per il generale riordinamento delle Accademie Italiane della prima metà dell'Ottocento, fu fondamentale l'esempio francese, che aveva presto trovato eco in Italia⁸⁸⁹, in alcuni casi imposto da ragioni politiche come a Venezia, Milano, Bologna, Napoli, Carrara.

Il principale riferimento intorno a cui ruotava la formazione delle collezioni di gessi nelle Accademie italiane, e non solo, fino al 1822 era Antonio Canova. Ovunque fossere gipsoteche ricorreva il suo nome o quello di persone a lui vicine. Giuseppe Bossi a Milano, segretario dell'Accademia di Brera dal 1801 al 1807; Jean Baptiste Wicar, direttore dal 1806 dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; Pietro Giordani, segretario dal 1808 dell'Accademia Clementina di Bologna; Tommaso Minardi direttore dell'Accademia di Perugia dal 1818 e Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia veneziana dal 1807.

In tutte queste accademie, le gipsoteche mostrano una equilibrata compresenza tra i modelli antichi e il contemporaneo. L'artefice di questo equilibrio è Canova, a cui gli amici responsabili delle rispettive istituzioni chiedono appoggio e consiglio.

Come abbiamo visto i materiali inviati da Canova, che andarono a incrementare la già ricca collezione Farsetti, vennero fatti copiare per decenni dagli studenti dell'Accademia. Ne sono testimonianza i numerosi disegni dei Concorsi di "Seconda classe" che si conservano ancora oggi all'Archivio dell'Accademia di Venezia.

Rispetto alle altre accademie italiane, Venezia aveva a suo favore l'esemplare collezione Farsetti, il cui ruolo nella formazione del giovane Canova fu determinante. Il possagnese giunto a Roma, consapevole dell'efficacia didattica di queste collezioni, sostenne la necessità di dotare tutte

⁸⁸⁸ ASVe, Governo Veneto, 1825-'29, Accademia di belle arti, b. 2905, f. XVI.

⁸⁸⁹ Cfr. ANTONIO PINELLI, L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatori del gusto neoclassico, in "Quaderni dell'Accademia di Belle Arti", I, 1983, p. 108; ORIETTA ROSSI PINELLI, Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte, in "Studi in onore di G. C. Argan", Firenze, 1994, p. 293.

le Accademie di una collezione di gessi. Amante della scultura, grande estimatore dell'estetica canoviana, Cicognara si dedicò per gran parte della sua vita alla scrittura dei fondamentali volumi della *Storia della Scultura*. Teneva molto che Venezia, città che aveva formato Canova e aveva tra le sue raccolte alcuni modelli in terracotta del famoso allievo, possedesse di lui altre e maggiori testimonianze.

Canova mandava gessi dell'antico a Venezia, Milano⁸⁹⁰, Bologna⁸⁹¹, Carrara⁸⁹², Napoli⁸⁹³, Perugia⁸⁹⁴ e anche all'estero, accompagnandoli spesso con calchi delle sue opere. Sono gli insegnanti che sentono l'importanza di avere opere di Canova e in proposito è interessante quanto scrive Teodoro Matteini, professore di pittura a Venezia, a Canova nell'agosto 1809:

“E quanto sarebbe bene è [...] che i giovani potessero avere giornalmente sott'occhio i di lei belli bassorilievi, che io potessi con tale opportunità farli loro studiare, come faccio con assai di frequenza del suo bellissimo pugilatore”⁸⁹⁵

Alle richieste di Matteini e Cicognara Canova risponde inviando:

“I quattro Cenotafi, di Volpato, Falier, Oranges, e Souza; la statua di madama Letizia, e la Maddalena”⁸⁹⁶

⁸⁹⁰ Per alcuni riferimenti sulla presenza di gessi di Antonio Canova alla Pinacoteca di Brera Cfr.: EVA TEA, *L'Accademia di Belle Arti di Brera*, Firenze, Le Monnier, 1941; FLAVIO FERGONZI, *I calchi di opere del Medioevo e Rinascimento. I gessi dell'ottocento*, in *Le raccolte cit.*, pp. 193-203 e FRANCESCA VALLI, «Con nostro vantaggio e con vostro onore». *Canova e l'Accademia di Brera*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, IV Settimana di studi Canoviani, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, 2006, pp. 23-40.

⁸⁹¹ Per i gessi canoviani dell'Accademia Clementina di Bologna cfr.: GIUSEPPE LIPPARINI, *L'Accademia di Belle Arti e l'Accademia Clementina di Bologna*, Firenze, 1941; ANNA MARIA RICCOMINI, *La Gipsoteca dell'Accademia Clementina di Bologna: il contributo di Pelagio Palagi*, in “Atti e memorie dell'Accademia Clementina”, n. 40, 2000, pp. 77-93; MARIA LUGIA PAGLIANI, *Lo sviluppo della gipsoteca nella prima metà del XIX secolo*, in *l'Orma del Bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, a cura di EAD., Bologna, Minerva, 2003, pp. 39-48.

⁸⁹² Per i gessi dell'Accademia di Carrara cfr.: SEVERINA RUSSO, *Calchi e modelli di scultori moderni*, in *La Gipsoteca dell'Accademia di Carrara*, a cura di EAD., Carrara, 1992, pp. 67-72; *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di EAD., Massa, 1996; ANNA VITTORIA LAGHI, *Carrara, la sua Accademia e il futuro museo dei gessi*, in *Le gipsoteche in Toscana per una prospettiva di censimento nazionale*, Atti del Convegno a cura di C. Sisi e S. Condemi, Pescia, 21 marzo 2001; *Le gipsoteche delle Accademie Storiche tra Museo, Tutela Didattica e Restauro*, atti del convegno, a cura di A. V. Laghi, Carrara, 2004; EAD., *La sfortuna e il possibile recupero della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, in *L'Accademia oltre l'Accademia*, Atti del Convegno, a cura di G. Pozzi e G. Bindi, Firenze 2009; *D'Après Canova. L'800 a Carrara. L'Accademia e i suoi maestri*, cat. di mostra, a cura di A. V. Laghi, Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 2011 e *Il Tempo di Elisa. Il mito e la bellezza*, cat. di mostra, a cura di A. V. Laghi, Carrara, 2012.

⁸⁹³ Per la Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli cfr.: MARCO NOCCA, *Sempre intenti a propagare il nuovo gusto. Antonio Canova, Jean-Baptist Wicar e la tentata riforma della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli (1806-1809): la nascita della Gipsoteca*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa cit.*, pp. 327-359.

⁸⁹⁴ Per la Gipsoteca dell'Accademia di Perugia cfr.: CATERINA ZAPPÀ, *L'Accademia e le sue collezioni*, in *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, Perugia, 1995, pp. 17-72.

⁸⁹⁵ Lettera pubblicata in *Lettere di F. Marescalchi, e T. Matteini ad A. Canova, per le nozze Fasolini-Antonibon*, Bassano, 1867, p. II.

⁸⁹⁶ Cfr. PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova cit.*, p. 30.

Canova accoglieva le richieste degli amici perfezionandole: rifiutava di mandare esemplari a suo avviso non adatti come modelli e ne inviava altri idonei ai fini didattici. Nel 1810 a una Venezia napoleonica, invia il gesso di *Madama Letizia* (fig. 101) che idealmente andava a congiungersi con il busto del figlio Napoleone che aveva donato nel 1807⁸⁹⁷. In questi casi i doni assurgevano a gesti ideologici e simbolici. Canova si dimostrava un generoso e sicuro protettore delle Accademie, metteva nella disponibilità degli studenti la più illustre statuaria antica con a fianco se stesso, in uno studiato equilibrio per l'affermazione di un gusto.

Alla morte di Canova nell'ottobre del 1822 a Venezia, l'Accademia possedeva una trentina di gessi delle sue opere. Negli anni seguenti altre opere si aggiunsero per donazioni del fratellastro dello scultore Giovanni Battista Sartori, di Cicognara, di Bartolomeo Ferrari, degli eredi Selva e per altre evenienze. Con l'avvicinarsi della morte dello scultore, molti suoi collezionisti cercavano di vendere i loro pezzi a prezzi esorbitanti⁸⁹⁸. L'Accademia invece, vivente ancora lo scultore, aveva più volte cercato di acquistare altri gessi dall'atelier di Canova, ma il Governo si era opposto per ragioni di economia⁸⁹⁹ o anche perché non ne condivideva l'opportunità visto il già consistente possesso di opere⁹⁰⁰.

Succeduto a Cicognara, Antonio Diedo continuò in maniera diligente fino alla sua morte l'opera del predecessore, senza il verificarsi di cambiamenti di gusto importanti e di nuove acquisizioni.

Dai modelli Quattrocenteschi al Vero Naturale.

“Gli scultori della grazia e dell'ideale classico, capitanati dal colosso dell'epoca il Canova, che fu sì ingegno prodigioso pe' temi suoi, giacchè seppe levar l'arte dai deliri berniniani, ma che nulla ebbe del greco stile, come i molti lodatori voleano, né la correzione, né la semplicità, né la nobiltà, e che spesso col lezioso, col carnoso, col molle, cadde nel falso e nello svenevole, sì rispetto alla forma come rispetto all'idea”⁹⁰¹.

Negli anni delle teorizzazioni puriste, nuovi criteri di studio e di produzione cambiarono in senso sfavorevole il giudizio su Canova e sulla corretta didattica da adottare nelle Accademie. All'allievo che intraprendeva lo studio della scultura, si indicava ora di abbandonare ogni modello artificioso e di tornare alla natura e al vero.

Nel 1859 Pietro Selvatico affermava: allo scolaro, il maestro

⁸⁹⁷ ENRICO NOÈ, *Gessi canoviani restaurati* cit., pp. 118-121.

⁸⁹⁸ AABAVe, b. 24, 1825, L'Avvocato Pietro Manin offre in vendita alcuni bassorilievi e busti di Canova.

⁸⁹⁹ AABAVe, b. 11, 1818, Atti.

⁹⁰⁰ AABAVe, b. 16, 1821, Atti.

⁹⁰¹ PIETRO SELVATICO, *Del Purismo nella pittura*, in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbiera, Bainchi e Comp, 1859, p. 151.

“non fa copiare né Niobi, né Laocoonti, né busti canoviani. Non i primi perché troppo ricchi di ideale e di convenzioni per somigliare al vero; non i secondi, screziati come sono spesso di leziosaggini che del vero sfalsano la purezza, ma invece gli pone ad esemplare teste tolte dal naturale o da buone sculture dell’aureo Quattrocento, e gambe poi, e braccia e mani, tutte gettate sul vero, senza mai condurlo dinanzi alle statue antiche anche belle [...]. Lo studio dei grandi esemplari greci è eccellente anch’esso, sì; anzi è studio indispensabile, ma quando l’allievo è già fatt’artista e può intendere le ragioni di quel sublime grandioso.”⁹⁰²

Le istanze puriste, teorizzate da Selvatico ed espresse nel *Del Purismo nelle Arti* di Bianchini, e sottoscritte da Minardi, Overbeck e Tenerani, pubblicato a Roma nel 1842⁹⁰³, ponevano come presupposti di un’arte nuova il diretto rapporto con la natura e il recupero della produzione italiana del Trecento e Quattrocento. Ma se risultava facile ai teorici indicare quali esempi seguire per una nuova pittura, non altrettanto facile era indicare quali modelli seguire per la scultura.

In realtà a Venezia, come a Roma e Firenze, lo studio dei modelli del Quattrocento già affiancava allo studio dei gessi “canonici” che costituivano il patrimonio della Sala delle Statue. Come abbiamo visto nel caso di Bartolomeo Ferrari, lo studio del Quattrocento (fiorentino e veneziano in particolare), era prassi consolidata già dagli inizi degli anni Trenta del secolo. Lo stesso Cicognara nella sua *Storia della Scultura* aveva definito “stile nazionale”, la maniera dei fratelli Lombardo⁹⁰⁴ (riferendosi alla scultura veneziana) e la cui importanza era stata rimarcata da Zandomenighi durante la distribuzione dei premi in Accademia nel 1827⁹⁰⁵.

L’arte del Quattrocento era diventata modello da imitare alla pari di quanto lo erano gli antichi modelli greci o romani e Canova; si studiavano quei “Primitivi”, riscoperti in tutta Europa tra sette e Ottocento per la loro pura bellezza.

Lo stesso Selvatico, nello scritto autografo *Sopra gli studi di giovani artisti a Roma*, sostenne l’importanza, per un alunno che voleva intraprendere la carriera scultorea, di andare a compiere parte degli studi a Roma ai Musei Vaticani:

“Scultura. L’antica Roma [...] produsse tuttavia un importante tesoro d’opere d’arte plastica, come non è dato trovare in nessun altro luogo. Lo scultore dunque il quale vuole lanciarsi a più sublime professione, deve certamente andare a Roma, giacché che contiene il Vaticano non può essere in nessun modo sostituito. Anche lo scultore però non visitò Roma se prima non ha profittato di tutti i mezzi artistici della sua patria. Giacché è altra cosa osservare soltanto le statue esposte nelle magnifiche sale dei musei, ed altra poter disegnare e modellare comodamente da tutte le parti in un Accademia, buoni gessi illuminati in tutti i modi a luce di lampada. Soltanto quegli il quale può comprendere nella sua anima la nobiltà e le sublimi perfezioni dell’antico, e renderlo avvicinandosi almeno, né suoi tentativi di imitazione, quegli è pertanto e capace, di

⁹⁰² Ivi., p. 157.

⁹⁰³ ANTONIO BIANCHINI, *Del Purismo nelle Arti*, Roma, s.d. (1842).

⁹⁰⁴ LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura*, Frat. Giacchetti, Prato, 1824, vol. II, pp. 122.

⁹⁰⁵ LUIGI ZANDOMENIGHI, *Elogio di Tullio ed Antonio Lombardo*, Giuseppe Picotti Tipografo Editore, Venezia, 1828.

cavarne un vero giovamento dai tesori di Roma. È agevole il riconoscere che l'influenza dell'osservazione dell'antico è notevole anche in quelle infime opere d'arte anche a bassorilievi, che in Roma furono condotte dagli artisti di secondo e terzo ordine soltanto per le decorazioni architettoniche. Esse hanno una sola apparenza di classicità apetto delle quali, le figure di gesso e d'arenaria che si conducono in Germania per lo stesso scopo, mostrano un aspetto per la maggior parte triviale. Gli scultori di primo rango sono rari anche in Roma: all'altezza di Canova e Thorvaldsen non s'è lanciato ancora nessun moderno artista. Perché un giovane scultore possa praticamente farsi abile, è necessario che egli né luoghi ove son frequenti opere d'arte sia ricevute come ajuto da un artista molto occupato, la quale cosa non è facile, perché questi artisti impiegano per la maggior parte soltanto i loro allievi, e di solito compatriotti, quindi un forestiero può sperare un'eccezione frattanto se sia provveduto di una distinta destrezza ed abilità. Per far da solo studi plastici, sieno soltanto modelli ovvero piccoli tentativi in marmo, si richiede una spesa per il locale ed il materiale alla qual cosa il giovane artista non possiede i mezzi. Se egli dunque non ha la fortuna di potersi legare con un già esercitato artista, colla miglior volontà del mondo sarà impedito e limitato dalle circostanze annessorei in mezzo all'opera artistica di Roma, e puro in [...]lo sperato perfezionamento⁹⁰⁶.

Ad un attento esame, le disposizioni di Pietro Selvatico e di Luigi Ferrari per le modifiche allo Statuto dell'Accademia di Venezia per la Scultura, non riguardano mai la copia dai gessi, ma solo di lezioni di nudo riservate agli studenti di modellazione e disegno dal vero. Lo studio dei gessi era limitato a poche ore per i corsi di Elementi di Figura e si svolgeva nella sala dei gessi, che doveva essere fornita di calchi del Quattrocento, del Cinquecento e "buoni modelli di animali"⁹⁰⁷. Oltre a questo che si legge nella *Bozza di modifica dello Statuto*, Selvatico non si interessò mai dei gessi e possiamo supporre che non trattò questo argomento perché questa metodologia di lavoro era considerata solo un insegnamento di base non suscettibile di modificiche.

Proprio negli anni del segretariato di Selvatico i gessi furono declassati a materiale secondario, di poca importanza artistica. Il catalogo delle Gallerie pubblicato nel 1852, il primo dopo quelli editi dal 1821 al 1846, non menziona più nel suo Elencho delle Sale le opere conservate nella Prima e Seconda Sala delle Statue⁹⁰⁸.

Nel 1882 le Gallerie vennero separate dall'Accademia, e tra il 1894 e il 1895 Giulio Cantalamessa, allora direttore delle Gallerie, con la collaborazione di Adolfo Venturi riordinò le collezioni delle Gallerie secondo una classificazione cronologico-stilistica sensibile soprattutto alla pittura. Cantalamessa cercava maggiore spazio per i dipinti per cui, cessato l'uso didattico delle Sale dei gessi, considerati meri oggetti didattici, sgomberò le cosiddette "Sale delle Statue". Tra l'ottobre e il novembre del 1894 i gessi, soprattutto i calchi dall'antico, presero posto tra le aule didattiche dell'Accademia mentre altri vennero inviati al Museo Archeologico e al Museo Correr⁹⁰⁹.

⁹⁰⁶ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 8, *Sopra gli studi di giovani artisti a Roma*.

⁹⁰⁷ BCPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15, f. Progetto di nuovo statuto.

⁹⁰⁸ Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia, Tipografia all'Ancora, 1852.

⁹⁰⁹ Alle vicende travagliate dei singoli pezzi che componevano l'originaria Gipsoteca ed in particolare ai gessi della Collezione Farsetti e quelli Canoviani rimando agli esaustivi e amorevoli studi di Enrico Noè: ENRICO NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti* cit., pp. 224-268 e ID., *Gessi canoviani restaurati* cit., 1997, pp. 107-128.

La rimozione della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia iniziò dunque nel 1894, anno della morte di Luigi Ferrari. Lui vivente, Direttore dell'Accademia, professore di scultura e studente che su quei gessi aveva studiato per oltre dieci anni e dove avevano studiato suo padre, suo zio, Antonio Canova e gran parte dei suoi colleghi e allievi che lo avevano accompagnato per ottantaquattro anni, ne era stato il protettore e garante. Morto Ferrari e smantellate le sale delle Statue, una straordinaria stagione della scultura veneziana era finita. Il 30 aprile 1895 con la 1^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia si apriva una stagione completamente diversa.

5.2. La prassi accademica negli anni di insegnamento di Luigi Zandomeneghi (1819-1850).

“Pizzi è morto un mese dopo Selva. Ecco un professore da fare anche per la Scultura. Zandomeneghi non è un classico, ma riunisce qualità bastanti per meritare che si rivolgano gli occhi sopra di lui. Ferrari ha quasi pari merito, ma poca o nessuna comunicativa. Per le scuole vi vuol dottrina, pazienza, espansione, gusto, maniere. Tutto mi pare in passabile grado si riunisca in Zandomeneghi onde se mai poteste voi qualche cosa, venendo interpellato o se credeste di far qualche cosa acciò accadesse questa scelta quando vi sia la vostra persuasione, sarei obbligato a voi se la appoggiaste”⁹¹⁰.

Nel 1819 con queste parole il presidente dell'Accademia Cicognara si rivolge ad Antonio Canova, annunciandogli la morte di Angelo Pizzi, allora professore di scultura in Accademia. Nel periodo di cattedra vacante venne chiamato Giovanni De Min come supplente⁹¹¹, finché fu nominato titolare Luigi Zandomeneghi. Nel 1821 Zandomeneghi fu eletto membro della “Commissione di Pittura” e della “Commissione di Scultura”, preposte al giudizio sulle opere di pittura che giungevano in sede, sui restauri o altro.

In Accademia tra il 1821 e il 1825, Zandomeneghi dette sfogo al suo ingegno per la meccanica a vantaggio dell'arte. Egli inventò un nuovo compasso utile agli scultori per abbozzare i punti sulle statue, il carro senza ruote per il trasporto dei grandi massi lungo strade non carrabili, migliorò inoltre l'argano ed il bilico⁹¹² e infine venne premiato, con medaglia d'oro, dall'I.R. Istituto di Scienze, lettere ed Arti per l'invenzione del compasso per la voluta Jonica.

Zandomeneghi ben voluto, tanto dai colleghi che dagli allievi. Beltrame nel 1852 così lo descrive: “Una natura bella perché vera, forme svelte e leggiadre, movenze gentili e non esagerate,

⁹¹⁰ Lettera di Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova, Parigi, li 8 aprile 1819, in PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova*. cit., p. 113.

⁹¹¹ AABAVe, Atti, 1818, b. 11.

⁹¹² Queste invenzioni e perfezionamenti furono premiati con medaglia d'argento, cfr. FABIO MUTTINELLI, *Annali delle Provincie Venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, 1843, p. 341.

rotondità e morbidezza delle carni, naturalezza e spontaneità nei panneggiamenti, e in tutto un tipo greco e perfetto, tali erano i principi, che con la parola e l'esempio insegnava a' suoi discepoli"⁹¹³.

Uomo di indole mite e laboriosa, per nulla scoraggiato dalle avversità che costellarono la sua esistenza, Luigi si dedicò anima e corpo all'insegnamento. Con la nomina in Accademia le commissioni si succedono rapidamente tanto da dover ricorrere all'aiuto dei suoi allievi. Tra i tanti collaboratori si ricordano Innocenzo Fraccaroli, per il quale ebbe sempre predilezione; Antonio Giaccarelli, col quale lavorò al *Monumento del Marchese di Chasteller* (1825)⁹¹⁴, Antonio Bianchi e Giacomo Spiera a cui affidò tutti gli ornati del *Monumento a Tiziano*⁹¹⁵. Ebbe inoltre tra i suoi allievi Luigi Ferrari, Marco Casagrande⁹¹⁶, Antonio Marsure⁹¹⁷, Vincenzo Luccardi⁹¹⁸, Pietro Bearzi, Luigi Minisini⁹¹⁹, Angelo Camerini, Francesco Marchesini e tanti altri.

Quantunque preso dal nuovo incarico, Zandomeneghi condusse a buon esito numerose opere. Nel decennio che corre tra il 1820 ed il 1830 Luigi faticava a tener testa a tutte le commissioni pubbliche e private, ma non rifiutò nulla. Lo troviamo attivo tra Venezia, Padova, Treviso e Castelfranco Veneto. Nel 1821 disegnò il modello per la nuova statua dell'Arcangelo Gabriele da erigere sulla sommità del campanile di San Marco. Il progetto fu felicemente approvato, ma la realizzazione e installazione dell'opera fu affidata allo scultore veneziano Giovanni Casadoro⁹²⁰. L'anno seguente a Padova presso Palazzo Papafava collocò due grandi bassorilievi rappresentanti scene dell'Odissea e, sempre in quell'anno, fu impegnato nei lavori per il

⁹¹³ FRANCESCO BELTRAME, Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio aggiuntavi la vita dello stesso e notizi intorno al fu professore di scultura Luigi Zandomeneghi, Venezia, 1852, p. 131.

⁹¹⁴ Il Monumento si trova a Venezia nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

⁹¹⁵ Giacomo Spiera (Venezia, 1792 – 1874), scultore ed ornataista, aveva seguito con successo i corsi all'Accademia di Belle Arti, rimanendo in stretti contatti con l'istituzione che gli commissionerà la lapide commemorativa a Girolamo Ascanio Molin. Tra il 1820-'21 si trasferì a Roma su richiesta di Canova, il quale pare fosse interessato alla sua abilità di ornataista e specialmente alla maniera in cui lo scalpello intagliava le pieghe. Spiera partì subito per Roma, ma scelse presto di rientrare a Venezia. Attivo per una decina d'anni a Trento, farà ritorno a Venezia dove collaborò ai più importanti cantieri di restauro quali la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, il Fondaco dei Turchi, la Basilica di San Marco. Amico e collaboratore di Luigi Zandomeneghi, a lui si devono gli ornati del *Monumento a Tiziano* nella Basilica dei Frari. Per un profilo completo si veda LUIGI ATELLI, *Giacomo Spiera scultore ornataista veneziano*, Venezia, 1874 e AGOSTINO FAPANNI, *Giacomo Spiera scultore ornataista veneziano, recensione*, "Archivio Veneto", 8, 1874. Per le notizie riguardo Giacomo Spiera e i relativi riferimenti bibliografici ringrazio Myriam Pilutti Namer.

⁹¹⁶ Cfr. TIBOR TOMBOR, Marco Casagrande scultore trivigiano, 1804-1880: Messaggero in Italia e in Ungheria di Minerva e del leone alato, Treviso, Marton, 1980.

⁹¹⁷ Cfr. VITTORIO QUERINI, *Su Antonio Marsure scultore friulano (1807 – 1855)*, in "Arte neoclassica", n. 17, 1964, pp. 233-239.

⁹¹⁸ Per un profilo cfr. MATTEO GARDONIO, *I Rimorsi di Caino di Vincenzo Luccardi e le opere dello scultore presso i Musei Civici*, in "Udine Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali," III Serie, n. 9, 2003-2004 e Id., *Vincenzo Luccardi (1808 - 1876): la vita e le opere*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", n.24, 2005, p. 55-76.

⁹¹⁹ Cfr. FABRIZIO MAGANI, Luigi Minisini: gli ideali del Vero, in "Neoclassico semestrale di Arti e cultura", n. 2, 1990, pp. 62-71, GIUSEPPE BERGAMINI, Luigi Minisini appunti, in L'ultimo conte: la vita e la memoria. Atti della Giornata di studi in onore di Guglielmo Coronini Cronberg (1905-1990) nel centenario della nascita, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, Gorizia, 12 novembre 2005, a cura di S. Ferrari, Trieste, Deputazione della storia patria per la Venezia Giulia, 2012, pp. 53-73 e MATTEO GARDONIO, *Una Gipsoteca sfortunata: il caso di Luigi Minisini (1816-1901)*, in *Atti del Terzo convegno internazionale sulle Gipsoteche*, cds.

⁹²⁰ Per alcune info cfr. ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della Basilica di San Marco, b.2, 1824.

*Monumento al Vescovo Karl von Dalberg*⁹²¹, coinvolto nell'ultimazione dell'apparato decorativo del tempio di Possagno.

Si susseguirono molte altre opere: il *Busto di Antonio Canova* (1823) per l'Ateneo Veneto di Treviso; *l'Omaggio a Canova* (1824-1827) per il Cavalier Comello; il *Busto di Giustina Renier Michiel* e il *Monumento al marchese Casteller* (1825), le statue degli *Apostoli* per la Chiesa del Nome di Gesù a Venezia; le statue della Carità (1826) e della Fede (1830) per il Duomo di Castelfranco Veneto. Nel 1827 realizza il *Ritratto di Leopoldo Cicognara*⁹²² e il gruppo della *Pittura e Scultura* per il *Monumento ad Antonio Canova* alla Basilica dei Frari, entrambi su commissione dell'Accademia di Belle Arti. Ancora in quest'anno, presso quella istituzione, scrisse e lesse l'*Elogio ai fratelli Tullio e Antonio Lombardo*. Nel 1830 portò a termine il *Monumento a Carlo Goldoni* per il Teatro la Fenice.

Tra il 1832 e il 1833 Zandomenghi lavorò ad un trattato intitolato *Del bello nella pittura e nella scultura: ricerche e intrattenimenti*. L'opera è divisa in cinque fascicoli, di cui non tutti videro le stampe; in ognuno di essi l'autore discute sulle qualità e le manifestazioni del bello in natura e nei comportamenti umani. L'iconografia di certe immagini è poi tradotta in disegno dallo stesso Zandomenghi, su poche tavole inserite tra un fascicolo e l'altro. Seguì, nel 1834, l'inaugurazione della statua della *Vergine col bambino*, scolpita per dare un volto alla Madonna del Rosario tanto venerata dai fedeli della Chiesa di San Giovanni Elemosinario. Da questo momento non abbiamo più notizia di opere certe o attribuite a Zandomenghi fino alla più importante commissione da lui ricevuta: il *Monumento a Tiziano*. Del periodo 1834 al 1839 non si hanno notizie sull'attività artistica dello scultore. Solo nel 1837 risulta impegnato nei lavori di restauro del Teatro La Fenice, devastato da un incendio nel 1836; il suo lavoro riguardava gli inserti plastici su soffitti e pareti⁹²³.

Con l'Ordinanza del 31 ottobre 1834 la Presidenza Accademica esigeva che ogni insegnante consegnasse a fine mese un rapporto nel quale si registrasse lo "stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima [scuola]" e un "Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso". Grazie a questa Ordinanza e alla scrupolosa e dettagliata compilazione delle così dette "Statistiche" da parte di Zandomenghi, (molto più dettagliate rispetto a quelle dei suoi colleghi), si può conoscere dettagliatamente quale antico e quale contemporaneo si studiava in Accademia e come si svolgevano i corsi di Statuaria e Scultura.

⁹²¹ Il Monumento si trova a Ratisbona (Germania), nel Duomo di San Pietro.

⁹²² AABAVE, Atti, 1827, b. 28. Nella busta si conservano i preventivi di spesa e i disegni con i diversi progetti a firma di Zandomenghi.

⁹²³ MANLIO BRUSATIN, GIUSEPPE PAVANELLO, *Il teatro La Fenice: i progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia, Albrizzi, 1996, p. 48.

Il fondo Statistiche comprende documentazione regolare degli anni compresi tra il 1834 e il 1839 e saltuaria se ne trova anche degli anni successivi; nei Protocolli del 1840, 1841 e 1856 sono messe agli Atti le Statistiche delle diverse scuole redatte dai Professori, ma non è stato possibile rintracciare i relativi documenti.

L'ordinanza chiedeva a ogni insegnante di compilare un modulo per ogni scuola di sua competenza, con il quale riferire mensilmente sulle attività svolte durante le lezioni e sull'andamento dei singoli alunni; oltre a stendere una relazione il professore riempiva una griglia esprimendo una sorta di classifica mensile e formulando dei giudizi sui singoli allievi. Si può così conoscere per circa sei anni, quale studente si impegnava nello studio, cosa studiava e realizzava e per quanto tempo si applicava.

La Scuola di Statuaria si può considerare come il corso superiore della Scuola di Elementi di Figura, ossia un corso elementare superiore seguito da pittori e scultori. Questi, dopo essersi abilitati nel disegno, copiando dalle stampe o dal rilievo dopo avere appreso la prospettiva, potevano affrontare il chiaroscuro i pittori o creare delle terrecotte gli scultori, avendo a modello i maggiori esemplari della statuaria antica o contemporanea.

Negli anni Trenta, cui sono relative le Statistiche conservate, lo *Statuto austriaco* così stabiliva sull'Istruzione:

CAPO VIII Dell'Istruzione

48. L'istruzione dell'Accademia si divide in due sezioni principali, cioè:

1. Pittura, scultura ed incisione in rame.
 2. Architettura e corrispondente decorazione.
49. Oggetti di insegnamento per ciascuna sezione.

Sezione I.

Gli elementi di disegno di figura, dai disegni originali, dalle buone stampe e dal rilievo.

Il disegno e la plastica, dai busti e dalle statue antiche.

L'Anatomia di tutte quelle parti che hanno relazione colle arti del disegno.

Il disegno e la plastica, dal nudo e dai panneggiamenti.

L'esercizio di dipingere e quello di lavorare la creta, lo stucco e il marmo.

[...]

CAPO IX Della direzione delle scuole

[...]

Sezione I

b) Il Professore di pittura, di composizione, di colorito, il quale dirige anche i disegnatori nella sala dei gessi, nella sala del nudo e in quella dei panneggiamenti.

c) Il Professore di scultura, il quale dirige i modellatori dall'antico, dal nudo e dai panneggiamenti; e gli ammaestra nella composizione e nella pratica di trarre il marmo [...] ⁹²⁴.

Il professore di Statuaria era responsabile di varie incombenze: doveva seguire pittori e scultori insieme nel dipingere e nel lavorare la creta copiando dai busti e statue antiche o facendo invenzioni; doveva fare eseguire disegni da preparazioni anatomiche e fare esercitare gli allievi nello studio del panneggio.

Non c'è Statuto, regolamento o manuale che ci riferisca che cosa si insegnava e come. È Zandomeneghi che, nella stesura della prima *Statistica* della Scuola di Statuaria e Scultura (che compila in un unico modulo), ci espone i suoi intenti e le modifiche che vuole apportare alla scuola di Statuaria (definita dallo Statuto Napoleonico "Sala delle Statue").

A Zandomeneghi, con ordine presidiale del 1834, vennero affidate le Sale di Statuaria e lo studio al piano terreno di Scultura. Per prima cosa il professore decise di "riunire in una sola di quelle sale gli esemplari più distinti e più convenienti alla capacità degli attuali Alunni per averli meglio sott'occhio onde non sieno dispersi a scapito della operosa emulazione" ⁹²⁵. Il professore fece installare un manichino per l'esercizio delle pieghe anche nella Sala delle Statue, scelta fatta "acciò potesse ogni distinto Alunno trovare profitto senza interrompere il corso metodico degli altri studi. L'effetto corrispose a meraviglia, che si ebbe la compiacenza di vedere anco alcun Artista di grido farsi studio" ⁹²⁶. Oltre a tenere in esercizio gli allievi su questo versante, Zandomeneghi coglieva l'occasione per insegnare agli allievi, mano a mano che cambiava il soggetto al manichino ovvero un nuovo personaggio della storia, mitologia o religione, di impartire lezione sulla morale di quel personaggio (Apostoli, Mario sulle rovine di Cartagine...), sulla storia del personaggio e della sua epoca, "come pure sulle convenienze delle attitudini, delle espressioni, delle fogge e dei modi dei vestiti e del vestire, non che delle proporzioni che ad essi debbano competere" ⁹²⁷. In questo modo, tramite lo studio delle pieghe, Zandomeneghi aveva l'occasione di impartire lezioni di storia della moda, di estetica e di proporzioni.

Altro insegnamento innovativo che incontrò il consenso degli allievi e ottimi risultati fu quello di studiare alcuni getti in gesso dal modello vivo atteggiato come le statue antiche, in modo che si potesse avere preciso confronto tra l'antico e la "più bella natura". Zandomeneghi disse di avere: "la compiacenza di annunziare che li getti eseguiti dal Formatore Giuseppe Tombola nell'anno scorso sui caratteri del Fiume Iliso, dell'Idolo Mendico e dalla nuova Natura, già ridotti e montati per sua cura, stanno per essere collocati a canto ai loro Tipi, anzi, lo Iliso, viene in domani

⁹²⁴ *Statuto del Governo Austriaco*, in ELENA BASSI, *La Regia Accademia* cit., pp 201-202.

⁹²⁵ AABAVE, *Statistiche*, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1834, N. 601, Venezia 1 dicembre 1834.

⁹²⁶ AABAVE, *Statistiche*, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1834, N. 601, Venezia 1 dicembre 1834.

⁹²⁷ AABAVE, *Statistiche*, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1834, N. 601, Venezia 1 dicembre 1834.

situato e destinato per istudio⁹²⁸. Dall'introduzione di queste novità Zandomeneghi nutriva molte aspettative, tanto da affermare "diverrà la statuaria di Venezia il primo studio di disegno nel mondo; quello che terrà lontano, così il manierismo dei Stili, come l'altro opposto dei Liberi, perché il solo che segnerà le vie della convenienza, tanto alle menti fredde e frementi, quanto ai Geni troppo accesi e arditi"⁹²⁹.

Nelle numerose relazioni Zandomeneghi ci fa i nomi e i cognomi degli alunni e il nome delle statue che stanno copiando; possiamo dunque elencare quali statue si copiavano:

Disegno: Gladiatore combattente (fig. 93); Antinoo (fig. 90); Venere Medicea (fig. 94), Laocoonte (fig. 102); Fiume Ilisso (fig. 103); Idolo Mendico; Pugiletto; Germanico (fig. 104); Mercurio dalla Palma (fig. 89); Ermafrodito greco; Ercole;

Il Creugante (fig. 105), visto da vari punti e in particolare di schiena⁹³⁰; la Maddalena (fig. 106); la Venere; Pietà di Antonio Canova (fig. 107)

La presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio (fig. 108).

Studio comparativo: Fiume Ilisso (fig. 103); Idolo Mendico.

Studio dalle pieghe, temi: Un parlante Apostolo nell'atto di annunciare la santa parola; Mario pensoso sulle rovine di Cartagine; Temistocle nell'atto di dire ferme parole agli Ateniesi prima di incontrare il suo esilio⁹³¹; Mercurio che move a gran volo contro un aria che agita, vortica e spinge in mille guise la leggiera sua tunica e gli altri panni-lini di cui è vestito⁹³²; Matrona di quell'età, vestita con rasi e velluti sfarzosi, e sposta ad un pieno cadere di luce, e come avesse fatto presenza di se stessa a personaggi importanti⁹³³; Antica italiana matrona nell'atto di sue religiose preghiere: essa era magnificamente vestita di rasi e Velluto⁹³⁴

Invenzione: Romolo già adulto quando, fattosi capo e legislatore di un popolo, punisce con l'uccisione del proprio fratello, la infrazione della sua prima legge (pittori); Faustolo pastore che reca alla Moglie i neonati Romolo e Remo raccolti sulla sponda del Tevere, dove aveali abbandonati la Lupa, e invita questa adottiva madre a porgere ad essi umane poppe (scultori); Alcune gesta e la morte di Tarquinio Prisco.

⁹²⁸ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1834, N. 601, Venezia 1 dicembre 1834.

⁹²⁹ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1834, N. 601, Venezia 1 dicembre 1834.

⁹³⁰ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835, N. 133, Venezia 1 marzo 1835.

⁹³¹ "piacque all'entusiasmo, e così gli esercizi che colà sotto si fecero, furono i più accurati e per la maggior parte eseguiti all'olio ed a colori" in AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835, N. 133, Venezia 1 marzo 1835.

⁹³² Nella sua relazione Zandomeneghi ricorderà che anche il pittore Adeodato Malatesta, che dal 1833 si trovava a Venezia grazie alla vincita di una pensione ducale, colpito dagli effetti della messa in posa del manico si mise a copiarlo: "ha svegliato tale un interessamento che fu da tutti o da quasi tutti preso in istudio così in disegno come in dipinto, lo stesso Malatesti ha desiderato dipingerlo, ed è inutile il dire se l'abbia eseguito per eccellenza" in AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto Scuola di statuaria, 1835, N. 133, Venezia 1 marzo 1835. Per un approfondimento su Adeodato Malatesta e il suo soggiorno a Venezia cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Gli anni veneziani 1833 – 1837. Il rapporto con Selvatico*. Milano: Giuseppe Rovani e la questione dei generi, in *Adeodato Malatesta 1806-1891. Modelli d'Arte e Devozione*, cat. di mostra, Mialno, Skira, 1998, pp. 41-55.

⁹³³ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1836, N. 98, Venezia 2 febbraio 1836.

⁹³⁴ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1837, N. 181, Venezia 5 marzo 1837.

Dagli elenchi di Zandomeneghi si evince che dalla ricca Gipsoteca dell'Accademia, che contava in quegli anni più di quattrocento opere, ne venivano selezionate e studiate solo alcune; dal 1834 al 1839 contiamo solo otto esemplari antichi e quattro gessi di Canova. Ancora negli anni Trenta sono presi a modello questi otto esemplari antichi, i modelli winckelmanniani per eccellenza, segno di un neoclassicismo attardato che uscirà di scena solamente con l'arrivo di Pietro Selvatico, che nel 1850 troverà stupito, ancora gli alunni a copiare il *Laocoonte* e l'*Apollo del Belvedere*. Tra gli oltre trenta gessi canoviani si rileva che venivano fatti copiare, oltre al consueto *Creugante*, e alla *Venere Italica*, anche la *Maddalena* e la *Pietà*. La scelta di queste ultime denota una particolarità; sono due tra i gessi canoviani esistenti solo all'Accademia di Venezia: *Maddalena* arrivò a Venezia come dono di Canova nel 1810, mentre il gesso della *Pietà* venne regalato da Bartolomeo Ferrari dopo averne tratta la fusione in bronzo. Queste due opere sono quelle che hanno avuto più fortuna critica, dopo la morte del possagnese, perché ben si distinguono dal patente neoclassicismo canoviano, assurgendo addirittura a simboli del romanticismo. Il vero protagonista in questi gessi è il sentimento, sentimento che nelle lacrime di dolore di *Maddalena* e della *Madonna prorompe* visibile.

Si evince dalle scelte di Zandomeneghi che egli sceglieva l'*Apollo del Belvedere*, l'*Antinoo del Belvedere*, il *Mercurio dalla Palma* e il l'*Ermafrodito* per il tipo maschile giovane; il *Gladiatore moribondo*, il *Germanico* e l'*Idolo Pitocco* (o Mendico) per il corpo e il volto dell'uomo adulto; il fiume *Ilisso*, il *Pugileto*, il *Laocoonte* e l'*Ercole*⁹³⁵ per studio anatomico; la *Venere Medicea* e la *Venere italica* come modelli di nudo femminile; la *Maddalena* e la *Pietà* per l'espressione di sentimento e di grazia.

Su ognuna di queste statue gli allievi studiavano per due mesi circa, realizzando disegni o di puro contorno, o al chiaroscuro a matita, o a olio; a volte studiavano insieme la stessa statua ciascuno da un punto di vista differente. Gli scultori studiavano gli stessi gessi copiandoli in creta, a tutto tondo oppure in bassorilievo.

Anche la scelta dei soggetti per lo studio delle pieghe e gli esercizi di invenzione mostrano scelte tradizionali, con temi tratti dalla Bibbia, dalla Mitologia o dalla Storia Antica.

Significative le osservazioni di Zandomeneghi sulla Scuola di Anatomia aperta per la prima volta a Venezia tra il 1833 e il 1834. Secondo *Statuto* la scuola si svolgeva in orario ristretto rispetto agli altri corsi ed era suddivisa in stagione invernale ed estiva, così da studiare la miologia sul cadavere con il freddo e l'osteologia durante l'estate.

⁹³⁵ Nel caso dell'Ercole non specifica se si tratta del gruppo appartenente alla collezione Farsetti oppure dell'*Ercole e Lica* canoviano; sulla base dei numerosi disegni dei concorsi degli allievi si suppone si trattasse del gruppo canoviano.

Durante le sue tre ore settimanali, il medico e professore Bernardino Trevisini impartiva lezioni di anatomia e affiancava Zandomeneghi durante i corsi di statuaria, in modo da far conoscere il corpo umano agli studenti. Per le sue lezioni Trevisini presentava preparazioni anatomiche da cadaveri, (che duravano solamente pochi giorni) impartendo così delle lezioni mirate al particolare studio col disegno; potevano essere “preparazioni di un avambraccio; del collo con spalle e petto; di tutto un arto inferiore; di due intere schiene più o meno scoperte nell’apparato muscolare e di una testa”⁹³⁶; oppure

“le nitide preparazioni di un intero Torso, con le varie condizioni degli Arti, e nelle dimostrazioni di que visceri che devono o possono generare delle alterazioni nella parte addominale. Con queste occupazioni vennero compiute le lezioni miologiche del primo strato, così, dal prof. di questa facoltà, si può dar principio alla esposizione dei muscoli sottoposti per passar poi, nella calda stagione, alle ossa e, con queste, alle leve, alla potenza, ai punti d’appoggio ed alle resistenze nella locomozione”⁹³⁷.

Zandomeneghi riscontrava, oltre l’interesse degli studenti, i buoni risultati che si ottenevano; apprezzava inoltre la disponibilità di Trevisini che, compreso nel compito di tenere delle lezioni a degli artisti e non a futuri medici⁹³⁸, esigea che i professori di figura correggessero di volta in volta i disegni inesatti che gli alunni eseguivano sotto la sua direzione⁹³⁹.

Nel corso di Statuaria Zandomeneghi, essendo riuscito ad attivare la tanto attesa Scuola di Anatomia, aveva introdotto novità importanti che si rifletterono proficuamente nella produzione dei suoi allievi.

Mentre la Scuola di Statuaria era un corso di formazione elementare superiore per pittori e scultori, la Scuola di Scultura era il corso superiore riservato alla plastica; il corso si divideva in due rami; “Esercizi primari” ed “Esercizi secondari” in base al livello degli alunni. In questa scuola l’alunno aveva finalmente la possibilità di cimentarsi con il gesso, il marmo e con altro materiale: bronzo, legno, stucco, quantunque tra il 1834 e il 1839 sembra che nessuno degli allievi iscritti si esercitasse con questi ultimi materiali. Capitava spesso che gli alunni di Scultura studiassero Statuaria la mattina e il pomeriggio si dedicassero ai lavori d’arte nella sala terrena di scultura.

Durante gli “Esercizi secondari” gli allievi si esercitavano in gesso copiando alcune delle opere presenti nella Gipsoteca: la *Testa di Paride* (fig. 109) e il *Palamede* di Canova (fig 110), il *Busto dell’Apollo* (del Belvedere), testa di *Lucio Vero* e *Omero*⁹⁴⁰, il *Caracalla romano*, il *Putto*

⁹³⁶ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835, N. 71, Venezia 1 febbraio 1835.

⁹³⁷ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835, N. 133, Venezia, 1 marzo 1835.

⁹³⁸ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1834, N. 6, Venezia 31 dicembre 1834.

⁹³⁹ AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1836, N. 98, Venezia 2 febbraio 1836.

⁹⁴⁰ Cfr. AABAVe, Statistiche, b. 60, Oggetto 1838/39, 1838N. 425, Venezia, 6 aprile 1839.

dalla Spina (fig. 111), *l'Amore che tende l'arco*⁹⁴¹ e opere dello stesso Zandomenighi come *Il Cristo morto*, il *Monumento a Goldoni* (fig. 112) e il *Monumento a Pajola* (fig. 113).

Negli “Esercizi primari” gli alunni ormai quasi formati, si dedicavano a impegnativi lavori d’invenzione, in gesso o in marmo, scegliendo soggetti più attuali rispetto a quelli che si offrivano nella Statuaria; come ad esempio il “bassorilievo esprimente la peste, tratto dai Promessi sposi di Manzoni”⁹⁴². Durante queste ore, non avendo uno studio proprio, gli alunni potevano utilizzare spazi e materiali per eseguire sotto la direzione del maestro opere su commissione; come nel caso di Antonio Bianchi, originario di Follina, che eseguì un busto e due angeli in marmo per un committente⁹⁴³.

Grazie a queste dettagliate relazioni possiamo dunque capire come si svolgevano le lezioni di statuaria e scultura e presumere che in tal modo si svolgessero anche nelle altre Accademie italiane. Conoscendo quali soggetti e quali opere venivano studiati e realizzati negli anni Trenta, possiamo meglio comprendere le riforme apportate da Selvatico a partire dagli anni Cinquanta.

La poca attività scultorea di Zandomenighi dal 1834 al 1839 è comprensibile, essendo egli impegnato nelle riforme accademiche e nel restauro della Fenice. Negli anni Quaranta, impegnato nella realizzazione del *Monumento a Tiziano* e poi sopraffatto dalla malattia, Zandomenighi si allontanò dall’insegnamento facendosi supplire dal figlio Pietro. Si produsse così una frattura tra quello che era stato il suo insegnamento e l’avanzare del nuovo gusto. Da parte dei giovani, si arrivò così all’abbandono dei corsi in Accademia, tanto che Pietro Selvatico al suo arrivo in Accademia nel 1850 non trovò nessun iscritto alla Scultura.

⁹⁴¹ Cfr. AABAVe, Statistiche, b. 60, Oggetto 1838/39, 1838, N. 583, Venezia, 10 giugno 1839.

⁹⁴² AABAVe, Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1835, n. 326, Venezia 1 febbraio 1835.

⁹⁴³ “il Busto in marmo, già ultimato dal Bianchi e consegnato al suo ordinatore piacque così che gli fruttò la commissione di due Angeli, pure in marmo” in AABAVe, Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1835, N. 406, Venezia 20 giugno 1835.

6. Apparati

6.1. Regesto

Cronologia Bartolomeo Ferrari

1780, luglio 18

Bartolomeo nasce il 18 luglio a Marostica da Luigi F. e Antonia Viero

1780, luglio 20

B. viene battezzato (APM, Archivio Parrocchiale di Chiesa S. Maria Assunta di Marostica, Nati dai 4 ottobre 1775 al 12 luglio 1790)

1792, gennaio

il padre Luigi lo conduce per la prima volta a Venezia presso la Bottega dello Zio Giovanni Ferrari Torretto (fino al 1797)

1794, ottobre 20

si iscrive alla Veneta Accademia di Pittura e Scultura (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier)

1794

esegue un *Baccanale di putti preso dall'antico*, acquistato da N. H. Ascanio Molin (cat. 1.1).

1795, ottobre 19 è iscritto per il secondo anno alla Veneta Accademia di Pittura e Scultura (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier)

1796 ottobre 18

risulta iscritto come scultore alla "Veneta Accademia", insieme a Giovanni e Luigi Ferrari e Luigi Zandomeneghi. Ha come professori Rend.^o G.n G. Batta Tosdini, Alessandro Longhi, Gio. Batt.a Canal, Pietro Mar (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1797, aprile 3

partecipa al concorso per il nudo ma non risulta tra i vincitori. Vengono premiati per la scultura al primo posto Ferdinando De Marchi e al secondo posto Luigi Zandomeneghi (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1797

lascia Venezia per l'arrivo dei francesi e torna a Marostica

1797-99

lavora a Nove presso un ceramista

1798, 19 ottobre

risulta iscritto all'Accademia assieme al lo zio Giovanni Ferrari, al padre Luigi Ferrari e al collega Lugi Zandomeneghi (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1799

torna a Venezia e il 21 ottobre è nuovamente tra gli iscritti dell'Accademia (ha come insegnanti Alessandro Longhi, Gio. Batta Canal, Antonio Florian, Zuanne Ferrari d.° Torretto) (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1800, marzo 31

partecipa al concorso in Accademia per gli scultori ma non ottiene nessun premio (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1800, ottobre 20

è nuovamente iscritto alla Veneta Accademia di Scultura e Pittura. Ha come insegnanti Bernardo Concodò, Costantin Cedini, Pietro Tonin, Pietro Abb. Bini (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1801, marzo 23

partecipa al concorso per gli scultri indetto come ogni anno dall'Accademia, è premiato in Accademia per il modello in cera (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

Nello stesso anno esegue le statue *Venere ed Adone* in pietra di Verona per Trieste (cat. 1.2).

1801, ottobre 19

è iscritto in Accademia (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1802, aprile 5

partecipa la concorso indetto dall'Accademia per gli scultori dove vince il primo preio (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1802-09

per il Duomo di Zara *Altare del Purgatorio* (cat. 2.3).

1803, 28 marzo

si classifica primo al concorso per gli scultori in Accademia (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1804, ottobre 18

B. risulta iscritto all'Accademia (AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier).

1804-05

esegue *La madonna del Rosario con due Angeli in adorazione* in marmo di Carrara per la Chiesa parrocchiale di Rovigno (cat. 1.4).

1805, 26 gennaio
è nominato Accademico di Merito.

1806, 21 marzo
porta a termine le tre statue *Europa*, *Africa* e *Mercurio* per la decorazione della Borsa di Trieste (ASTs., Archivio Storico della Camera di Commercio di Trieste (ASCCT), Serie XIII, b. 6, f. 24).

1806 da aprile a settembre
compie un viaggio a Firenze e Carrara, la meta è Roma ma B. è costretto a tornare a Venezia, non riuscirà mai a vedere la capitale dello Stato Pontificio.

1806, settembre 22
si sposa a Venezia con Maria Angela Carminati presso la Parrocchia di Santa Margherita (ASPVe, Parrocchia S. Margherita, Matrimoni, n. 8, 1795-1810).

1806-09
realizza *La Madonna e Simeone* per l'altare di Tricesimo (cat. 1.8-9).

1806, dicembre 31
nasce la primogenita Antonia Innocenza (ASPVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810).

1807, gennaio 4
la figlia Antonietta viene battezzata (ASPVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810).

1807
si iscrive all'Accademia di Belle Arti (AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1807).

1807, novembre – dicembre
assieme a Luigi Zandomenighi e Antonio Bosa realizza le decorazioni dell'*Arco di Trionfo* (cat. 1.10) e la *Macchina per la regata* (cat. 1.11) per l'arrivo di Napoleone a Venezia.

1807-1815
(non si hanno date precise) B. realizza una statua lignea rappresentante *La vittoria di Bonaparte a Rivoli* (cat. 1.16). Dello stesso periodo sono anche le due statue lignee rappresentati *San Giovanni Battista* e un *Santo* per la Chiesa di San Zaccaria a Venezia (cat. 1.17-18).

1808
Si iscrive per l'ultima volta all'Accademia di Belle Arti (AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1808). Esegue la *Tomba di Guido Villa* per la Certosa di Ferrara (cat. 1.14) e porta a termine le due *Cariatidi* per il Palco Imperiale del Teatro La Fenice (cat. 1.12).
Inizia la sua collaborazione con l'Arsenale di Venezia, collaborazione che durerà tutta la vita.

1809 ca.
realizza in collaborazione con il fratello Gaetano i due *Angeli* a mezzo rilievo per la Chiesa del Carmine a Padova (cat. 1.15).

1810, giugno 21

nasce il figlio Luigi (ASPVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810). Il giorno 23 dello stesso mese Luigi viene battezzato ed avrà come padrino il conte Antonio Widmann Rezzonico.

1812, maggio 30

nasce la figlia Angela. Verrà battezzata il 7 giugno ed avrà come padrini gli amici e colleghi di B. Gaetano Parocco, Antonio Bosa e Domenico Banti (ASPVe, Parrocchia S. Martino, battesimi, n. 7).

1815, febbraio 18

nasce la figlia Giovanna Maria Angela ed avrà come padrino lo scultore Giovannibattista Giaccarelli (ASPVe, Parrocchia S. Martino, Battesimi, n. 8).

1815-16, dall'8 dicembre al 17 aprile

si dedica al restauro del *Leone Veneto* (AABAVe, Atti, 1816, b. 9) (cat. 1.21).

1816, 13 agosto

B. sta lavorando al Busto in bronzo dell'*Imperatore Francesco I* commissionatogli dall'Arsenale (BMCVe, *Diari*, mss Cicogna 2844-2846, 1816 13 agosto, c. 4194) (cat. 1.23).

1816

realizza la *Tomba di Aurelio Scutellari* per la Certosa di Ferrara (cat. 1.22).

1817-1818 r

realizza uno dei *Tripodi* per l'Omaggio delle Province Venete (cat. 1.24).

1818, febbraio 12

in Arsenale viene solennemente inaugurato il busto in bronzo dell'*Imperatore Francesco I* (BMCVe, *Diari*, mss Cicogna 2844-2846, 1818 12 febbraio, cc. 4472-4473) (cat. 1.23).

1818, aprile 1816

riceve 10 scudi da Antonio Canova (AMCBG, Epistolario Trivellini, XI – 15 3176).

1818, luglio

porta a termine gli *Stemmi* per il Porto Franco di Venezia (cat. 1. 25).

1819-21

dopo la morte prematura di Angelo Pizzi B. realizza in marmo il *Giuramento di Annibale* per l'*Omaggio delle provincie venete* (cat. 1.26).

1820-26

Bartolomeo realizza cinque apostoli (*S. Paolo, S. Andrea, S. Matteo, S. Tommaso, S. Giacomo Minore*) e due bassorilievi in scagliola (*La Circoncisione del Signore* e il *Miracolo di S. Pietro alla porta del tempio in Gerusalemme*) per la Chiesa del Nome di Gesù a Venezia presso il Convento di Santa Chiara (cat. 1.27-28-29-30-31-32-33).

1820, luglio 3

nasce il figlio Giovanni Battista (ASPVe, Parrocchia S. Martino, Battesimi, n. 8).

1821, maggio

aspira alla cattedra di elementi di disegno (AABAVe, Atti, 1821, b. 16).

1821-22

realizza i due bassorilievi con le storie di Ulisse per il palazzo padovano di Alessandro Papafava (cat. 1.34-35).

1821-26

realizza il *Crocifisso* in legno per il Duomo di Cologna Veneta (cat. 1.36).

1822ca.

Bartolomeo si reca a Vienna per consegnare all'Imperatrice l'opera *Giuramento di Annibale* e riceve in dono una tabacchiera d'oro.

Gli viene chiesto di rifare il gruppo di *Chirone ammaestra Achille nella musica* (cat. 1.37) inizialmente commissionato a Rinaldo Rinaldi per l'Omaggio delle Province Venete (AABAVe, Atti, 1822, b. 18).

1822-1827

B. partecipa all'esecuzione del *Monumento* in onore di Antonio Canova da collocare all'interno della Basilica dei Frari a Venezia. Realizzerà la figura rappresentante la *Scultura*. Assieme a B. lavoreranno al Monumento Giuseppe De Fabris, Rinaldo Rinaldo, Antonio Bosa, Luigi Zandomenighi, Giacomo de Martini e Vincenzo Fadiga (cat. 1.38).

1823

proposta di restauro per la statua *Eva* di Antonio Rizzo in palazzo Ducale (AABAVe, Atti 1823, b. 21).

1824

Realizza la *Tomba di Geronimo Giuseppe Velo* per il cimitero di Vicenza (cat. 1.39).

1825, ottobre 1

Maria Angela Carminati moglie di B. muore all'età di 36 anni alcuni giorni dopo aver dato alla luce una bambina morta poco dopo il parto. Maria Angela venne seppellita nel cimitero di San Cristoforo (San Michele) (Parrocchia di S. Martino, Registro dei morti, n. 20, 1822-1827).

1826

lavora la *Centauro Chirone che ammaestra Achille nella musica* e alla *Scultura* per il *Monumento Canova* nella Basilica dei Frari a Venezia (BCPd, *Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{io} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin*, in *Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti*, pp. 141-145).

1827, gennaio 25

realizza tre *Leoni* per una fregata (AABAVe, Atti, 1827, b. 28)

1827-1830

lavora alla fusione in bronzo della *Pietà* da modello di Antonio Canova (cat 1.42).

1828 ca.

realizza il *San Maurizio e Il martirio di San Maurizio e i suoi compagni* per la Chiesa di San Maurizio a Venezia (cat. 1.45-46).

1830, dal 17 al 26 maggio

la *Pietà* in bronzo e il relativo modello originale in gesso di Antonio Canova sono esposti al pubblico nello studio di B. (*Belle Arti*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 110, lunedì 17 maggio 1830).

1830, tra maggio e giugno

viene pagato per la *Pietà* e per il trasposto dell'opera a Possagno (POD, Registri, Registro mastro n. 49, 1825-1836).

1830, giugno

Leopoldo Cicognara pubblica sull'“Antologia” un lungo articolo in formato lettera diretta a Melchiorre Missirini dedicato alla tecnica fusoria utilizzata da B. per la realizzazione della *Pietà*.

1830, settembre 19

la figlia Antonia si sposa con il pittore Cosroe Dusi (ASPVe, Atti di matrimonio della Parrocchia di San Martino, 1830)

1832-35

B. in collaborazione con il figlio Luigi realizza il *Monumento Velo Scroffa* per il Cimitero di Vicenza, il monumento gli venne commissionato grazie all'interessamento e la mediazione di Leopoldo Cicognara (cat. 1.47).

1833-35

riceve la commissione ed esegue i due bassorilievi con *San Marco* e *San Teodoro* e le decorazioni per le otto colonne dell'Altare Maggiore della Basilica di San Marco (cat. 1.48).

1835, giugno 11

Bartolomeo Bongiovanni contatta Ferrari perché gli suggerisca uno scultore adatto ad eseguire un bassorilievo in marmo e i rispettivi ornati. Ferrari suggerisce Pietro Lorandini (BCBVi, Carteggio Bartolomeo Bongiovanni, Venezia, 11 giugno 1835).

1836, luglio

il progetto di B. viene prescelto (tra quattro proposte) per il Monumento Aglietti all'Ateneo Veneto

1836, 1 settembre

B. firma il contratto con l'Ateneo Veneto per l'esecuzione del *Monumento a Francesco Aglietti* (ASAV, b. 62, VI, Sede della società. Ammobigliamento, inventari, busti, lapidi e dipinti, 1812-1908, fasc. I, 1836-1894, Monumenti e ricordi eretti nell'Ateneo, 1836-40, Monumento Aglietti, cc. Sciolte).

1836, 13 novembre

con lo scultore Bartolomeo Bongiovanni discute tra le diverse cose del Monumento a Palladio. Bartolomeo non parteciperà al concorso perché ha sentito che verrà affidato a Giuseppe De Fabris (BCBVi, Carteggio Bartolomeo Bongiovanni, Venezia, 13 novembre 1836).

1836, dicembre 26

muore all'età di 82 anni il padre Luigi (del fu Gaetano), viveva con Bartolomeo e il resto della famiglia nella stessa casa in Corte della Grana (ASPVe, Parrocchia di S. Martino, Registro dei morti, n.22 , 1836-1846).

1836 aprile

si reca a Ferrara e Bologna (APM, Passaporto di Bartolomeo Ferrari)

1837

realizza la *Tomba Marchesini Mattarelli Barbaran* per il cimitero di Vicenza (cat. 1.50)

1837-38 fine –inizio anno

“una gravissima malattia da cui fu travagliato il Ferrari lo mise per molto tempo nella impotenza di agire e che per la lontananza del figlio stato lungamente a Milano rimase deserto e privo di aiuti”.

1838

realizza sei statuine su commissione di Spiridione Papadopoli due di queste vengono esposte alla Mostra speciale in onore dell’Imperatore Ferdinando I.

1839, luglio 25

B. dona il suo secondo calco in gesso del gruppo della Pietà agli asili di Carità di Venezia (AABAV, Oggetti d’arte, Diverse. 1838-1839, b. 57, f. 24.1).

1840, gennaio 21

Bartolomeo spedisce a Como una medaglia in bronzo rappresentante la *Vergine con il bambno e San Giovanni Battista* (AABAVe, *Protocollo dei certificati che l’IR Accademia rilascia ad oggetto di spedizione degli prodotti Nazionali di Belle Arti 1839-1843*, 21 gennaio 1840, n. 283 (da inserire in Atti, VIII, oggetti d’arte) (cat. 1.56).

1840, settembre

“Mio padre da vero artista del cinquecento avendo a schifo, siccome il suo solito, le costumanze del giorno, gli intrighi, le vili umiliazioni in moda, sta tranquillo nello studio, lavorando assiduo nel suo bassorilievo, nel quale vi ripone tutto l’interesse, l’amore, di un artista appunto di quell’epoca fortunata” (BROL 1953 p. 414) B. sta lavorando al bassorilievo per il *Monumento a Chiara Ghellini Barbieri* per il cimitero di Vicenza (cat. 1.57).

1842, aprile

“Orsi mi disse di aver veduto il Bortolo in tale stato di abbattimento tanto fisico quanto morale che gli dà molto da temere” (BROL 1953).

1843, aprile

B. è tormentato dalla tosse (BROL 1953).

1844, febbraio 8

B. muore nella sua abitazione a Venezia all’età di 63 anni (ASPVe, Parrocchia di S. Martino, Registro dei morti, n.22 , 1836-1846)

Cronologia Luigi Ferrari

1810, giugno 21

Luigi nasce a Venezia nella parrocchia di Santa Margherita da Bartolomeo e Maria Angela Carminati (ASPVe, Battesimi, Parrocchia S. Margherita, n. 13, 1795-1810, c. 102)

1810, giugno 23

Viene battezzato, il padrino è Antonio Tommaso Widmann Rezzonico del fu Ludovico della Parrocchia di S. Canziano (ASPVe, Battesimi, Parrocchia S. Margherita, n. 13, 1795-1810, c. 102)

1821, agosto

Esponde in Accademia una *Testa della Vergine* in marmo (“Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 10 agosto 1821; BMCVe, Ms Cicogna 2845, cc. 4818-4819, 13 settembre 1821)

1821, novembre

Si iscrive all’Accademia di Belle Arti di Venezia per la classe di figura (AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, Anno Scolastico 1821-22, n. 80)

1822, agosto

vince l’Accessit per il Modello dalla Testa (AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell’anno 1808 sino al 1839, 1822)

1823, agosto

Vince il Primo Accessit per la Testa in plastica (AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell’anno 1808 sino al 1839, 1823)

1824, agosto

Esponde all’Accademia di Belle Arti di Venezia una *Testa del Redentore* in marmo (“Gazzetta Privilegiata di Venezia”, Supplemento al n. 179, 11 agosto 1824)

1826, agosto

Vince il primo premio per l’Invenzione in plastica con il soggetto assegnatoli *La morte di Archimede*; vince il primo accessit per il nudo aggruppato in plastica e il primo accessit a pari merito con Domenico Passerin per il nudo semplice in plastica (AABAVe, Carte Diedo, b. 2, Estratti dei Giudizi delle Commissioni dei concorsi dell’anno 1808 sino al 1839, 1826)

1827, agosto

Esponde in Accademia di Belle Arti di Venezia tre opere in gesso: *Pietà di Enea* e due medaglioni con ritratti (“Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 186, 9 agosto 1827; n. 189, 13 agosto 1827 e n. 193, 18 agosto 1827)

1828, agosto

Esponde all’Accademia di Belle Arti di Venezia l’opera colossale in gesso *Caino* (“Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 184, 7 agosto 1828; n. 186, 9 agosto 1828, e n. 191, 16 agosto 1828)

1829, luglio 27

Luigi Zandomeneghi scrive a Innocenzo Fraccaroli per ricevere notizie riguardo l’andamento del Grande concorso di scultura a Brera dov’è coinvolto anche Luigi Ferrari (BCVr, Carteggio Fraccaroli, Zandomeneghi, b. 184.1-4, 7 luglio 1829)

1829, agosto

Partecipa al Grande Concorso di Scultura indetto dall'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano con il soggetto *Dedalo e Icaro*; il concorso viene vinto dal collega Innocenzo Fraccaroli (ASAB, TEA M V 13, Concorsi. Giudizi dal 1820 al 1832, Milano 18 Agosto 1829)

1830, settembre 19

la sorella Antonia si sposa con il pittore e amico di L. Cosroe Dusi (ASPVe, Atti di matrimonio della Parrocchia di San Martino, 1830)

1830

realizza su commissione del conte Antonini di Udine il *Bassorilievo Damone e Pizia* (cat. 2.14)

1831, maggio

Ferrari è chiamato al servizio militare.

1831, maggio 30

Viene eletto Socio Onorario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Rubrica personale, b. 44, fascicolo 4 (fascicolo V 1/4), 1831, n. 288 nomina di Luigi Ferrari a Socio Onorario).

1831, giugno 14

L'Arciduca Ranieri risponde negativamente alla richiesta dell'Accademia di non far arruolare Ferrari (AABAVe, Alunni 1831-1841, b. 46, f. 3, 1831, N. 19351/3732).

1831, agosto

Esponde all'Accademia di Belle Arti di Venezia la scultura in gesso a grandezza naturale *Piramo e Tisbe* ("Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 181, 13 agosto 1831) (cat. 2.15).

1832-35

in collaborazione con il padre Bartolomeo realizza il *Monumento Velo Scroffa* per il Cimitero di Vicenza (cat. 1.47).

1833, agosto

Esponde all'Accademia di Belle Arti di Venezia il gruppo in gesso *Davide che sta per troncare il capo al Gigante Golia* ("Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 179, 10 agosto 1833) (cat. 2.17)

1834, dicembre 24

Il gesso del *Laocoonte* (cat. 2.18) è terminato e visibile nello studio di Ferrari a San Martino (LUIGI CARRER, *Un quadro di M. Robert, rappresentante la partenza di alcuni Chiozzotti per la pesca*, in "Il Gondoliere", II, n. 103, mercoledì 24 dicembre 1834, pp. 409-411)

1835, gennaio 9

Giovanni Veludo dedica un lungo articolo sulla "Gazzetta Privilegiata di Venezia" al gesso del *Laocoonte* (G.°[IOVANNI] V.°[ELUDO], *Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolammeo*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 6, 9 gennaio 1835, pp. 21-22)

1835 ca.

Realizza il *Genio funebre* per il *Monumento Velo Scroffa* commissionato al padre dal conte Giulio Scroffa per il cimitero di Vicenza (l'opera è firmata *Luigi figlio scolpi*) (cat. 1.47)

1835, giugno

La Pia Casa di Pubblica Beneficenza di Padova si rivolge alla Commissione Permanente di Scultura in Accademia per la realizzazione di un busto in memoria del benefattore Federico Manfredini (AABAVe, b. 53) (cat. 2.19).

1835, settembre, 18 o 28

Il Governo gli concede una borsa di studio per due anni per studiare a Roma (AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, f. 5, N. 571 V 1/3, Venezia 28 settembre 1835)

1836-1842

L. lavora al *Monumento Aglietti* per l'Ateneo Veneto (cat. 1.48)

1836

Ferrari annuncia al Governo che entro aprile partirà per Roma. Annuncia che partirà a Giugno, aspetta solo di ultimare un lavoro in corso (AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, fascicolo 5 (fascicolo V 1/3).

1836, settembre 2

annuncia che partirà per Roma entro l'autunno (AABAVe, Atti, 1837, b. 64 AABAVe, Atti, 1837, b. 64)

1836, aprile

Porta a termine l'erma del *Marchese Manfredini* per la Pia Casa di Pubblica Beneficenza di Padova (cat. 2.19).

1837, aprile 27

Ferrari dichiara che *Laocoonte* (cat. 2.18) è un'opera fatta per studio e senza pretese perché casualmente gli capitò di leggere l'episodio nell'*Eneide*. Gli amici decisero e gli pagarono le spese perché l'opera venisse esposta a Brera. Il padre ammalato lo costringe a rinviare la partenza per Milano e manda in sua vece l'aiutante del suo studio, e futuro marito della sorella Angela, Francesco Zaninovich. (ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, Lettera di Luigi Ferrari a Giovanni Servi, Venezia 27 Aprile 1837)

1837, maggio

Il gesso di *Laocoonte* (cat. 2.18) arriva a Milano danneggiato dall'acqua e sarà riparato dall'amico Innocenzo Fraccaroli (*BELLE ARTI – Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano. Cenno preliminare, Articolo I*, in "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Cronache, Varietà e Mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte", Anno quarto, lunedì 8 Maggio 1837, n° 55)

1837, giugno 5

Firma il contratto con il conte Paolo Tosio per l'esecuzione in marmo del *Laocoonte* (cat. 2.18) (ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54)

1837, giugno 14

è a Milano in occasione dell'esposizione a Brera di *Laocoonte* (cat. 2.18) nella stessa occasione riceve le commissioni di un *Adamo ed Eva* (cat. 2.103) e di un *Genietto* (cat. 2.23) dalla contessa Erizzo Maffei di Brescia e una *Malinconia* (cat. 2.21) dal cav. Ambrogio Uboldo.

1837, settembre 4

Ferrari informa il Governo che partirà per Roma l'anno successivo (AABAVe, Atti, 1837, b. 64, N° 574, Venezia 4 settembre 1837), ma non partirà.

1838, maggio 7

Luigi conosce Paride Zaiotti (APZ, *Diario* 7 maggio 1838).

1838, giugno 21

Lavora alla *Malinconia* (cat. 2.21) (APZ, *Diario* 21 giugno 1838).

1838, luglio 10

lavora al *busto di Francesco Gualdo* (cat. 2.24) (APZ, *Diario* 10 luglio 1838).

1838, agosto

Esponde il marmo di *Malinconia* (cat. 2.21) all'Accademia di Belle Arti di Milano.

1838, settembre

è a Milano a Brera per l'esposizione della *Malinconia* (cat. 2.21) (ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia, c. Lettera di Zanardini a Polo Tosio, Venezia, venerdì 14 settembre 1838).

Il padre Bartolomeo malato e senza l'aiuto del figlio temporaneamente a Milano è costretto a non portare avanti le sue commissioni.

1839, maggio 11

lavora due modelli per il *David* Treves (APZ, *Diario*, 11 maggio 1839).

1839, luglio 17

la sorella Giovanna Maria Angela si sposa con l'aiutante di bottega Francesco Luigi Zaninovich (ASPVe, Parrocchia S. Martino, matrimoni, n.4, 1823 – 1867).

1839, agosto

L. si trova a Carrara per sovrintendere personalmente la qualità dei marmi per *Laocoonte* e le altre opere che gli sono state commissionate (ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Lettera di Luigi Ferrari al conte Tosio, Carrara, 5 agosto 1839).

1840, marzo

Il bastimento partito da Livorno con i blocchi di marmo per il *Laocoonte*, l'*Endemione*, il *Davide e Golia* e altre opere naufraga nei pressi di Ragusa (ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. 1840).

1840, agosto 17

Stanno partendo i marmi da Carrara ordinati da Ferrari. L'inflammazione all'occhio della sorella di L. è passata (lettera di Luigi Ferrari a Eloisa Zaiotti, Venezia, 17 agosto 1840). Nel suo studio è ultimato il gesso della *Diligenza* per la contessa Marietta Mazzucchelli Longo di Brescia ("Gazzetta Privilegiata di Venezia", lunedì 17 agosto 1840) (cat. 2.29).

1840, settembre 3

Il *Monumento a Francesco Aglietti* (cat. 1.48) è terminato e pronto per essere collocato all'Ateneo Veneto ma un fulmine ha danneggiato la sala dell'Ateneo dove doveva essere collocato e non sono state ancora spostate le librerie (ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore, Lettera di Luigi Ferrari a Paride Zaiotti, Venezia, 3 settembre 1840)

L. lavora al *Busto di Gilio* (cat. 2.28) ed ad un altro busto femminile (APZ, *Diario* 3 settembre 1840)

1841, gennaio 12

compie un disegno con il ritratto dell'Abate Zinelli (APZ, *Diario* 12 gennaio 1841)

1841, gennaio 31

compie il ritratto di Zinelli (cat. 2.31)

1841, febbraio 10-14

termina il *Monumento Jablonowsky* per Padova (cat. 2.30)

1841, giugno 27-29

Antonio Salvotti commissiona il suo ritratto (cat. 2.35)

1841, luglio 21-28

lavora alla *Pentita* (2.34)

1841, settembre 1

I nuovi blocchi di marmo ordinati a Carrara dopo il naufragio arrivano a Venezia.

1841, settembre 13

In una lettera diretta alla signora Caterina, moglie di Paride Zaiotti, lo scultore affronta molti argomenti tra le sue opere il *Laocoonte* (cat. 2.18), *Malinconia* (cat. 2.21) e *Ninfa* (cat. 2.33), di una pala di Natale Schiavoni esposta in Accademia e di uno scampato pericolo di morte a Mestre (ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore. 13 settembre 1841).

1841, 17 settembre

nel suo studio l. sta lavorando ad una *Najade* (cat. 2.33) improntata in terracotta e che sta lavorando in marmo (PODESTÀ 1841).

1841, dicembre 6

Lavora al ritratto di Pasini (APZ, *Diario* 6 dicembre 1841)

1842, aprile 20

Il padre Bartolomeo è ammalato

1842, luglio 9

F. assiste all'eclissi di luna a Venezia "beato il nostro secolo" (APZ, *Diario* 9 luglio 1842)

1842, luglio 15

L. viene pagato 75 napoleoni d'oro caduno per i ritratti di Raimondina Thurn und Taxis, moglie di Matteo Thunn di Trento (cat. 2.36-37).

1842, ottobre 28

Ferrari esprime all'amico Paride Zaiotti il desiderio di ricevere una commissione dall'Imperatore.

1842, novembre 4

ha cominciato il ritratto di Enrico Stieglitz (APZ, *Diario* 4 novembre 1842).

1842, novembre 10-12

Ha cominciato il *ritratto di Paride Zaiotti* (cat. 2.41) (APZ, Diario, 10-12 novembre 1842).

1842, novembre 15

Il resto della famiglia Zaiotti parte per Trieste, Ferrari Le accompagna in barca in Laguna

1842, novembre 14 e 18

Eloisa dopo la partenza è tristissima perché innamorata di Ferrari. F. scrive a Bice che il suo stato lo costringe a rinunciare a Eloisa, ma lei nn vuole sentire ragioni “il Ferrari sarebbe ottimo partito per la bontà sua, ma come può egli coi grandi pesi che già sopporta?” (BROL 1953, p. 208).

1842, dicembre 5

Il *Monumento a Francesco Aglietti* (cat. 1.48) viene solennemente inaugurato all’Ateneo Veneto.

1842, dicembre 14

F. riceve una commissione da Metternich (cat. 2.27) e da Marmont (Le ha soltanto chiesto un pensiero come già fece il Marmont?)

1843, febbraio 12

Grigoletti fa visita agli Zaiotti a Trieste, parla del *David* (cat. 2.25) di L. e della stima e con affetto di L.

1843, marzo 10

il *ritratto di Zaiotti* (cat. 2.41) è terminato.

1843, aprile 1

spedito il ritratto do Zaiotti e le litografie dei coniugi Heinrich e Carlotta Stieglitz realizzati da L.

1843, aprile 2

lettera di Eloisa a L., lo ringrazia per il busto che ritrae il padre (cat. 2.41). Parlano della visita che Treves e Lipparini fecero al suo studio qualche giorno prima (BROL 1953, p. 213).

1843, giugno 27

il cons. Aulico O’Donnell ha commissionato sei busti per la sua collezione a Trieste

1843, agosto-settembre

Esposne *Davide e Golia* (cat.2.25) all’Accademia di Venezia.

1843, settembre 28

L. aveva pensato di spedire la su *Ninfa* (cat. 2.33) all’Esposizione di Parigi al Louvre.

F. lavora ad un *Busto di Dante* per O’Donnell di Trieste (utile per una commissione da Vienna) (cat. 2.42)

1843, ottobre 22

F. lavora al *Sansone* (cat. 2.46).

1844, febbraio 8

dopo lunga malattia muore il padre Bartolomeo (ASPVe, Parrocchia di S. Martino, Registro dei morti, n.22 , 1836-1846).

1844, febbraio 9

muore improvvisamente l'amico di famiglia e prof. di prospettiva all'I.R. Accademia Tranquillo Orsi, il giorno prima si era recato a casa Ferrari per porgere le condoglianze per la perdita di Bartolomeo.

1844, marzo 12

Viene dato alla stampe l'opuscolo *Progetto di associazione per l'esecuzione in marmo di Carrara mediante sottoscrizioni volontarie del gruppo colossale del Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari*, Associazione promossa da Giovanni Correr, Giacomo Treves de Bonfilii, Francesco Gualdo e Stefano Medin.

1845, marzo

sta lavorando alla *Diligenza* (cat. 2.55) per il Cancelliere Metternich ("Il Gondoliere", fasc. XIII, sabato 29 marzo 1845)

1845, agosto 6

Eloisa Zaiotti si sposa con l'avvocato e amico di famiglia Niccolò De Rin.

1846, marzo 27

L. contatta Bartolomeo Bongiovanni professore all'Accademia di Belle Arti di Vienna perché gli sia di aiuto per ricevere notizie sul pagamento del *Busto di Raffaello* (cat. 2.26) realizzato su commissione del Cancelliere Metternich. Il Cancelliere dopo la spedizione dell'opera non ha mai pagato e risposto alle lettere. Luigi è sconsolato e non si sente considerato come artista (BCBVi, Epistolario Bartolommeo Bongiovanni, E. 10, Venezia, 27 marzo 1846)

1846, luglio 2

L. propone al Comune di Venezia l'erezione di un monumento in onore di Marco Polo (cap. 2.6) (ASCVe, 1845-1849, VII, 14/12 'Progetto di perpetuarne la memoria esigendo un monumento a Marco Polo')

1847

Realizza su commissione del Barone Revoltella i quattro busti di *Cartesio, Leibnitz, Newton e Galileo* (cat. 2.68-69-70-71)

1847, novembre 29

L. da notizia di aver ricevuta la commissione di un grande monumento per Trieste (cat. 2.63). Attende la comunicazione del soggetto per una statua commissionata dalla Contessa Orloff il cui tramite è il cognato Cosroe Dusi. Ha spedito la *Diligenza* (cat. 2.65) alla Zarina ma non è ancora arrivata ad Amburgo, lo speditore lo avvisa che arriverà a San Pietroburgo non prima dell'anno venturo (APM, Lettera di Luigi Ferrari alla sorella Antonietta, Venezia, 29 novembre 1847).

1848

L. viene eletto all'Assemblea dei deputati della provincia di Venezia

1849

L. membro dell'Assemblea legislativa

1850, agosto 25

è nominato Consigliere straordinario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (AABAVe, Nomine dei membri del consiglio accademico, Personale, b. 81, f.IV 1/3).

L. rifiuta di eseguire una statua in ricordo della vittoria dell'Austria, dopo l'assedio sostenuto dai Veneziani nel 1849, che gli era stata commissionata dal conte Fr. Thun-Hohenstein, consigliere aulico e relatore per le accademie imperiali al ministero della Pubblica Istruzione (FADIGA 1894).

1851, agosto 31

Viene inaugurato l'altare della Chiesa di San Silvestro a Venezia con i *Due angeli adoranti* realizzati da Ferrari (cat. 2.74-75) (CECCHETTI - NARATOVICH 1851).

1851, febbraio 2

L. è nominato professore provvisorio alla cattedra di Scultura (cap. 2.7.2)

1851, settembre 14

F. venne nominato dal governatore J. Radetzky professore effettivo, titolo che tenne sino al 1893 (cap. 2.7.2)

1853

Il *Laocoonte* arriva finalmente a Brescia, morti ormai Paolo Tosio e anche la moglie Paolina, l'opera è proprietà del Comune come il resto della collezione lasciata alla città per volere del conte.

1854, settembre 10

Luigi scrive all'amico Aleardo Aleardi in merito all'Orgia di Torquato dalla Torre (BCVr, Biblioteca Civica Verona, Fondo Aleardo Aleardi, Carteggi b. 649, *Venezia 10 settembre 1854*).

1855, ottobre 28

Luigi fa da intermediario tra il cav. Arrigoni di Valdobbiadene e Bartolomeo Bongiovanni per la commissione di una statua in bronzo (BCBVi, Carteggio Bartolomeo Bongiovanni, Venezia, 28 ottobre 1855).

1856, ottobre 26

L. si è recato a Mantova per un sopralluogo a due sculture collocate nella chiesa di Sant'Andrea (ASV, Luogotenenze delle provincie venete (1842-1856), b. 657, f. XXXVII 2/6).

1856

su richiesta dell'Imperatore d'Austria, realizzò il modello, ora disperso, per un monumento a Marco Polo, non realizzato (cap. 2.6.3).

1857, gennaio 14

L. raccomanda al prof. Magrini di Vicenza Paolo Fabris per il restauro dell'*Ultima cena* di Veronese che si trova in città (BCBVi, Epistolario Magrini, Venezia 14 gennaio 1857).

Realizza il *Busto del Conte Sceriman* (cat. 2.80).

1858, dicembre 15

L. è nominato membro della Commissione per il Monumento a Leonardo Da Vinci per Milano. Gli altri membri sono Francesco Hayez, Benedetto Cacciatori, Abbondio Sangiorgio e l'architetto Federico Schiatt (ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/13, Nomina del prof di scultura Luigi Ferrari di Ve a membro della commissione per la scelta del disegno del monumento a Leonardo da Vinci da erigere a Milano).

1858, dicembre

fa parte della Commissione gli stabilimenti dipendenti ll'I.R. Direzione del Genio assieme ad Antonio Emmanuele Cicogna, Carlo Blaas, Paolo Fabris (cap. 2.7.5).

1861

Ferrari fa le veci di Presidente dell'Accademia (con Bernardino Trevisini).

1862

Porta a termine le figure allegoriche dell'*Agricoltura* e dell'*Industria* (cat. 2.52-53) per la porta "Codalonga" di Padova.

1863, ottobre 15

L. scrive ad Francesco Hayez per conto degli amici Papadopoli che vorrebbero commissionare un dipinto al maestro (in FRANCESCO HAYEZ, *Le mie Memorie*, a cura di Giulio Carotti, Milano, 1890, p. 192-192)

1863, novembre 27

L. scrive nuovamente ad Hayez per rinnovare la proposta di commissione dei fratelli Nicola e Angelo Papadopoli (in FRANCESCO HAYEZ, *Le mie Memorie*, a cura di Giulio Carotti, Milano, 1890, p. 193).

1866, agosto 10

Caterina Gamba redige testamento nel quale incarica Luigi Ferrari per la realizzazione del busto in onore del padre Bartolomeo Gamba, in caso questi rifiutasse l'opera viene affidata a Luigi Minisini o ad altro valente artista. (BCVe, Epistolario cicogna 177, n. 22). Il Busto venne realizzato da Luigi Minisini e si trova ora al Museo Civico di Bassano del Grappa.

1868, aprile 23

L'Accademia di Belle Arti di Brera lo nomina Socio Onorario (ASAB, Carpi C II 27).

1868, dicembre 26

L. chiede un permesso di assenza di tre settimane dall'Accademia per recarsi a Vienna a consegnare due statue, si tratta delle due sculture per il Teatro di Vienna (cat. 2.89-90). In queste settimane sarà sostituito da Antonio Dal Zotto (AABAVe, Personale, b. 152, f. 11, Domande di supplenza).

1869, febbraio 24

L. scrive ad Aleardo Aleardi in merito alle future riforme che riguarderanno l'Accademia di Venezia. Luigi confida all'amico la paura di perdere il suo incarico all'interno dell'istituzione (BCVr, Biblioteca Civica Verona, Fondo Aleardo Aleardi, Carteggi b. 649, *Venezia 24 febbraio 1869*)

1869, novembre 28

Vengono inaugurate le sculture raffiguranti *San Vito martire* e *San Michele arcangelo* per la chiesa di Vito d'Asio in Friuli (cat. 2. 91-92).

1872, maggio

Viene messo a concorso il posto di Ispettore delle Gallerie. Il fratello Giovanni Battista partecipa classificandosi quarto. Il concorso viene vinto da Guglielmo Botti (AABAVe, Personale, f. Concorso ispettore Gallerie 1872).

1873, gennaio 26

muore a ottantatré anni lo zio scultore Gaetano (ASPVe, Parrocchia S.Pietro, Morti, n. 34, 1871-1876)

1873, aprile 30

viene solennemente inaugurato il monumento a *Pietro Paleocapa* (cat. 2.94) che gli era stato commissionato nel 1871, viene collocato nel campo S. Stefano di Venezia e oggi si trova presso i giardini comunali Papadopoli.

1878

L. è eletto professore onorario assieme a Molmenti (AABAVe, Personale, b. 151).

1878, dicembre 28

È eletto Direttore dell'Accademia, carica che mantiene fino agli inizi del 1887 (Personale, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879).

1879, 19 febbraio

Ferrari in qualità di Presidente dell'Accademia di Belle Arti ringrazia Francesco Hayez per aver fatto dono all'Accademia veneziana del suo autoritratto (in FRANCESCO HAYEZ, *Le mie Memorie*, a cura di Giulio Carotti, Milano, 1890, p. 230).

1883, luglio 25

L. firma il contratto con il Ministero per la realizzazione del gruppo *Il doge Francesco Foscari inginocchiato dinnanzi al Leone andante* per la Porta della Carta di Palazzo Ducale a Venezia (cat. 2. 100).

1885, ottobre

il gruppo *Il doge Francesco Foscari inginocchiato dinnanzi al Leone andante* (cat. 2. 100) per la Porta della Carta in Palazzo Ducale, ricostruzione del gruppo scultoreo di Bartolomeo Bon andato distrutto nel 1797, viene collocato.

1887, febbraio 27

L. si dimette polemicamente dal suo incarico di Direttore dell'Accademia (AABAVe, IV 1/11 Personale, post 1878).

1893

L. chiede di andare in pensione (AABAVe, Personale, 1893, b. (in fase di inventariazione), f. IV (personale) 1/3)

1894, marzo 19

muore all'età di settantatré anni il fratello Giovanni Battista (ASPVe, Parrocchia di S. Martino, Registro dei morti, n. 26, 1885-1900)

1894, maggio 13

L. muore a Venezia all'età di ottantaquattro anni (ASPVe, Parrocchia di S. Martino, Registro dei morti, n. 26, 1885-1900).

1894, maggio 15

alle ore 10.00 si svolsero i funerali nella Chiesa di San Martino.

6.2. Appendice documentaria

Documenti manoscritti

I documenti sono stati trascritti nella forma più fedele possibile, mantenendo accenti e ortografia.

Le omissioni, causate dalla non sempre facile lettura dei documenti, sono state indicate con parentesi quadre [...].

- ***Bartolomeo Ferrari (Marostica, 1780 – Venezia, 1844)***

- 1. Atto di Battesimo di Bartolomeo Ferrari**

APM, Archivio Parrocchiale di Chiesa S. Maria Assunta di Marostica, Nati dai 4 ottobre 1775 al 12 luglio 1790.

20 luglio 1780

Bartolomeo Secondo figlio di Luigi q.no Gaetano Ferrari e di Antonia q.no Bonol.o Viero legmao Corsone nacque li 18 corrente ad ore 22 c.a ed oggi fu batezzato jux : Fon : Rit : Rui da me D.ⁿ Carlo Toniolo cur.o padrini Angelo fig. di Giuseppe Corviero ed Elisabetta mog. Di Giuseppe Sebellin ambi di questa cura.

- 2. Iscrizione alla Veneta Accademia di Pittura e Scultura di Bartolomeo (1794)**

AABAVE, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier

20 ottobre 1794

Bortolo Ferrari, Marosticana, 26, scultor

- 3. Contratto e pagamento per le opere della Borsa di Trieste (1806)**

ASTs, Archivio Storico della Camera di Commercio di Trieste (ASCCT), Serie XIII, b. 6, f. 24.

Edifizio di Borsa

4 Attestati

dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia relativi alla tecnica perfezione ossia Maestria delle 8 Statue di pietra da esser riposte nel, e sopra l'Edifizio di Borsa, eseguiti dai qui sotto nominati professori scultori.

da **Banti** Domenico
Bosa Antonio
Ferrari Augusti Bartol.°

L'Asia- ed il Vulcano
La Minerva- il Genio di Trieste e L'America
L'Europa_ L'Africa ed il Mercurio

1806

21 Marzo 1806 Venezia

Attestiamo Noi sottoscritti Professori Accademici nella Pubblica R. Accademia Veneta delle Belle Arti gualmente da circa giorni 40 ci siamo portati a visitare nello Studio del Sig.^f Bortolo Ferrari Augusti, Professore pur esso Accademico in essa R. Veneta Accademia, in Contrada di S. Trovaso tre statue da esso eseguite rappresentanti la prima l'Europa, la seconda l'Africa e la terza Mercurio: Le due prime di Piedi 7:6 circa Veneti e la terza finalmente di Piedi pur Veneti 6:6: e queste di pietra nominata Gallina Veronese e dobbiamo con tutta verità asserire aver in quelle rilevate la Maestria nel Disegno e lavoro veramente accurato, dimodochè possiamo asserire con tutta costanza essere degne le tre enunziate Statue di riporsi in ogni pubblico luogo all'universal vista, e per compiacenza di chi ne fece l'acquisto, quanto all'artefice che s'impiegò nell'Invenzione, ed esecuzione delle medesime, dando con questa, come da tante altre da Esso eseguite, a dividere il suo ingegno, e li sempre più che certi suoi maggiori progne si nelle altre Opere tutte che saranno per essere allo stesso ordinate, dietro le quali onorare se stesso e quella Veneta nostra scuola donde apprese le Cognizioni, e sotto di quel Maestro ben degno, qual è il nostro sig. Giovanni Ferrari Torretti nostro Consocio Professor Accademico, e zio benemerito del predetto Bortolo Ferrari Augusti.

Tanto significhiamo ovunque occorresse per la verità, e per valersene in ogni di Lui occorrenza

Libera Cozza Proff.^e Acca.^o e Maestro Atuale

Antonio Florian Accademi.^{co} Proffe.^{or} e in Attualità di Maestro

Giuseppe Ant.^o Redrini Proffe.^e e Maestro attuale della Reggia Accademia Veneta

Io Luigi Zandomeneghi Pro.^e Maestro attuale Accademico della R. Accademia

Faccio fede ed attesto io Sott.^o Seg.^o Accad.^o della Veneta R.^a Accad.^a sopr.^a delle Belle Arti essere verudetta sottoscri.^e dalli quattro enunziati Proff.^{ri} Accad.^{ci}. Tutte scritte di pugno, e cavatt.^e dalli med.^{mi} [...] quali si reguareno . Fu fede di che appongo il sigillo della Cancell.^a dell'Accad.^a sud.^a

Vincenzo de Nodari Seg.^{rio} Accad.^{co}

4. Matrimonio con Maria Angela Carminati (1806)

ASPVe, Parrocchia S. Margherita, Matrimoni, n. 8, 1795-1810

c.24, Matrimonio Bartolomeo Ferrari e Maria Angela Carminati, 22 settembre 1806

Adì 22 Settembre 1806

Dispensate le tre solite pubblicazioni canoniche da Mors.r Vicario captre Parle Gente, né essendovi alcun altro canonico impedimento il Sig.r Bortolo Secondo di Luigi Ferrari da Marostica statuario abitante in Venezia nella Parrocchia di S. Trovaso ha contratto matrimonio per verba de presenti I.R.S.R.E. er Sacrosancti Concili Iridentini nella mia chiesa colla figlia Maria Angela del Sig.^f Gio. Batta Carminati pub.^o Uscier veneta abitante nella mia parrocchia al N° 3758, alla presenza del M.r.d. Gio.^o Batta Bettoni 2do P.^o Tit.^o di mia chiesa licenza di me Carlo Sovotello Pev.^o, e furono testimoni il Sig. Gaetano Parocco q. Pietro Parrocchiano in S. Trovaso r Matteo Bellato chierico di Chiesa; ed adì d.^o dal M.R. sud.^o punti li sud.i Testimoni nella med.a.

5. Atto di Battesimo della prima figlia Antonia (1807)

ASPVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810

C.81, Antonia Innocenzia (31 dicembre 1806)

Adi 4 Gennaio 1807

Antonia, Innocenzia fig.^a del Sig.^r Bortolo Secondo Ferrari di Luigi da Marostica, Scultor, e della Sig.^a Maria Carminati di Ed.^o X.^a, abita sotto il Portico dell'orefice al N° 3758 jugali, nati li 31 del pass.^o Dicembre. Padrino il Sig.^r Giacomo Gabardi q.^a Gius.^e della parro.^a di S. Marcuola. Ger.^{ca} Orsola Damini nome Parr.^a .. e off.^e il M.R. D. Gio.^o Batta Dettoni 2do [...]

6. Iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1807 e 1808)

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1807.

(n. 56) Bartolomeo Ferrari di Luigi Scultore vicentino d'anni 27 c.a abita a S.a Margarita sotto il portico dell'orefice n. per la figura

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1808.

(n. 27) Bartolomeo Ferrari di Marostica d'anni 27 figlio di Luigi scultore abita a S.ta Margarita sotto il portico dell'orefice per la figura.

7. Restauro del "Leone Veneto" dopo il ritorno da Parigi (1816)

AABAVe, Atti, 1816, b. 9

N° 96 Copia

All'Imp. Regio Comando della Marina

In obbedienza alle venerate prescrizioni dell'Inclito Imp. regio Comando della marina comunicatemi dall'imp Regia Direzione Principale al suo N° 267 io mi fu sollecito di sottomettere quanto segue.

Il Sig. Bartolommeo Ferrari Scultore dalli 8 Dicembre anno passato, fino alle 17 dello scorso Aprile, giorno in cui fu innalzato il Veneto Leone sull'antica sua Colonna, si occupò nell'opera difficile di ripararlo, aggiungendo all'assiduo lavoro diurno, anche il notturno dal giorno due Marzo a quello dell'innalzamento, senza di che non si sarebbe compiuta l'opera nel tempo prefisso.

Se il lavoro di cui si tratta forse di un genere comparabile a quelli che si misurano a tempo, e l'opera giornaliera di un artefice del merito del Sig. Ferrari fosse parimente adeguata ad un certo prezzo, nulla di più ovvio che il calcolare il compenso da lui meritato. Ma da che non si può, a mio credere comparare la prima ne adeguare la 2da, io mi trovo nel medesimo impedimento allorchè mi accingo all'impiego incarico. Pure giacchè non posso dispensarmi dal pronunciare una somma, dirò che il mio riverente parere sarebbe da dargli 1000 Fiorini, giacchè ripartiti questi nelle 175 giornate che ha lavorato il Sig. Ferrari Comprese le notti ne risultano 14 in 15 franchi al giorno, prezzo che non mi sembra niente atterato per un Artefice, che nel suo genere tiene forse il primo luogo, dopo il celebre Canova, stante che fra li scultori che ci sono noti, e trattone il ridetto Sig. Canova, il solo Sig. Zandomeneghi può seco lui misurarsi.

E mio dovere di aggiungere prima di chiudere il presente rapporto, che non la sola opera, ne la sola abilità dell'Artefice si devono nel presente caso avere in considerazione, ma altresì l'interesse patrio che il Sig. Ferrari ha messo nel suo lavoro, per cui ne risultò (forse contro l'universale aspettazione)

che un monumento, si può dire irrepristinabile fu ridotto dalle ceneri alla prima integrità, con piena soddisfazione dell'ottimo Monarca che ci regge, e giubilo di tutta la Città.

Venezia li 30 Aprile 1816

Il Direttore dell'Artiglieria Marina
Sergente Piof[?]

AABAVe, Atti, 1816, b. 9

N° 3173

Incaricato il Sig.r Professore Ferrari del riattamento del Veneto Leone, questo comando interessò l'Imp.^e R.^o Governo Generale onde venisse convenientemente remunerato.

Il sullodato Governo con Nota 13999/1058 ricercò al Comando stesso d'indicare non solo la natura dell'opera prestata da questo Scultore ed il tempo da lui impiegato, ma di proporre l'ammontare della remunerazione.

Fu rimessa l'informazione della Casa del Sig.^r Direttore dell'Artiglieria nelle di cui Officine, e sotto la di lui sorveglianza fu eseguito il lavoro, ed egli colla nota che in copia ho l'onore di compiegarle propone un premio di 1000 Fiorini calcolati sopra 175 giornate di lavoro comprese le notti.

Doveva necessariamente esser discusso l'Argomento nel Consiglio d'Amministrazione, e questi nella seduta N° 86 delli 3 corrente, decise che prima di esternare il proprio voto si debban rivolgersi a lei come conoscitore perfetto di tali materie pregandola di esternare la propria opinione sulla misura del premio proposto.

Tale essendo l'oggetto della presente nota: S'interessa poi il Comando Sig.r R.o Presidente di esser analogamente riscontrato al più presto possibile.

Venezia li 7. Maggio 1816

In abienza del Sig.^r Comand.^e S. Imp. R. Marina
S.L. Dandolo [...]

[sul retro]

Riacontando la Marina

È bene rendere conto d'una simile domanda fatta dal Governo, in evasione della quale si proposero 3/m Franchi di Compenso al Ferrari

AABAVe, Atti, 1816, b. 9

N°43

All'Imp. Regio Comando della Marina

Il Presidente della I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia

Non saprei meglio rispondere alla ricerca contenuta nel pregiatissimo foglio dei 7 corrente N° 3173 ricevuto dall'Imp. Regio Comando della Marina sulla mercede che può convenire alla scultore Ferrari per l'opera da esso prestata nel difficilissimo assunto di ridare il Leone di bronzo nuovamente eretto nella Piazzetta, che col riassumere quanto ho rassegnato di recenti ai saggi riflessi di S.C. il Sig.r Conte Governante.

Ho esposto pertanto all'E.S. siccome sembravami che il tempo spesso, la difficoltà del lavoro, e la munificenza [...] co nobilissimi sentimenti dell'Eccelso remuneratore dovessero essere le norme su cui regolare il premio dovuto al benemerito e industrioso artista: per le quali cose, anche con il parere di questi rispettabili Professori, ed esperti Artisti da me consultati conchiudeva, che qualora la giustificazione dovesse corrispondere enunziati riguardi, la somma di tremila franchi non avrebbe punto ecceduto le misure del giunto.

Quanto più considero naturalmente il meraviglioso artificio, e le pene infinite mercè le quali il prelodato operatore ha saputo connettere le nuove parti ai numerosi fragmenti dell'antico getto, e ridonare in tal guisa a Venezia, e alle Arti uno dei saevi? fra i monumenti patri, entro leggeri in lusinga di non aver traveduto, molto meno incompetentemente favorito col detto mio voto le parti di questo distinto artista.

Dalla I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia 9 Maggio 1816

8. Ritratto di Sua Maestà Francesco I

APM, Lettera al sig. Viel dell'Arsenale

Pregevol.^{mo} Sig.^r Viel

Avendo rinvenuta la ricevuta [...] che non sapeva di [...] quanto il Sig.r Molinn venne a ricercarla, per sovrapporvi il busto rappresentante S. M., mi faccio un dovere di subito spedirvela per soddisfare anco il desiderio dell'Egregio Sig.r Presidente Comello, in pari tempo colgo l'onore di segnarmi? con tutto rispetto

Suo Um.º Servitore
Bartolommeo Ferrari

Or ora da Casa

[sul retro]
Al Chiarissimo Egregio
Sig.r Viel
Alla Commissione Augusti
Pel l'I.R. Arsenale

9. Bartolomeo Ferrari riceve del denaro da Antonio Canova (1818)

AMCBG, Epistolario Trivellini, XI – 15 3176

Venezia li 16 Aprile 1818

Ho ricevuto io sottoscritto dal Sig.^r Domenico Selva scudi romani dieci che sono italiane lire cinquantacinque, che mi paga per conto del Sig.^r Marchese Antonio Canova.

Dico italiane

L. 55

Bartolommeo Ferrari
Scultore

Insigne scultore e fonditore; padre del vivente Luigi Ferrari, Scultore anch'egli di merito.

10. Stemmi per il Porto Franco (1818)

AABAVe, Atti, 1818, b. 11

N° 80

Al Sig.r Presidente della R. Camera di commercio

Il Presidente della R. Accademia di Belle Arti in Venezia

Accompagno in copia conforme il giudizio della Commissione Accademica da me delegata all'esame degli Stemmi eseguiti dal Sig. Bartolommeo Ferrari in codesto Porto-Franco, d'onde risulta tutto il merito relativamente all'epoca di codesto accurato e abile Artista. Ciò sia di norma a Lei Sig.r Presidente, a cui rinnovo anche in tale incontro i segni della distinta mia Stima

Dalla R. Accademia 2 Luglio 1818

AABAVe, Atti, 1818, b. 11

Da unirsi al N° 80

Recatosi la Commissione eletta dal Sig.^r Presidente di questa Imp.^{le} Accademia di Belle Arti composta dalli Signor Giuseppe Borsato e Luigi Zandomeneghi Professori di Ornato e Scultura unitamente a me sottoscritto incaricato dallo stesso Sig. Cav. Presidente per estendere il presente Processo Verbale nel Locale così detto il Porto Franco il giorno 26 giugno alle ore nove antimeridiane onde esaminare li Stemmi scolpiti in pietra viva dal Sig.^r Bartolommeo Ferrari, li hanno essi trovati conformi al modello da lui presentato a questa Accademia come assieme, ed eleganti con diligente e perfetta accuratezza, in fede di che si sottoscrivono_

L'incaricato

Giacomo De Martini

Diedo Segret.^o

G.Borsato Prof.^e d'Ornato

Luigi Zandomeneghi Prof.^e di Scult.^a

Venezia adi 26 Giugno 1818

11. Chiesa del Nome di Gesù (1820)

BMCVe, Diari, mss Cicogna 2844-2846

1820

13 maggio, c. 4675

Ieri alle 7 pomeridiane fui co' conti Valmarana a riveder la nuova chiesa della Croce, dopo tre anni e più. Trovai molto accurato il lavoro cosicché, quanto ai muri maestri e alle due colonne e al soffitto, o plafone, non manca senonché la stabilitura di marmorino e gli affreschi e gli stucchi dei cassettoni del plafone sul quale io fui col mezzo dell'armatura. Manca tutto il pavimento e i tre altari. La facciata esteriore è da un anno compiuta e vi si legge ad maiorem dei gloriam. I due altari laterali sono in lavoro nell'officina dello stesso luogo. Sono di marmo istriano e lisci affatto. Quello di mezzo sarà alla romana, ma nol vidi. Dodici apostoli colossali girano intorno e più della metà son già scolpiti in marmo dolce di Verona assai belli. Zandomenghi, Ferrari, Bosa e non so il quarto (se

non fosse Banti) ne scolpirono tre per uno. Vanno nelle loro apparecchiate nicchie in chiesa. I quadri di marmo bianco e marmolato sono in gran numero presenti nelle officine. Ma ci vogliono delle carità molte per compir tutto.

12. Supplica per la nomina a professore della Scuola Elementi di disegno (1821)

AABAVe, Atti, 1821, b. 16

N 1423/P.R.

Alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti
Venezia

L'Artista Bartolomeo Ferrari Veneto Scultore mi produsse l'annessa supplica per essere nominato a Professore di elementi di disegno presso questa Imp. R. Accademia di Belle Arti.

Endendo tuttora il progetto di riordinazione dell'Accademia stessa ignora se la cattedra a cui aspira il Ferrari, sarà una di quelle che verranno fondate.

In tale stato di cosa, occorre, che eil detto Artista attendo la si riforma che verrà data all'Accademia lasciandogli la riserva di riprodurre l'istanza allor quando sarà reso certo che la cattedra suindicata, formi parte del nuovo paino d'istruzione, giachè in allora il Governo prenderà in opportuno riflesso la di lui istanza, e porrà a calcolo i titoli, da cui è assistito.

Di tuttociò la presidenza dell'Accademia ne renderà inteso il Ferrari, restituendogli i compiegati Atti.

Venezia 1° Maggio 1821

Inzagni

Dall'I.R. Presidio Governa[...]

Nachli[?]

13. Disposizioni riguardo l'arrivo in Accademia di Belle Arti di Venezia delle opere Chirone che ammaestra Achille nella musica di Rinaldo Rinaldi e il Giuramento di Annibale di Bartolomeo Ferrari destinate a completare l'Omaggio delle Provincie Venete (1821)

AABAVe, Atti, 1821, b. 16

N° 2115/495

All'I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia

Dalla Dita Gio.^o Giorgio Hartmann sarà consegnato a codesta I.R. Accademia di Belle Arti il Gruppo in marmo rappresentante il Centauro Chirone che ammaestra Achille Fanciullo, lavorato dallo Scalpello dell'Artefice Rinaldi in Roma; e dallo Scultore Sig. Bartolammeo Ferrari verrà accompagnato all'Accademia [...] data l'altro Gruppo rappresentante il Giuramento di Annibale da esso lavorati. S'interessa codesta I. R. Accademia a ricevere gli accennati due Gruppi, e da riporli in luogo di sicurezza, fino a che dietro gli ulteriori concerti che gli prenderanno su questo proposito, possano essere esposti nella Sala della pubblica visita, per indi passare alla Capitale a compimento dei doni offerti a S.M. l'Imperatrice Regina delle venete Provincie.

Dalla Loug.^a Centrale – Venezia 7 Luglio 1821

Vendramin Calergi

14. Nuova commissione per l'opera *Chirone che ammaestra Achille nella musica* (1822)

AABAVe, Atti, 1822, b. 18

N° 1566/628

Al Nobil Sig.^r Co. Cicognara
Presidente dell'Accademia di Belle Arti
Venezia

Avendo la Congregazione centrale di Venezia determinato di far eseguire un altro gruppo di Scultura per essere inviato a Vienna in sostituzione del gruppo il Chirone lavorato dal Signor Rinaldi a compimento de' doni d'arte umiliati a S.M. l'Imperatrice Regina, la Cong.^e Stessa si rivolge alla compiacenza del Sig.^r Presidente dell'I.R. Accademia affinché voglia indicare qual potrebbe per questo oggetto l'Artista Veneziano che meglio corrisponder sapesse all'incarico di tale esecuzione. Si desidera la possibile sollecitudine.

Dalla Cong.^e Centrale – Venezia 13 Giugno 1822

Vendramin Calergi

AABAVe, Atti, 1822, b. 18

N°89

All'Inclita Congregazione Centrale delle Provincie Venete

All'onore dell'opera che l'inclita Congregazione Centrale si dispone di ordinare, e su cui le piace di sentire il parere della Presidenza per la scelta dell'Artista, crede il sottoscritto che due scultori egualmente capaci potrebbero venir chiamati, l'uno il sig. Bartolommeo Ferrari, e l'altro il Prof. Zandomenghi.

Forniti ambedue di bellissimo ingegno, imbevuti de buoni [...], e pel molto esercizio accurati al maneggio del marmo, qualunque si elegga non potrà che rispondere al voto comune trattandosi massime di un lavoro, che pegli [...] Personaggi, a cui deve essere tributato in maggio impegna tutti lo studio, e la capacità di un artista.

Tanto la Presidenza Accademica si onora di rispondere alla pregiata Nota 13 corrente N° 1566/628 di codesta Congregazione, a cui non manca anche in tale incontro di portare i sensi della più rispettosa osservanza.

Dalla R. Accademia di Belle Arti
Venezia 15 Giugno 1820

15. Restauro dell'*Eva* di Antonio Rizzo in Palazzo Ducale (1823)

AABAVe, Atti 1823, b. 21

N. 3577181

Alla I.R. Direzione Generale de Demanio in Venezia

In esito alla pregiata Nota 3 Settembre decorso N° 17228 di codesta rispettabile Direzione fa conoscere la Presidenza, che la statua d'Eva di cui parla la detta Nota, si ruppe nel capo della mano, e questa restò mutilata di alcune dita.

Essendo di modo difficile imitare lo stile dell'originale, sembra che sarebbe migliore partito di supplire alla mancanza di quella sia porre a nuovo l'intero pezzo. A tal scopo crede essa il più adatto lo Scultore Bartolommeo Ferrari, che unisce alla intelligenza somma accuratezza, e che la remunerazione di Franchi quaranta sarebbe il premio conveniente alla sua fatica.

Dalla R. Accademia di Belle Arti
Venezia, 15 ottobre 1823

[sul retro]

La Presidenza della R. Accademia in risposta alla Nota dei 3 settembre pos.^o pas.^{to} propone lo Scultore Bartolommeo Ferrari per il restauro della Statua d'Eva posta in capo alla Scala dei Giganti nell'Ex Ducale Palazzo, e la misura di Franchi quaranta per di lui ricompensa.

16. Biografia e opere di Bartolomeo Ferrari (1826)

BCPd, Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{to} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin, in Miscellanea XXIV di Scritti Appartenenti Alle Belle Arti, pp. 141-145.

Lettera dello Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari del 1 Feb.^{to} 1826 di Venezia al Sig. Gio. Cadorin

Eccomi caro amico ad appagare il da lei più volte dimostratisi desiderio di avere una notarella delle opere in scultura da me eseguite cominciando dai miei principi.

Fu me [...] In Marostica l'anno 1780 Li 16 Luglio. Il Gennaio 1792 mio Padre mi condusse in Venezia presso mio zio Giovanni Ferrari ad apprendere l'arte: cominciai dai primi elementi del disegno, dalla plastica, e contemporaneamente esercitandomi collo scalpello nel marmo: passai poi allo studio della statue antiche che esistevano nella Casa del N. H. Farsetti, e all'Accademia del Nudo, e allo studio dell'Anatomia. L'anno 1794 esegui un bassorilievo in marmo rappresentante un Bacchanale di putti preso dall'antico che fu comprato dal N. H. Ascanio Molin, e sino L'anno 1797 continuai lo studio dell'arte lavorando con mio zio. Nel 1797 emigrai da Venezia per fuggire l'irruzione Democratica, ne ritornai se non l'agosto del 1799, che ripresi con vigore i miei studi, riportando due premi all'Accademia, e del 1801 cominciai ad eseguire opere di mia invenzione, e fu prima due statue rappresentanti Venere ed Adone che passarono a Trieste, e queste di grandezza al vero, eseguite in pietra di Verona: contemporaneamente esegui di mia invenzione tre statue colossali in pietra Istriana rappresentanti una Musa mercurio Silvo inventore della Musica, e queste pure per Trieste. Dal 1802 e 1809 esegui in marmo di Carrara due Angeli di grandezza naturale pel Duomo di Zara, ed una statua rappresentante la Speranza in bassorilievo lungo piedi r rappresentante il Purgatorio. Dopo eseguite queste opere passai in Toscana ad acquistare marmi e mi fermai dieci mesi approfittando delle Accademie di Firenze e di Carrara. Dal 1804 al 1805 esegui tre statue per la Chiesa Parrocchiale di Rovigno, La madonna del Rosario con due Angeli in adorazione pure in marmo di Carrara: in quell'epoca fui onorato del titolo di Accademico: Del 1806 al 1809 esegui in marmo di Carrara due Statue Colossali rappresentanti La Vergine che presenta al Tempio il bambin Gesù al vecchio Simeone per la Chiesa Parrocchiale di Tricesimo. Delle opere in Legno lunga sarebbe la descrizione: tutte quelle che esegui in tal genere in varie epoche assendono a più di 150: noterò solo quelle alle quali mi applicai con qualche studio, e sono La vittoria di Bonaparte a Rivola, statua di 14 piedi di altezza, esistente in una Sala dell'arsenale di Londra; due Cariatidi nel palco del Sovrano nel Teatro della Fenice; un Crocifisso spirante con un angelo genuflesso che abbraccia la croce per il Duomo di Cologna xe. xe. Per Ferrara esegui tre monumenti

che esistono alla Certosa, magnifico Campo santo di quella città, il primo in marmo di Carrara di forma antica effigiante in bassorilievo La Gratitude piangente in atto di abbracciare l'urne delle ceneri del defunto Conte Barbiani ed un Genio dolente. Altro monumento eseguito per commissione delle Sigg. Flli Succestellari per la genitrice, la Pietà filiale con Geni ed altri emblema: il terzo per il Marchese Villa, rappresentante La Virtù e il genio della forza. Un gruppo in marmo di Carrara rappresentante S.^t Ignazio di Loiola con un Angelo ch'è in atto di portare il Libro delle Costituzioni religiose commissione del Conte Ant.^{io} Vidima. Per il detto Signore altro gruppetto in bronzo con S. Luigi portato dagli Angioli. Nell'anno 1815 S. M. Francesco I ex. Ex. Casione della grande vittoria riportata alle armi della Sacra Alleanza ridonò a Venezia li Monumenti d'arte che il tempo del Governo Democratico furono trasportati a Parigi fra i quali il Leone alato stemma della Città di Venezia sebbene ridotto in pezzi per accidente nel levarlo dalla Colonna dove era posto a Parigi. Volle S. M. che fossero trasportati questi frammenti a Venezia con li quattro Cavalli che stavano sopra la porta della Chiesa di S. Marco. Questi pezzi del detto colossale Leone di bronzo arrivarono a Venezia ed erano i maggiori N° 83 e moltissimi minuti di modo che venne pronunziata la possibilità si restauro, che piacque assai all'Imperatore ed io per fare con grata al mio Sovrano, e alla Patria assunsi l'arduo pegno di ristaurarlo. Lungo direbbe il deserertre? le rassegnazioni che soffersi nel corso di questa difficile imboriosissima operazione della maligni: Finalmente terminata con felice successo l'opera dalla mano benefica dell'Augusto Monarca mi vidi compensato ed onorato di un presente di un anello circondato di brillanti colle cifre dell'Augusto Sovrano. Adesso mi vene dal Comando della Marina ordinato il Ritratto di Sua Maestà che ho eseguito di grandezza colossale in bronzo che esiste nella sala dell'Armi nell'Arsenale. Esegui due Angeli in mezzo rilievo di altezze di piedi 74, li quali sono negli interstizi dell'arcata del grande Altare della Chiesa del Carmine a Padova. Nella stessa Città per Casa Papafava due Bassorilievi tratti dall'Odissea di Omero, uno con Ulisse che riceve il sospirato congedo dalla [...], l'altro Ulisse dopo il naufragio si presenta a Nausica figlia del re de Feaci. Per l'occasione del matrimonio di S.M. Francesco I con l'Imperatrice Carolina, le Provincie venete offersero in omaggio doni d'arte che vennero eseguiti da Artisti veneti, cometoci di eseguire in marmo un Ara fatta dall'antico, e fui onorato cogli altri artisti d'una medaglia d'oro. Nello stesso incontro ho eseguito un Gruppo in marmo rappresentante il Giuramento d'Anniabale che il celebre scultore Angelo Pizzi aveva modellato, ma che per indisposizione di salute non potè eseguire essendo cagionevole e volle onorarmi dell'esecuzione a preferenza d'ogni altro, che appena cominciata da me l'opera passò a miglio vita, e che con tutto l'impegno la condussi a termine, indi fui incaricato dalla Congregazione Centrale di compagnare quest'opera a Vienna e presentarla all'Imperatrice dalla quale fui ricevuto e gradita con sovrana eleganza coll'onorarmi di un prezioso e una magnifica tabacchiera d'oro. Nella Chiesa del benemerito Don G.....Catulo esegui cinque Apostoli in tre di piedi e sei di altezza S. Paolo, S. Andrea, S. Matteo, S. Tommaso, S. Giacomo Minore, e due bassorilievi in iscagiola; La Circoncisione del Signore e il miracolo di S. Pietro alla porta del tempio in Gerusalemme. Esegui pure di mia invenzione il quadro triangolare lungo piedi 50 del timpano della Chiesa di S. Maurizio di Venezia, il martirio di S. Maurizio e delli compagni e la statua sua sul vertice della Chiesa rappresentante lo stesso santo in veste di guerriero. Ora mi accingo di eseguire un gruppo che rappresenta il Centauro Chirone che ammaestra Achille al suono della Lira. Quest'opera è destinata a far part del dono già desritto che Le Provincie Venete offersero alla nostra Augusta Sovrana, e mi accingo ancora ad eseguire la statura rappresentante la Scultura pel monumento Canoviano che va posto ai Frari io credo di aver soddisfatto il di Lei desiderio, e pieno di stima mi confermo suo cordiale amico.

P.S. Omissi molti ritratti eseguiti in marmo, come l'ultimo per la Clinica di Padova rappresentante S.M. Francesco I.

17. Commissione di tre Leoni per una Fregata (1827)

AABAVe, Atti, 1827, b. 28

S. 196

Nota!

In seguito agli esperimenti di pubblica Licitazione, divenne questo Comando Superiore a deliberare il lavoro di mano d'opera pella costruzione di tre leoni da collocarsi sopra una Fregata nei Cantieri di questo Arsenal e al Professore Ferrari Scultore di questa Città.

Sottoposto il protocollo d'asta all'Approvazione dell'eccelso Aulico Consiglio di Guerra quell'alta Superiorità trovò di ricercare sopra quali basi venne stabilito il Prezzo pubblicato a ribasso, ricercando l'invio d'una distinta certificata dalla Locale Autorità in quanto alle competenze collocatesi per mano d'opera.

Trattandosi d'un oggetto tutt'affatto proprio d'una delle Arti belle ed avendo, il vanto questa Città di possedere nel suo seno codesta rispettabile Accademia, trova lo scrivente, che niun meglio, e più fondatamente di essa potrà esternare il valido suo sentimento sopra la convenienza degli esterni, che servirono di base al suddetto complessivo importo pubblicato, e quindi nel rimetterle lo Stato relativo s'interessa la sua esperita compiacenza a volergli aggiungere in calce il riputato suo parere prevenendole, che ove le occorresse di riconoscere occulralmente d'ora già eseguito travaglio, esso attrovassi nell' I.R.° arsenal e, e sarà reso estensibile a chi credesse di delegare pegli opportuni rilievi. Venezia li 25 Gennaro 1827

Il Luogotenente del Comand.^{te} Sup.^{re} della Marina
Planegan di V.

All'Inclita R. Accademia delle Belle Arti in Loco

[sul retro]

N° 28

1 Febb.° 1827

18. Pagamenti per la fusione della *Pietà* di Antonio Canova

POD, Registri, Registro mastro n. 49, 1825-1836

1830 maggio 10, Per cassa al Sig. Bartolomeo Ferrari di Venezia in cassa saldo cassoni contenuti il gruppo della *Pietà* in bronzo pollizza.

Lettera 73, cartata, 129

Lire venete, 291, 17

1830 giugno 1810, Per cassa al sig. Paolo Forunati T. Zaclui di Venezia in cassa trasporto del gruppo in bronzo della *Pietà* e relativo modello dallo studio Ferrari in Venezia in carri al porto di Mestre come da pollizza ridotta.

Lettera 74, cartata 126

Lire venete, 169, 19

1830 giugno 20, Per cassa al Sig. Bartolomeo Ferrari di Venezia in cassa quinta ed ultima volta del gruppo della *Pietà* in Bronzo quietanza

Lettera, 78, cartata 134

Lire venete, 11381

19. Monumento Velo - Scroffa Vicenza (1831)

APM, Lettera do Leopoldo Ciognara

Caro Ferrari

Eccovi la lettera del Conte Velo _ Quando vi piace mandate da me vostro Figlio al quale conterò Lire 1500 Venete _
Altrettante vi dovrò se vi stà bene al Fine di Gennaio, o ai Primi di Febbraio _ e Due mille vi darò al termine del Lavoro _ Il mio amico tiene molto alla puntualità _
O io spero che mi Farete Fare una buonissima Figura
Ho debito con voi per la [...], indicate egualmente questo mio dare, acciò possa soddisfarlo _

Aff. Amico
L. Cicognara

18 Xbre 1831

20. Decorazioni per l'altare maggiore della basilica di San Marco (1833-1835)

ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

Preventivo ristretto di spesa e mano d'opera per l'esecuzione di N. 20 pezzi da eseguirsi in bronzo, li quali dovranno servir a decorare la mensa dell'Altar Maggiore della Basilica di S. Marco.

N.8 Capitelli di altezza once venete 4 crescenti trattati a foglia d'accanto L. 1840
N.8 Base in relativa proporzione all'sopradetti Capitelli " 720
N.2 Pilastrì di ornamenti nel mezzo dei quali vi sarà in Bassorilievo mezza figura per caduno, e rappresenteranno li Santi Marco e Teodoro, l'altezza d'ognuno di questi pilastrì di once venete 29 ½
14 ½ " 640
Tutti li sopra detti pezzi eseguiti colla possibile diligenza , secondo li tipi in disegno redatti dalla Commissione Governativa Direttrice i lavori della Basilica [...] tratti colla vista la più economica [...] intrinseco del bronzo, alli modelli in creta, indi a quelli di cera alla preparazione della forma per la fusione e finalmente alla cesellatura e pulimento ne rimosse la somma in tutto di austriache lire tre mille duecento L. 3200
Venezia li 20 agosto 1833

Bartolomeo Ferrari
Scultore in bronzo e marmo

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 9

COMMISSIONE GOVERNATIVA
DIRETTRICE LI LAVORI
NELL'IMP. REGIA BASILICA
DI S. MARCO

608

N. 92

Venezia li 16 settembre 1833

Alla Fabbriceria della Patriarcale Basilica di S.ⁿ Marco

In esaurimento preliminare della verbata autorizzazione di cotesta fabbriciera, si facia frattanto disegnare in minuta, a poscia tracciare in nitido li tipi tutti componenti il gran progetto, che si sta compilando dalla scrivente, per ridurre a decente forma la mensa del Maggior Altare di questa Patriarcale basilica di S.ⁿ Marco.

Essendo doveroso in pendenza della reddazione dal sumisanto progetto, il quale esiga li più attenti studj d'arte, e quindi una non breve periodo di tempo per compilarlo, che venga frattanto tacitata la Specifica dell'esperto, a diligente disegnatore Sig. Gio. Batta Meduna, s'accompagnata la tassa ritenuta nell'esposta Austriache L. 113:40 centotredici c^{mi} 40, con favorevole preghiera pal successivo ben meritato passaggio della stessa.

Ant. Dieddo Membro della Commissione

A? M.^o della Commissione

[sul retro]

P.1 ri. 16/9 800 N. 532-

ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

Pezza I

Cenni del progetto di costruzione del Maggior Altare nella Patriarcale Basilica di S. Marco

Nel disegno immaginato fino dall'anno 1825 dalla Commissione Governativa Direttrice le opere nella Patriarcale Basilica di S. Marco è il nuovo Altare che viene proposto da erigersi, e col quale per la sua forma e ricchezza delle parti che lo compongono sia provveduto convenientemente all'uso ed al sito di sua destinazione, tanto in riguardo alla dignità di un tal corredo che alla ricchezza e sontuosità delle parti a cui va unito e del quale nel Prev.^o venne approvata somma di L. 531560 pari ad Aus.e L. 6115.87, assicurandosi per ora la istituzione dello stereobata basamento sorreggente la ricca Pala d'oro a tergo dell'Altare medesimo, che analogamente alla decorazione Architettonica della Mensa, è pure dimostrato dai dis.i si passa ad riferire sulla conformazione della mensa. Affinchè alla ricchezza della parti ornamentali di questa corrisponda la pregevolezza dei marmi e le conveniente loro collocazione, viene contemplato a risparmio anche di spesa di valersi in parte dei marmi sciolti esistenti nei depositi della Chiesa e che ad essa appartengono. Con questi marmi quindi compongonsi i fusti delle colonne approfittando di altri di maggior diametro di marmo pario, e gl'intermedi riquadri o fondi del parapetto e dei fianchi, impiegando cioè nel primo una lastra di marmo verde, e nei secondi di porfido orientale. Quanto alla coperta della mensa essendosi combinate le dimensioni del nuovo conformi alla estesa dell'attuale, si usa della esistente coperta di Rosso profilandolo con membri nella fronte e nei fianchi; coperta questa che sebbene pella qualità della materia risulti di scadente pregio delle altre parti, sul riflesso però e della sua grande estensione in un sol pezzo e perché d'ordinativo resta nascosta dalla tovaglia può ritenersi adattabile alle altre parti.

Coi Getti ed intaglio del Valente Artista Sig. Ferrari, in bronzo si eseguiscono le parti ornamentali che sono disposti nei campi ai collaterali intercolunni del Prospetto, e nei quali oltre il bassorilievo degli ornamenti in centro si stanno poste due medaglie rappresentanti S. Marco e S. Teodoro. Collo stesso metallo si eseguiscono pure le basi ed i capitelli delle colonne.

Tutte le riquadrature dei lati della mensa circoscriventi le intermedie sopra indicate parti di marmo e di metallo si propongono da eseguirsi con marmo greco affinchè niente resti negletto o disdient col tutto.

A completamento di questo Altare rimangono li specchi intermedi in ischiena, i quali mercè l'acquisto di nuovo materiale si propongono di marmo Greco e due laterali, e di rosso quello di mezzo tanto in riguardo alla grandezza che deve avere per essere suscettibile dello intaglio a squama che per la qualità di esso ornamento.

Oltre particolari dettagli di esecuzione si pella riduzione dei marmi attuali che pell'acquisto e lavorazione dei nuovi, e della generale levigatura facendosi soggetto della descrizione di guida ala lavoro vengono valutate analogamente le opere nella Pezza II in corrispondenza a quanto è dimostrato dai dis.i che correddao il Progetto medesimo ed oggetto poi che il Divino Ufficio giornaliero alla Sacra Mensa principale non venga interrotto per alcun tempo, si contempla di istituire un provvisorio Altare in legno che corrisponda all'ggetto durante il periodo di esecuzione del nuovo Altare.

Venezia li 17 Maggio 1834

Dalla Commissione Governativa Direttrice i lavori nella Patriarcale Basilica di S. Marco

Ant.° Diedo
A. Minio
F. Lazzari

ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco,
Atti, b. 12, 1834.

Pezza II

Perizia della spesa occorribile pella Costruzione del nuovo maggior Altare nella Patriarcale Basilica di S. Marco

Parte I Demolizione dell'attuale altare.

Compongono la mensa due collaterali muretti della grandezza di un mattone, e duna coperta marmorea di Rosso di Verona sorretta da quelli. A tergo la Mensa mediante pilastrate e colonnelle sorreggenti un continuato attico viene istituita la base della Pala d'Oro. Tutti questi oggetti, dopo il trasporto della Sacra Urna, depositata nella sotto mensa, devono venire levati d'opera e tradotti fuori dal sito, cioè la coperta che si contempla di impiegare nel nuovo Altare verrà tradotta nel laboratorio della Commissione Governativa i lavori della Basilica Imp.e, e gli altri oggetti nei depositi della medesima, tranne i mattoni che ponno impiegarsi muratura del nuovo Altare.

La coperta da rimuoversi determinata da un solo pezzo ha le dimensioni di met. 323/157 colla grossezza di met. 0,09.

Il notevole peso di quella mensa di pietra e la diligenza che devensi usare per conservarla illesa da questo, per poter essere adoperata, sono circostanze che richiedono molta mano d'opera e uso di molti attrezzi. Il peso di oltre chilo.i 1400 per essere rimosso e condotto esige la prestazione di N° 10 Manovali diretti da un Capo Mastro.

Aggiungendo a questi la mano d'opera necessaria per estrarre d'opera le parti del basamento della Pala d'oro nel complesso si avrà l'occupazione per una giornata e ½ compreso il carico e lo scarico

nella barca di N° 1 Capo colla mercede di L. 287	L. 4.30
E di N. 15 Manovali ai quali corrispondersi L. 1.72	L. 15.80
Il trasporto poii degli oggetti sud.i sup. posta	30.00
Posta una media distanza esige l'occupazione per mezza giornata di un Burchio pel quale è fissato il compenso giornaliero di L. 10,29	L. 5.17
Compenso pel degrado di attrezzi, funi ect.	L. 4

- 39,27

Devonsi inoltre demolire i muretti sorreggenti la coperta e quella parte di sottomuratura che può essere deposta e abbisognare di regolarsi per le nuove parti.

I muretti hanno le dimensioni di nut. /1,50x0,90x0,26= mt 0,60

La muratura che contemplasi di demolire è di mt. 3,00x2,90x0,30= mt. 1,89

Totale del muro da demolire “ 2,59

Per la demolizione e lo scalamento dei mattoni si calcola la spesa di L. 2.50 al mt. quindi L. 6, 47

Pel trasporto de' frantumi che si calcola derivare pel carico di ½ Burchiella che a L. 5,17 sono 2.58

Parte II Nuovo Altare

1. Muratura

Prima di collocare in opera alcuna della parti componenti la nuova mensa devonsi predisporre la muratura ricostruendola nella quantità che si demolisce pella quale si propone di erigere una continuata platea impiegandovi dei preesistenti mattoni, con l'aggiunta pure di vecchi nella quantità occorribile. La muratura che si contemplò di demolire nel piano orizzontale è di M. 1.89 per la cui ricostruzione occorrono mattoni N. 890 dal volume che si demolisce di mt 2.59

Calcolandosi il ricavato di mattoni utili per ½ sono N 600 quindi da acquistarsi

Mattoni N 290 a L. 19 il migliaio L. 5.51

Calce Padovana mastelli N° 4 a L. 1,72 6.88

L. 12,39

L. 48.32

[...]

(Parapetto Verde

Laterali di Porfido

Fasce di marmo greco

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

COMMISSIONE GOVERNATIVA

DIRETTRICE LI LAVORI

NELL'IMP. REGIA BASILICA

DI S. MARCO

N. 49

Venezia li 24 Maggio 1834

Alla Fabbriceria della Patriarcale Basilica di S. Marco

La Chiesa di S. Marco eretta in Basilica Patriarcale, la Chiesa di S. Marco che per la preziosità dei marmi, per le opere di Musaico, e per ogni maniera di antica e moderna bellezza, si può giustamente guardare come uno dei tempi più meravigliosi e decantati d'Europa, la Chiesa di S. Marco manca, che il crederebbe? dell'oggetto primario, quello che tutta a sé chiama la riverenza del culto, e in cui dovrebbe profondersi lo sforzo della ricchezza, in una parola del maggiore Altare. Che l'averlo informe, e affatto indecente è peggio che il non averlo. Diffatti chi lo spogliasse del parapetto che copre la sua bruttura, troverebbe non in altro esso consistere che in pochi mattoni guasti e corrosi, in

un rottame di pietre, e in un marciume di rozza e vile materia. Tal è quell'Altare sotto a cui riposano le gloriose spoglie, le vere spoglie del Protettore di Venezia, dell'evangelista S. Marco.

La necessità ed il dovere di correggere con tale sconcio, e di portare al conveniente decoro la parte più angusta e più cospicua del tempio da gran tempo interessa il Zelo della fabbriceria, non men che le cure dell'eminentissimo Cardinale Patriarca e Pastore della Veneta greggia, che volle appoggiati agli studi della Commissione Direttrice i lavori della Basilica, i Tipi per la riforma del descritto Altare.

Egli è perciò appunto che la ripetuta Commissione si fa il dovere di affidare fedelmente rappresentato nell'insieme e nelle parti dai Tipi su espressi il progetto in parola congiuntamente alla relativa descrizione e al Preventivo della spesa, che, come si scorge appie della Venezia, ascende alla complessiva somma di Austriache Lire settantamilaottantasei C.mi uno..... L. 7086:01

La stessa non manca di far conoscere che crescerebbe pregio e risalto al disegno la preziosità della materia, la quale non si avrebbe a procurare d'altronde, conservandosi nei depositi della Chiesa medesima due pezzi di porfido, ed una gran lastra di verde antico affatto opportuni e adattati al bisogno, i primi per ornare gli specchi, e la seconda il parapetto dell'Altare, e vi aggiungerebbe ricchezza l'impiego di otto piccole colonne di marmo di pario, di cui parimenti siamo in possesso, da impiegarsi a sostegno della vasta tavola che ne forma la copertura.

È voto dei sottoscritti che un'opera di tanta importanza e di tanta delicatezza non si abbandoni all'incerto e pericoloso esperimento di un'asta; ma venga affidata ad un artista di onore di "conosciuta capacità". E come non da altri che dall'unico Bartolommeo Ferrari egregio scultore potrebbe più lodevolmente eseguirsi la sezione in metallo delle parti ornamentali da porsi ad oro: così sarebbe concorde parere dei sottoscritti componenti la Commissione che al detto Artefice, il quale alla perizia nel trattare i marmi figurati unisce per eccellenza l'architettura, si allogasse pur questa; tanto più che nessun meglio di lui che conosce sì bene la parte decorativa, può entrar nello spirito e nella espressione di tutta l'opera per farle parlare al linguaggio dell'armonia, di carattere e di bello stile.

Ove ciò peraltro non fosse concesso, ne si credesse di convenire nel divisamento, si riterrebbe l'Artefice Ferrari per la fusione, proponendo che il rimanente lavoro venega deliberato in seguito a privata liquidazione tra probi e abili scalpellini, al qual momento se farà un dovere la scrivente di compilare le riferibili condizioni a cauzione del medesimo; con questo però che a prevenire ed oviare qualunque sorta di arbitrio, al descritto lavoro non possa altrove eseguirsi che nei locali servienti ad uso della fabbriceria.

Li sottoscritti si onorano di rafforzare anche in quest'incontro alla sullodata fabbriceria i sensi della loro distinta stima.

Ant.o Diedo membro della Commissione

[...]

[...]

L. Santi M.° della sud.a

Franco Lazzari M.° della med.a

AABAVe, Oggetti d'Arte, b. 56, f.17, Costruzione altare maggiore nella patriarcale basilica di San Marco in Venezia, 1834

N. 317

IX 1/17

Oggetto

Si versa sul progetto avanzato dalla Fabbriceria della metropolitana Basilica di S. Marco in Venezia sulla erezione a nuovo del maggiore Altare nella Basilica stessa.

Eccelso Governo!

Non può essere né più saggio né più lodevole il divisamento della Fabbriceria della metropolitana I.R. Basilica di S. Marco di erigere e conformare in più decente e decorosa forma il maggiore Altare di quel magnifico Tempio, nel qual riposano le sacre spoglie del Titolare, Protettor di Venezia, l'Evangelista S. Marco, proceduto alla demolizione dell'esistente composto da cui informe ammasso di rottami e di pietre, di cui tanto riesce ingrata la vista col confronto alla profusione dei marmi e di mosaici sparta in ogni angolo del Tempio medesimo.

In quanto ai Tipi del nuovo Altare da costruirsi, e che corredano il progetto rassegnato all'approvazione di codesto eccelso Governo, furono già soggetto degli esami di questi Professori e con essa reddati in loro concorso, finchè non resta se non che l'Ecc.^o Governo si degni onorarli Superiore sua approvazione.

Relativamente alla spesa per la parte decorativa, cioè degli Ornamenti in bronzo ed oro, non può essere più discreta, in vista alla ricchezza del lavoro ed al costo del materiale da usarsi, la misura di L. 3200_ alla qual si è ridotto l'egregio Artista Sig.^r Bartolommeo Ferrari, la cui diligenza e maestria garantisce sulla migliore riuscita e perfezione dei medesimi.

Non resta quindi a trattenersi se non che sul modo di esecuzione: relativamente a cui ove potesse aver luogo, sarebbe ben preferibile per ogni titolo, la proposta fatta dalla Commissione direttrice lavori di quella Basilica, appoggiata dalla Fabbriceria, di affidare cioè la esecuzione di tutto il lavoro all'anzidetto Artista Sig.^r Ferrari, giacchè così si averrebbe di veder condotta alla possibile perfezione un'opera di tanta importanza, mentre come saggiamente riflette la prelodata Fabbriceria essendo interamente condotta ed eseguita dal predetto scultore Sig.^r Ferrari, ne risulterebbe in complesso quella eleganza ed armonia delle parti col tutto che non si ha in egual guisa dall'intaglio diviso di più di una mano.

Crederebbe pertanto opportuno la Presidenza scrivente che ne venisse per intero commessa a cura al prelodato Artista Sig.^r Bartolommeo Ferrari, dalla cui delicatezza onestà non farebbe forsianco difficile di eseguire una qualche miglior convenienza nel prezzo.

Con questi cenni si ha l'onore di retrocedere l'ossequiato Attergo 4 corr.^e N° 19569; in unione a tutti i comunicati.

Venezia 8 Giugno 1834

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

N° 94

Venezia li 19 Diecinove Settembre 1834 trentaquattro.

In esaurimento dell'incarico avuto mediante Lettera della Fabbriceria della Patriarcale Basilica di S. Marco N° 311 19/20 corrente venni invitato dalli Sottoscritti componenti la Commissione Governativa Direttrice i lavori nella medesima il Professore Scultore Sig.^r Bartolommeo Ferrari per seco lui convenire Contratto di esecuzione delli lavori tutti in Bronzo tutti occorrenti nella ricostruzione della mensa del maggior Altare della Basilica suddetta, autorizzata dal Governativo decreto N° 25843/3693 17 Luglio p.^o p.^o_

Intervenuto quindi il Sudetto si convennero con cui le presenti condizioni d'osservarsi nell'esecuzione degli oggetti surriferiti.

1° Si assume il Ferrari di eseguire in Bronzo N° 8 otto basi e N° 8 Capitelli di stile Lombardo nonché due bassorilievi di ornamento con medaglioni nel mezzo rappresentati li due Santi S. Marco e S. Teodoro.

2° Si obbliga il suddetto di eseguire li sudetti N° 18 pezzi di Getto solido in Bronzo ed in corrispondenza degli apparati disegni seguendo tutte le prescrizioni d'arte, impegnandosi di dare compiuti li primi sedici, cioè le otto Capi e li otto Capitelli entro il prossimo mese di Novembre e li due bassorilievi prima della metà del successivo dicembre.

3° Per corrispettivo del lavoro suddetto resta convenuto che compresa la spesa dell'occorrente materiale, quella dei trasporti ed altre inerenti verrà pagata al diretto Ferrari la Somma di Austriache lire Duemillanovecentosettantasei air. 2976 in quattro eguali ratte di Lir. 744 – Settecentoquarantaquattro per caduna, ciò la prima a lavoro intrapreso e bene incamminato. La seconda alla metà dell'opera. La terza allorchè avrà eseguito lavoro oltre atte le quattro parti. La quarta a lavoro compiuto ed allorchè saranno definitivamente e laudabilmente collocati in opera gl'oggetti sopradetti, e che nulla manchi per il di essi perfezionamento e di tutto l'altare.

4° mancando il sig.^e sudetto ai patti suddetti ed in specialità alla consegna nei tempi stabiliti dagli oggetti tutti nominati nell'Articolo 2° si assoggetta egli alla perdita del sesto dell'ultima rata.

5° resta finalmente convenuto che le spese tutte inerenti alla validità del presente Contratto e le Copie sono ritenute a tutto di lui carico.

Del presente ne vengono estesi due originali uno per rimanere negli Atti della Fabbriceria l'altro per consegnarsi per norma del ripetuto Sig.^r Ferrari.

Bartolommeo Ferrari Scultore
Ant.° Diedo Membro della commissione
Lorenzo Santi M° della medesima
Angelo Minico M° della sud.ta
Giacomo ? M° della Commissione

[in allegato]

N. 5210

Provincia di Venezia

Ufficio del registro, e tasse di “

25 9bre 1834

Ha pagato a

di Venezia

l Ferrari Bortolo

abitant nel Comune di

lir. 1.92 per diritto fisso, e lir. 4.99

per Diritto proporzionale, che in tutto sono lire ser 89

per totale Diritto di Registro sopra contratto

corr. tra la Fabb.a di S. Marco ed il Sud lavori da eseguirsi p L. 2996_ L.6.89

V 19
9.08

Registrato nel libro ___ della divisione IV fogl. 203 col num. 1398

[in allegato]

Preventivo ristretto di Spesa e mano d'opera per l'esecuzione di N. 20 pezzi da eseguirsi in Bronzo, li quali dovranno servire a decorare la mensa dell'Altar maggiore nella Basilica di S. Marco.

N. 8 capitelli di altezza oncie venete 4 crescenti trattati da foglia d'acanto	L. 1840:00
N. 8 basi in relativa proporzione alli sopradetti Capitelli	L. 720:00
N. 2 Pilastrì di ornamenti nel mezzo de quali vi sarà in bassorilievo mezza figura per caduno, e rappresenteranno li Santi Marco, e Teodoro l'altezza d'ognuno di questi pilastrì d'oncie venete 29 ½ 14 ½	L. 640:00

Tutti li sopradetti pezzi eseguiti colla possibile diligenza calcolati secondo li Tipi in disegno redatti dalla Commissione Governativa Direttrice i lavori nella basilica Sudetta, il tutto colla vista la più economica avuto riflesso all'intrinseco del bronzo, alli modelli in creta, indi a quelli di cera, alla preparazione delle forme per la fusione, e finalmente alla cesellatura e pulimento ne emerge la somma ristretta come di Sopra parzialmente esposta che complessivamente ammonta ad Austriache lire tremilleduecento L. 3200:00

Venezia li 20 marzo 1834

Bartolommeo Ferrari Scultore

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

Pregiatissimo Sig.^o Mirco[?]

Dietro la ricerca da lei fatami per parte anche del Nobile Sig.r Diedo avendo colocate le opere necessarie per disporre il lavoro dei noti bronzi, occorre la somma di aus,e lire cinquecento _ _ _ 500

Colgo l'incontro di rinnovarle la mia distinta stima

Suo dev.^{mo} ed Amico
Bartolommeo Ferrari

Da Casa li 11 giugno

[sul retro]
All'Onoratissimo Sig.re
Il Sig.r Angelo Minio
S.D.M.

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

COMMISSIONE GOVERNATIVA
DIRETTRICE LI LAVORI
NELL'IMP. REGIA BASILICA
DI S. MARCO

N. 63

Venezia li 18 giugno 1834

Alla Fabbriceria della patriarcale Basilica di S. Marco
Venezia

A seconda della ricerca di Austr.e Lire cinquecento avanzata dall'egregio Scultore Sig.^r Bartolommeo Ferrari per far fronte alle spese preparatorie il lavoro dei bronzi che servir debbano ad ornamento del Maggiore Altare da costruirsi nella Patriarcale Basilica di S. Marco, sarebbe la scrivente Commissione di concorde avviso, che potesse per ora cotesta fabbriceria fornirgli la scorta di austr.^e lire duecento, nella riserva di presentagli successivamente occorrendo un novello acconto sulla da lui ricercata somma.

La Commissione rinnova anche in questo incontro a cotesta Fabbriceria i sensi della sua più distinta stima.

Ant.º Diedo Membro della Commissione
A.Minio membro della med.^a

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

N. 23843/3695 luglio

Venezia 17 Luglio 1834

L'Imp. Regio Governo
Alla Fabbriceria Metropolitana
in Venezia

Approvasi che nei fondi ordinari della fabbriceria sia ricostruita da pianta la mensa dell'altar maggiore giusta il progetto portato col rapporto N. 256 dei 28 Maggio, processo solamente rettificato dalla ragionata ria Centrale nell'importo di L. 7073.50settemille settantatre e l'cinquanta. Le opere di marmo saranno appaltate per pezzo di liutazione privata tra Scalpellini partendoli di motoria onesta e capacità e le opere in Bronzo saranno affidate per contratto al fusore Ferrari. Sarà merito di cod.a fabbriceria Metrop. Di provare del Ferrari un ribasso al prezzo richiesto di L. 3200 che ha domandate.
Di quanto avrà in proposta fatto la fabbriceria, ne sarà fatto rapporto.

Minio

[sul retro]

Pre. 27 Luglio 834 N. 238

ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

La Fabbriceria dell'I.R. Basilica
Metropolitana Patriarcale
di s. Marco
N. 242

N. 77 li 1 Agosto 1834

Si rimette alla Commissione Direttrice li lavori nella Basilica di S. Marco acciò abbia la compiacenza di estendere un cauto Capitolato d'Appalto per la erezione, e ricostruzione della nuova mensa dell'Altar Maggiore a tenore del Gov.º Dev.º 17 Luglio 834 N. 25843/3695.
In seguito al ricevimento del Capitolato la scrivente destinerà il giorno per la licitazione onde deliberare li lavori di Scalpellino.
Venezia 29 Luglio 834

Il Presidente
Campry

ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

N. 77

Alla fabbrica della Patriarcale
Basilica di S.n Marco

Venezia li 23 Agosto 1834

In esaurimento alla pregiata lettera di codesta fabbrica N. 242 29 Luglio/1° Agosto, la rimetto il richiesto capitolato, onde appaltare mediante privata licitazione, l'orazione e ricostruzione della nuova mensa del maggior Altare di questa Patriarcale Metropolitana Basilica, ed inoltre si trova conveniente d'indicare li nomi di alcuni scalpellini, che potrebbero essere invitati alla prescritta licitazione, che qui appiedi si iscrivono.

Fadiga Vincenzo
Tegutti? Antonio
Parocco Gaetano
Cadorin Giovanni
Spiera Giacomo

Ed in attenzione dalla destinazione del giorno, che questa avrà affatto, si retrocedono frattanto tutta la carta.

Ant.o Diedo Membro della Commissione
L. Santi Membro della s.a
A. MinioM. Della S.a
?

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

Ad n° 94

Alla Fabbrica della Patriarcale Basilica di S. Marco
Venezia

In ordine al Contratto del giorno 19 Settembre corrente concluso collo Scultore Sig.^r Bartolommeo Ferrari per l'esecuzione della parte decorativa da porsi in bronzo nella mensa del maggior Altare in questa Patriarcale Basilica per il contenuto prezzo di Austriache lire duemila novecento settantasei L. 2976, appartiene ad esso il pagamento della prima Rata per Austriache lire settecento quaranta quattro L. 744 – quale la fabbrica è pregata di voler corrispondere al prefato Artista, essendo ciò in relazione dell'articolo terzo del ripetuto Contratto.

Della Commissione Governat.^a direttrice i lavori di detta Basilica
Venezia 21 Settembre 1834

Ant.° Diedo Membro della Commissione
Lorenzo Santi membro della Medesima
Angelo Minio M.° della sud.
Giov. Man? M.° della Comm.

[sul retro]
P. li 26 7be 834 N. 319

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

COMMISSIONE
DIRETTRICE DEI LAVORI
NELL'IMP. REGIA BASILICA
DI S. MARCO

GOVERNATIVA
Venezia li 25 7bre 1834

N. 94

Alla Fabbriceria della Patriarcale
Basilica di S. Marco

In dipendenza dell'autorizzazione impartita con riferito di cotasta Fabbriceria N. 311 19/20 corrente si stipulò il contratto collo scultore il Professore Sig. Bartolommeo Ferrari, e se ne accompagna uno dei due originali per gli usi opportuni.

A. Minio M.° della med.a
?. M. M.° della Comm.

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

N. 368 1834

Alla Comm.ne direttrice ec.

Accompagno a Cod.ta Comm. Ne una Copia concordata del Verbale della seduta tenuta nelle stanze di S. Em. Rev.a il Cardinale patriarca, e precisamente alla di Lui presenza, non che altra Copia concernente li modi né quali devono essere dischiuse Le SS. Reliquie del Corpo di S. Marco; e tutto ciò per norma, e direzione per tutto quello che in consonanza dovrà essere eseguito.

Ottenendo qualche riscontro intorno all'ordinato coperchio per la pala d'oro, di cui si è trattato nella Seduta del 24 8bre p.p.

12 9bre 1834

Osservazioni Con.

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

N° 110

Alla Fabbriceria della Patriarcale Basilica
di S. Marco in Venezia

Ora che la mensa del Maggiore Altare sta per portarsi a quella decenza che si addice alla santità del Tempio, e al lustro della Patriarcale Basilica, meno si trovano corrispondere a tanta ricchezza e l'Altare che richiede una pulitura, ed i capitelli delle colonne istoriate che vogliono essere risarciti, nonché posti di nuovo a oro in un alle lettere sculte intorno al fusto delle ripetute colonne, e d in fine i dedili di noce che hanno d'uopo d'un generale, ed acconcio restauro. Alcuni di questi lavori possono essere per alcun tempo sospesi, e precisamente fino al termine della mensa; ma alcuni altri non ammettono dilazione, giacchè il lasciarli nello stato attuale produrrebbero una dissonanza. E

certo fra quelli che reclamano immediato provvedimento sono i capitelli già rotti e mancanti di alcune parti, ed il corpo della Tribuna, che dev'essere detersa dalla molta polvere, e ripolita con diligenza.

L'annesso abbreviato Presbiterio che offre la complessiva spesa di tutto ciò, ammonta alla somma di Aust.e lire 1289:66. delle quali sottratto l'importar dei sedili, e della doratura delle lettere che possono considerarsi, come si è detto, di minor urgenza, emerge la spesa di tosto incontrarsi di L. 689.66 lire seicento ottantanove Cent. 66. Per cui s'interessano le premure della benemerita Fabbriceria a voler dare nel proposito le necessarie disposizioni, non senza avvertire che il dispendio potrebbe essere ripartito in parziali separate liste.

La scrivente Commissione si terrà in attesa di grazioso riscontro per propria norma.

Dalla Commissione Governativa direttrice i lavori della Basilica

Venezia 16 Novembre 1834

Ant.° Diedo membro della Commissione
Lorenzo Santi membro della medesima
A Minio Membro della medesima
Gian G. ? M.° della Med.

[Sul retro]

P. li 17 9bre 834 N. 379

[in allegato]

Ad n. 110					
Estratto del Preventivo Generale 17 Maggio 1825					
DESCRIZIONE DEI LAVORI	QUANTITÀ	VALORI PARZIALI	VALORI COMPLESSIVI		
Per armatura	156	40	62.40		
Simile per lavoro di scalpellino			157		
Doratura capitelli e spranga			178		
Politura generale della parte superiore dell'Altare			200		
Italiane			L. 597.40		
Pari ad Austriache lire seicentosettantasei c.mi 66			L. 686.66		
Per la doratura di N° 1800 lettera scolpita nelle 4 colonne Storiata ad Aus.c. mi per caduna lettera		L. 198			
Per la riparazione di N. 9		450			

stali di Noce, ad esso dei Monsignoi canonici, e politura generale di questi, e di tutti gli altri si preavvisa la complessiva spesa di				
			L. 603	
Totale Aus.e Lire milleduecentoottantanove C.mi 66			L. 1289.66	
Dalla Commissione Governativa Direttrice i Lavori nella Patriarcale Basilica di S.n Marco Venezia li 16 9bre 1834				
Ant.° diedo Membro della Commissione A.Minio M.° della sud.a L. Santi Membro della medesima Gio. M? M.° della comm.				

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

COMMISSIONE
DIRETTRICE DEI LAVORI
NELL'IMP. REGIA BASILICA
DI S. MARCO

GOVERNATIVA
Venezia li 22 Novembre 1834

ad N. 94

Alla Fabbriceria della Patriarcale
Basilica di S. Marco
in Venezia

Avendo lo scultore Sig.r Bartolomeo Ferrari condotto oltre la metà il lavoro di fusione die bronzi tutti accorrenti per la costruzione della Mensa del Maggior altare in questa Patriarcale Basilica, ne rimette perciò la servente l'inserto certificato a Cotesta Fabbriceria per l'oggetto voglia compiacermi di ordinare il successivo pareggio dell'importare in esso aperto.

Ant.° Diedo membro della Commissione
G.M.? M. della sud.
A.Minio M.° della med.ma
L.Santi membro della stessa
F.Lazzari M.° della stessa

[in allegato]
Ad n. 94

Regno Lombardo Veneto
Provincia di Venezia
Venezia li 22 Novembre 1834
La Commissione Governativa Direttrice i lavori nella Patriarcale Basilica di S. Marco

Certifica

Che lo Scultore Sig. Bartolommeo Ferrari assuntore dell'esecuzione della parte decorativa da farsi in bronzo nella Mensa del maggior Altare in questa patriarcale Basilica in dipendenza dal suo contratto del giorno 19 7bre p.p. registrato il giorno 25 del mese stesso al foglio 205, ha condotto il lavoro di fusione altra alla metà del medesimo, per cui a trovare dal contenuto coll'Articolo 350 del succitato Contratto comporta alloo stesso il pagamento della seconda rata, il di cui importo è di Austriache lire settecentoquarantaquattro diconsi L. 744

In fede di che ci sottoscriviamo

Ant.° Diedo membro della Commissione
G.M.? M. della sud.
A.Minio M.° della med.ma
L.Santi membro della stessa
F.Lazzari M.° della stessa

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

N. 425

Al Sig.r Professore Ferrari

Assai male Ella corrispose alla fiducia in Lei collocata tanto nell'appoggiarle le opere di fonditore per l'erezione dell'Altare maggiore in questa I.R. Basilica, che doveva essere per queste SS. Feste completato, quanto coll'averle pagata oltre ai patti del Contratto 19. 7bre p.p. più della metà della somma convenuta mentre finora non si è ottenuto da Lei nessun riscontro, da cui rilevare si possa in qualche stato alcuno si trovi l'assuntoso lavoro.

Questo osservabile contegno costringe la Fabb.a ad esigere ch'Ella quanto prima giustifichi l'inconveniente ritardo per di lei solo colpa frapposto al compimento d'un opera che tanto interessa il Pubblico di questa Città prima di passare a quelle ulteriori misure legali, alle quali si avide emitorivata da un Contratto stipulato con tutte Le richieste formalità.

20 xbre 1834

[firma illeggibile]

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10

Alla Fabbriceria dell'I.R. Basilica metropolitana patriarcale di S. Marco

Il Ferrari scrivente assunse come è noto le opere di scultura in bronzo, per l'erezione del maggiore altare dell'I.R. basilica di S. Marco, e si obbligò di dare il suo lavoro compiuto per le SS. Feste di Natale, certo egli di non poter mancare alla sua promessa, per la fiducia che ancor quanto avesse ad avere un' esito eguale alle molte opere da lui eseguite, riesci tele sempre bene alla prima fusione. Ma fatalmente allorchè segnava la scrittura non penso che sempre felice non può essere il risultato nelle opere di fusione, per l'impiego necessario di [...], che rende impossibile il poter prevedere tutti gli inconvenienti che succeder possono, come fatalmente ebbe a riscontrare in questo caso, in cui dove ripetere la fusione di alcuni pezzi.

Ecco il motivo per cui egli con grave suo danno, ed immenso dolore, manco involontariamente al suo impegno, del che afflittissimo ricorre all'Eminentissimo ed esimio prelato, che giusto,

conoscitore, ed umanissimo come Egli è, nella dispiacenza, di non poter vedere compiuta per l'epoca stabilita l'opera in discorso, seppe compatirlo e confortarlo nella dolorosa sua circostanza, e stabilì che l'altare fosse compiuto per l'ultimo di gennaio cioè per il giorno della Traslazione del Corpo di S. Marco. Lo scrivente scultore dunque consegnerà i capitelli e le basi subito dopo l'Epifania, poscia consegnerà i due bassorilievi potendosi quelli collocare anche dopo eretto l'altare cioè all'ultimi di Gennaio, se la provvidenza, come spera, vorrei secondarlo.

Questo è quanto il rispettoso assunto si dà l'onore di esporre a sua giustificazione a questa Rispettabile Fabbriceria, nulla restandogli a dire intorno alla somma percepita, constando dal certificato stesso della Commissione, che il lavoro ora in allora a quel punto che si competeva.

Con tutto il rispetto si dà l'onore di sottoscrivere

Venezia 21 d.bre 1834
Bartolommeo Ferrari
scultore

ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 11

COMMISSIONE
DIRETTRICE DEI LAVORI
NELL'IMP. REGIA BASILICA
DI S. MARCO

GOVERNATIVA
Venezia li 13 Aprile 1835

ad N. 37 del 1835

Alla Fabbriceria della Patriarcale
Basilica di S.n Marco

Avendo trovato conveniente la scrivente Commissione di rilasciare l'unito certificato a favore dello Scultore Sig. Bartolomeo Ferrari, assunto dei lavori di fusione dagli oggetti in Bronzo per decorazione della mensa del maggior Altare in questa Patriarcale Basilica, interessar davanti la compiacenza di cotesta Fabbriceria a voler ordinare il successivo passaggio.

Ant.º Diedo Membro della Commissione
Lorenzo Santi membro della commissione
Giacomo Ch?
A.Minio M.º della med.ma

[sul retro]

P. li 16 Ap.le 835 N. 116

ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

Noi Jacopo Monico del titolo dei Fs. Mereo A? Cardinale prete della Santa Romana Chiesa, Consigliere intimo attuale di Stato di Sua Maestà I.R.A., Gran Dignitario Cappellano della Corona di Ferro del Regno Lombardo Veneto, Abate Commendatorio Perpetuo di S. Cipriano di Murano, Metropolita delle Province Venete, per Divina Misericordia Patriarca di Venezia, Prima della Dalmazia ecc. ecc.

Compiuta la restaurazione, o per meglio dire la nuova erezione dell'Altare maggiore di questa nostra Patriarcale basilica; accompagnati dal Rev.mo nostro Arcidiacono Vicario Generale, e dai Ministri della Curia Patriarcale, ci siamo personalmente recati alle ore 10 antimeridiane di questo giorno nel locale detto del Tesoro, dove dal giorno 14 ottobre dello scorso anno si è custodito pel tempo che durar doveva il lavoro, il sacro Corpo di San Marco Evangelista Protettor nostro, in quella stanza precisamente nella quale si conservano le altre reliquie della Chiesa.

Colà pervenuti, e fatto trasportare quel sacro deposito per maggior comodo nella stanza attigua alla presenza degli astanti a quest'oggetto appositamente invitati, indicato prima il motivo della nostra radunanza, si rupero i sigilli, coi quali è stata nell'indicato giorno 14 Ottobre munita di vecchia Cassa, e colle nostre stesse mani, assistiti da alcuni Revni Nostri Canonici abbiamo trasportate le ossa componenti li S.º Corpo col Teschio in altra nuova Cassa appositamente rivestita tutt'intorno di manto di seta cremesi della qualità stessa ae colore del Lenzuolo in cui è stato prima diligentemente involto il S.º Corpo mentrovato. Collocate poi in questa Cassa le due iscrizioni in piombo l'una del 1094 e l'altra del 1811, nonché una terza lamina pure di piombo che dichiara in caratteri incisivi esattamente l'epoca di questa reposizione, e un doppio documento scritto in Cartamembranacea e comune rotolato, inchiuso in doppio tubo di vetro e munito del nostro Sigillo, depositandovi appresso in una scatola le polveri del vecchio manto in cui era stato involto il Corpo del Santo ed in un'altra i frammenti di alcuni pezzi d'avorio e di altra materia rinvenuti nella Cassa antica, e die medaglie d'Argento coniate in quell'anno una di S.S. Gregorio XXI e l'altra di S.M.I.R.A. Ferdinando Imo; ed una di metallo fatta coniare dal Clero Veneto nell'anno 1833 per la nostra promozione al Cardinalato, e sparsavi una certa quantità di ornamenti secondo l'antichissimo uso della Chiesa, fu solidamente la suddetta Cassa serrata alla nostra presenza, indi rivestita di piombo da ogni parte saldato a fuoco; munita del nostro sigillo, nonché di quelli dell'Eccelso Regio Governo e del magistrato Municipale di questa Città e rinchiusa finalmente in altra Cassa di legno men nobile.

Eseguitesi tutte queste operazioni riverentemente coll'accompagnamento delle religiose e nobili persone che vi assistero, fu trasportato incoltamente, recitando devote preghiere, nel Presbiterio della Basilica e deposta sotto la mensa dell'Altare nell'altra gran Cassa di marmo in cui per tanti secoli riposò quel S.º Corpo, alla quale fu sovrapposto e congiunto con cemento e legato con grosse spranghe di ferro il corrispondente coperchio parimente di marmo.

Dopo di ciò verso le due pomeridiane restò sciolta l'unione delle persone da noi espressamente invitate, affinché fossero testimoni di quanto da noi eseguito con animo compreso dalla più profonda devozione dell'evangelista, antico protettor nostro, di cui bramiamo e speriamo che sempre più si accresca il religioso cultu di questa R.^a Città.

Presenti furono:

Il sacerdote Filippo Giufdici, Consigliere del Governo, specialmente delegato da S.E. il Sig. Co. Di Spaur Governatore

Giuseppe Co. Boldù podestà

Simenone Canonico Arrigoni Presidente dells fabbriceria della P.R. Basilica di San Marco

[...]

Venezia dal luogo detto del Tesoro, nel giorno di Mercordì 26 Agosto dell'Ano 1835
Sud. VII

21. Bartolomeo Ferrari offre il calco della Pietà di Antonio Canova agli Asili di Carità di Venezia. Il cancelliere Metternich ne propone l'acquisto per l'Accademia di Belle Arti di Vienna (1839)

AABAV, Oggetti d'arte, Diverse. 1838-1839, b. 57, f.24.1

N° 691

Al Sig.r Giacomo De Martini scultore, Economo provv.° ed I.R. Consigliere Ord.° nella I. e R. Accademia di B. Arti
Venezia

Signor Consigliere!

Sua Eccellenza il Signor Conte Governatore di queste Provincie vi partecipa con suo reo Dispaccio 22 corrente che l'I.R. Magistrato Camerale ha già ordinato alla I.R. Cassa Cont.^a con Decreto 13 pur. Corr.e N° 843/prosid. e di eseguirla il pagamento delle L. 30 /trenta/ a saldo imposto dalle spese d'incasso ed imballaggio del Gruppo in gesso la Pietà del Canova, cesso da questa Commissione dagli Cicli di Carità per l'Infanzia alla I. e R. Accademia delle Belle Arti in Vienna. Il che mi affretto a parteciparle per lei norma e direzione in riscontro al Rapporto 3 Luglio corr.°; con cui Ella mi ha prodotto il Conto delle spese per l'oggetto med.° sostenute

Venezia 25 Luglio 1839

Diedo Seg.°

AABAVe, Oggetti d'arte, Diverse. 1838-1839, b. 57, f.24.1

3633/P.

Al Segretario ff. di Presidente dell'I.R. Accademia di Belle Arti Nob. Sig.^r Diedo

Venezia

In relazione al di Lei rapporto 21 Giugno es. p. n. C11 Le partecipo, Sig.^r Segretario, dietro comunicazione del Sig.^r presidente dell'I.R. Mag.^o Com.^e B.^{ne} Galvagna 13 Luglio corr. n. 843 che fu già ordinato alla R. Cassa C.^{le} il pagamento di Aust.^e L. 30 a favore dell'economo della r. Accademia di Belle Arti de Martini Giacomo, per ulteriore spesa relativa all'incasso, ed imballaggio del Gruppo di Canova, la Pietà, spedito all'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia.

Venezia 22 Luglio 1839

Spaur

[sul retro]

N° 691

Present. Li 24 Luglio 1839

AABAVe, Oggetti d'arte, Diverse. 1838-1839, b. 57, f.24.1

N° 646

eb extra

A Sua Eccellenza

Il Nob. Conte Gio.ⁱ Batta di Spaur Membro degli Stati dell'Austria Inf.^e del Tirolo Gran Croce dell'ord.^e Imp.^e di Leopoldo cav.^e di 1° Classe dell'Ord.^e I. Austr.^o della Corona di ferro Cav.^e

dell'Ord.^o dei Giromiti e di quello Pont.^o del Cristo Consigliere Int.^o e Ciamb.^o att.^o di S.M. I.R.A.
Membro di varie Accademie ed Istituti scientifici ec. ec. ec.
Governatore delle Venete Provincie

Il ff di presidente della I.R. Accademia Ven.^a di Belle Arti al N° 2719/P.
Subordina aver già avuto luogo l'incasso e la spedizione del Gruppo la Pietà del Canova cesso dalla
Commissione degli Asili di Carità p l'Infanzia alla I.R. Accademia di Belle Arti in Vienna
Venezia 3 luglio 1839
Lucc.^o N° 691 del 1839

Eccellenza!

Come da Processo Verbale e dalla Lettera di porto che mi onoro di rassegnarle qui annessi
all'eccellenza Vostra ebbe luogo l'incasso e la spedizione del Gruppo in gesso che la I. e R.
Accademia delle Belle Arti in Vienna ebbe ad acquistare da questa commissione agli asili di Carità
per l'Infanzia. L'incasso ebbe luogo di concerto e con persuasione del Presidente della
Commissione med.^a il Nob.^e Sig.^r Barone Pascotini I.R. Vice delegato, da cui ne fu eseguita la
formale consegna a questa I. e R. Accademia per conto di quella di Vienna.

Mi onoro altresì di rassegnare all'Eccellenza Vostra anche il Resoconto prodottomi da questo
provv.^o Economo Sig.^r Giacomo de Martini, da cui emerge che le spese ingrossamento del Gruppo,
incasso ed imballaggio, ascesero in complesso ad Austr.^e L. 310

da cui dedotta l'Anticiapz.^e percetta in ord.^e

al Presiden.^e Dispaccio 17 Aprile 1839 N° 2019 di L. 280

risulta tuttavia creditore di L. 30

Avvertendo che nel sud dimostrato dispendio non è compreso il trasposto dei Colli da Venezia a
Vienna il quale dovrà essere colà pagato nella ragione di F.ⁿⁱ 5 $\frac{1}{4}$ di Com.^e per ogni 100 F.^{ti}
Viennesi di peso, come dalla Lettera di porto surriferita.

Ciò ad evasione dell'ossequiato Dispaccio 21 Giugno p.d. N° 2719

Diedo Seg.^o

AABAVe, Oggetti d'arte, Diverse. 1838-1839, b. 57, f.24.1

N° 759

Al Nobile Signor Diedo, Segretario e ff. di Presidente dell'I.R. Accademia di Belle Arti in
Venezia

Dal qui riunito Promemoria che il vice Delegato B.e Casestini qual Presidente della Commissione
degli asili di Carità per l'infanzia presente a S.A. il signor principe di Metternich curatore dell'I.R.
Accademia di Belle Arti in Vienna durante la durante la di lui ultima presenza in Venezia, si
compiaceva Ella Signor Segretario, di rilevare, che lo scultore veneto B. Ferrari regalato abbia agli
asili accennati una copia in gesso del così detto gruppo della Pietà / Deposizione di G. C. /
dell'immortale Canova, il quale terminato avendo nell'anno 1821 il rispettivo modello, non era più
in capo di eseguirlo in marmo. Ne risulta inoltre che, dietro asserzione del sig. Ferrari, in
precedenza egli era per il medesimo gesso stata fatta l'offerta di 100 Zecchini d'oro, e che il sudetto
sig. Vice Delegato lo propose in vendita all'I.R. Accademia di Belle Arti della Presidenza
Imperiale, soggiungendo che il prezzo potrebbe essere stabilito col mezzo di periti nell'arte in
mancanza d'ogni altro punto d'appoggio trarne l'offerta mentovata.

La presata proposizione passo come dall'allegato ://:, in discussione presso il Senato Accademico di Vienna, il quale si dichiarò propenso ad accettarla, qualora la preannunciata copia non fosse Giusta il dubbio esposta dal Sig. professore Kähsmam, stata presa dal getto in bronzo del Gruppo medesimo eseguito dal prof. Ferrari, mentre non converrebbe all'Accademia l'acquisto di una copia di altra copia, ma bensì una levata dall'originale medesimo, la quale conservata avesse la perfezione ed esattezza di contorni, che e cotanto necessaria sullo studio dell'arte.

In questo proposito il Signor professore Bongiovanni abbaciatosi non e guarì col Sig. Ferrari somministrò al Senato Accademico le delucidazioni seguenti, osservando essere quattro gli esemplari del Gruppo in discorso:

1° Il modello originale in gesso eseguito da Canova medesimo, trovasi nel Museo di Monsignor Vescovo Canova.

2° Il getto in bronzo fatto dal Signor Ferrari e collocato nella Chiesa di Possagno.

3° Una copia in gesso appartenete a codesta Accademia di Belle Arti.

4° Un'altra copia in gesso lasciata da Monsignor Vescovo Canova al Signor Ferrari e da questo ceduta agli asili di Carità, ch'è appunto quella attualmente offerta all'Accademia di Vienna.

Assicurasi inoltre, che tanto la madre forma pel gruppo in cera che servì al getto in bronzo sub 2 quanto le copie in gesso N° 3 e 4 siano state levate dal Signor Ferrari immediatamente dal modello originale N° 1.

Prima di procedere alcuna determinazione relativamente al proposto acquisto, S.A. il prelodato Signor. Principe di Metternich con venerato suo dispaccio 8 corrente mi esternò il desiderio, che venisse col mezzo di periti nell'arte esaminato lo stato di tale gruppo in gesso offerto al signor Vice Delegato B.e Cascotini, e proposto il prezzo pel medesimo, nonché determinate nel tempo stesso le circostanze esposte nel compiegato rapporto dell'Accademia di Vienna.

La invito quindi Signor ff. di presidente a procedere tosto all'esecuzione di questo incarico col mezzo di una Commissione apposita da lei presieduta e composta dal Signor Professore Zandomenighi e qualche altro distinto Scultore da Lei prescelto.

A questa Commissione riconoscerà quindi:

I° di esaminare con tutta diligenza lo stato della copia in gesso del gruppo della Pietà offerta dal Presidente degli asili di Carità in Venezia all'Accademia di Belle Arti di Vienna;

II° di riportare in un Processo Verbale la dettagliata esposizione del risultato delle osservazioni fatte sul luogo dalla Commissione sudetta le quali dovranno assolutamente togliere ogni dubbio sui quesiti:

a. Se la copia offerta all'Accademia di Vienna sia realmente tolta dall'originale modello di Canova, oppure se sia da riguardargli come copia di altra copia.

b. Se la medesima abbia tutta la somma perfezione ed esattezza dei contorni assolutamente richiesta dall'Accademia di Vienna,

c. Se ed in quanto siano da ritenersi sussistenti le osservazioni contenute nel compilato rapporto all'Accademia di Vienna sulla quantità e qualità delle copie in gesso e bronzo che esistono del gruppo in discorso, e pel modo in cui vennero eseguite.

III° di proporre un equo prezzo pel gesso offerto dal Signor vice Delagato B.e Cascotini all'Accademia di Vienna.

Mentre emetto li necessari avvertimenti al suddetto Sig. Presidente della Commissione degli Asili di Carità onde egli si presti cooperando all'esecuzione del processo, desidero ch'Ella signore ff. di Presidente entro 10 giorni risallibilmente[?] mi rassegni il richiesto Processo Verbale firmato da tutti gli intervenuti ed accompagnato dal savio di lei parere, riproducendo i comunicati.

Venezia li 13 febbraio 1839

Spaur

Dalla presidenza dell'I.R. Governo
Rossetti

[sul tetro]

N° 197

Present. Il 16 Ferrr.° 1839

AABAVe, Oggetti d'arte, Diverse. 1838-1839, b. 57, f.24.1

Venezia, 27 Febbraio 1839

In esecuzione all'incarico ricevuto col Presidiale Decreto 13 corrente N° 759/P. dietro invito della presidenza accademica [...] in questo giorno nella sala detta dello Scudo esistente nel Palazzo Ducale, ove in bella ed opportuna luce si trova collocato il Gruppo in gesso esprimente la pietà di Canova, coll'intervento dell'I.R. Vice delegato e Preside della Commissione per gli Asili di carità Nob. Sig. Bar. Carlo Pascottini Cav.e di Terza Classe della Corona Ferrea.

Li Sig.

De Martini de Giacomo membro del Consiglio accademico. Scultore Bosa Antonio idem

Ai quali per le verificazioni e chiarimenti di fatto si aggiunge il sig. Ferrari Bartolomeo scultore e donator medesimo del descritto Gruppo a beneficio dei detti Asili / non avendo potuto intervenire per sopraggiuntagli malattia il Prof.e di Scultura Sig.r Zandomenghi Luigi.

Esposto dal segert. Accademico il motivo della riunione vennero pur dal med.° fatti presenti i pnti a cui per le istruzioni derivate in forza del sunnominato decreto all'Ecc.o Presidio di Governo, dovevano fissare gli esami della Commissione, cioè:

- a. Se la copia offerta in acquisto all'Accademia di Vienna sia realmente fatta dall'originale modello di Canova, oppure sia da riguardarsi come copia di altra copia.
- b. Se la medesima abbia tutta la perfezione e esattezza di contorni assolutamente richiesta dalla ripetuta Accademia.
- c. Se ed in quanto siano da tenersi sufficienti le osservazioni contenute nel compiegato rapporto dell'Accademia di Vienna sulla quantità e qualità delle copie in gesso e bronzo che esistono del Gruppo in discorso, e sul modo in cui vennero eseguite.

III. di proporre un equo prezzo pel gesso oggetto dal Sig. Vice delegato B. Pascottini all'Accademia di Vienna

In quanto al primo sub a. dopo avervi bene osservata dagli artisti suriferiti la freschezza e bellezza del gesso ed assunte le informazioni del probò e integerrimo Bort.o Ferrari d'onde risulta che le forme da cui fu levato lo stesso getto per la fusione dell'unica copia da convertire in bronzo erano state cavate dal modello originale di Canova, non rimase alcun dubbio sulla originalità del descritto gesso ed avendo il sudd.o Sig.e Ferrari assicurato sulla buona fede si sua parola sancita col suggello del giuramento, che tre sole copie erano state cavate da queste form, una ad uso di Mons.r Gio. batta Canova vescovo di Mindo Fratello dell'esecutore, un'altra d uso della I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia, la terza ch'è la presente ad uso suo proprio dopo di che ne ruppe lo stampo: non solo con ciò rimane dismtrato che il getto più volte detto, non è copia di copia, ma si risponde non meno ai due seguenti quesiti, sulla somma perfezione del lavoro nonché sulla quantità e qualità delle copie e sul modo con cui vennero eseguite.

Per ciò poi riguarda il quesito sub III che [...] intorno alla misura del prezzo da attribuirsi all'offerto gruppo, chimasi li due artisti Martini e Bosa / non potendo in ciò aver voce il Ferrari / a proferire in tutta coscienza il loro parere, fu fatto da entrambi il riflesso, che il dono acquista dalla somma sua vanità un ascendente notevolissimo di valore, mentre chi aspirasse oggidì al prezzo di una nuova copia, sarebbe anzi tutto in necessità di soggiacere alla grandissima spesa di rinnovare le forme , come già si disse distrutte, e dopo tal sacrificio ne ritrarrebbe un'opera oltremodo scadente ed inferiore di pregio, un'opera che non conserverebbe il difetto, da cui, come prima ed essenzial condizione, si volle avere la certezza che fosse indenne l'attuale, quella di copia di copia.

Per e quali condizioni il Martini trovò di proporre per invariabile suo sentimento il prezzo da attribuirsi al getto in parola in misura di cinquecento fiorini di convenzione, e il Bosa di portarlo a quel di seicento.

Non avendo avuto luogo ulteriori riflessi il Segretario dichiarò sciolta al riunione.

UABKW, Akten 1838/1839 Nr.11

Akademische Rathssitzung 10. November 1838

Bericht an den Curator am 29. November 1838

Promemoria

Das letzte Werk des unsterblichen Canova war eine Kreuzabnahme unseres Heiland unter dem Namen „Gruppe della Pietà“ bekannt, wozu das Modell im Jahre 1821 beendet wurde, welches aber nicht mehr in Marmor ausgeführt werden konnte. Nachdem Canova gestorben war, ließ dessen Bruder, der Bischof von Mineo, jene Gruppe von dem Venediger Bildhauer Ferrari in Erz gießen und zugleich drey Abdrücke davon in Gyps verfertigen. Der Guß ist im Tempel in Passagno aufgestellt. Einer der Gypsabdrücke ward in der Gallerie des Bischofs Canova aufgestellt, der zweyte der k.k. Akademie der Künste zu Venedig und der Dritte dem Bildhauer Ferrari überlassen. Letzterer wollte einen Akt der Wohltätigkeit ausüben und hat nun den einzigen disponiblen Gyps-Abdruck für welchen ihm schon 100 Gold Ducaten angeboten worden waren, den Kirchen-Bewahranstalten Venedigs geschenkt.

Der Gefertigte, welcher diese Anstalten leitet, glaubt dieses Kunstwerk von allen der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien zum Verkauf anbiethen zu sollen. Der Preis könnte durch Kunstberständige vermittelt werden, da von der Hand kein anderere Anhaltspunkt als der obenerwähnte, dem Ferrari gemachten Betrag vorliegt.

Venedig d. 17. Oktober 1838

Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Akten 1838/1839 Nr.29

Graf von Spaur und das akademische Präsidium ersuchen, daß der Ankauf der in Frage stehenden Gruppe um den Preis von 500fl O.W. erfolgt und die Verpackung so wie der Transport derselben mit aller möglichen Vorsicht eingeleitet worden ist.....

Von Seite des Präsidiums der kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Künste wird hiermit bestätigt, daß die von der Spedition Valentino Rosa zu Venedig an Seine durchlauchtigsten Herrn Curators dieser Akademieeinen Gypsabguß der Gruppe della Pietà von Canova samt Piedestal und Kreuz von Holz für die vorbenannte Akademie bestimmt.

29.Juli 1839

Metternich

22. Onomastico di Bartolomeo Ferrari (1839)

APM, Agosto 1839

Egregio Signore!

San Bartolommeo ricorre domani.

Questo glorioso Santo che tanto sofferse per rendersi accetto a Dio, vorrà donare, lo desideriamo di cuore, sempre salute, felicità e lunga Vita all'Egregio Scultore, Consigliere Signor Bartolommeo Ferrari, alla buona sua Famiglia e Parenti.

Come bene i nostri avi distinguevano il giorno del loro Santi! Quest'uso però non è da tutti ancora posto in dimenticanza.

Domani a sera li sottoscritti saranno a congratularsi, nella lusinga, anzi certezza di trovare per di lei parte, sempre bontà; amore ed allegria, per far brillare la quale, non ce dubbio, occorrerà....cosa poi occorrerà? – si occorrerà quello che occorrerà, poiché non sappiamo meglio spiegarci. _

La brava e buona Signora Meneghina piccola di statura, ma grande di cuore, pronunciò jeri sera sul particolare del Santo queste precise parole.

“Io farò con piacere nella sera del giorno 26 qualunque cosa vorrà mio Fratello, se pure dovessi abbrustolirmi al fuoco. È vero, soggiunse, dobbiamo in questo giorno stare allegri, ed io allestirò, cuocerò, Bignè, Frittole, Battiglie etc. etc.”

Un simile discorso recitato con tanto calore dalla lodata Signora Meneghina, anziana di famiglia, e che aveva in quel momento portamento maestoso, quale ispirata, fu accolto dagli'astanti con fragorosi applausi.

Iddio benedica l'Ottimo Sig.^r Bartolommeo che preghiamo di tenerci per sinceri suoi Servi e Amici.

Dalla Farmacia all'Insegna del fu Biaggio

li 23 Agosto 1839, alle ore 1 circa p.m.

Francesco Serra
Teodoro Dettori

[sulla busta]

All'Ornatissimo Signore

Il Sig.r Bartolommeo Ferrari

Egregio Scultore, Consigliere etc. etc.

Campo della Grana
S.n Martino

Venezia

[con altra calligrafia]

Conservata come cara memoria dei tuoi poveri Morti

23.Chiesa del Nome di Gesù (1852)

BMCVe, Cod. Cic. 3118, n. 27, *Il Gesù e le Sacramentarie*

Precisamente il di 21 Agosto del 1806 per special voler dell'Altis.mo, una Suora Consacrata nel Monastero della Croce di Venezia, nominata S.r M.a Vincenza, si portò dopo la mezzanotte a fondare a S. Chiara una Congregazione Religiosa preceduto essendo all'atto formale di quella fondazione il decreto Pontificio dei S.P.e Pio VII in allora regnante, e del Civile Governo dell'Adriatico.

Il concetto che si avea della Serva di Dio, e la fede che fosse, come fu veramente, illuminata ad eseguire le di lui SS.me ordinazioni, rese il suo ingresso nella Casa sulla fundamenta di S. NAdrea scielta per la preconizzata novella fondazione uno dei più memorabili, mentre fu levata dal suo Monaste., ed accompagnata, oltreché dal proprio Confessore il M.to R.do D. Giuliano Catullo, e dal Cappellano del Monaster.o ridetto M.to R.do D. Carlo9 Antoniazzi, da da molte estimatissimi.me persone Secolari tutte in allora o Protettori, o Benefattori della ideata Pia opera Francescane Adoratrici che pel corso di 40 anni vissero da ritirate.

Avenganchè però avesse l'Altiss.mo decretato ed espresso alla fondatrice volere che contigno alla Casa ridetta ridotta in seguito ad uso di convento, fosse eretto dalle fundamenta un Tempio a risanamento di quanti colla successione dei tempi avevano ad essere atterrati, dispose però che

l'Esamon non vedesse l'esecuzione, mentre ai 16 di Ottobre del 1813 mancò ai vivi, dopo fiera malattia lasciando il prelodato R.do Catullo nell'impiego di esguire le altre disposizioni di Dio.(*)
Affidato in chi tutto può si accinse infatti il degno sacerdote Catullo all'Opera e nel 22 Marzo del 1815 da Monsig.r Peruzzi Vescovo di Chioggia coll'intervento di più sacerdoti benemeriti, Nob.i Dame, e Personaggi riguardevoli fu messa la prima Pietra nella fundamenta secondo il rito del Pontificale Romano, dopo di che dal med.º Vescovo si celebrò la Messa nella privata Cappella, seguendo il rendimento di grazie da tutto le Ritirate e dagli Astanti.
Assistito dal benemerito Catullo, e sussidiato dalla pietà dei fedeli (tra quali si distinse la benevola generosità dei Veneziani) potè con le larghe offerte continuare il lavoro del Tempio (opera dell'Architetto antonio Selva ed eseguite da Francesco Padovan) fino all'anno 1819; ma per mancanza de mezzi fra quel momento in procinto anzi aveva già licenziati li lavoratori; quando per mano sconosciuta fu allora che Iddio provvedè il fondatore di una somma vistosa conchè riassunse di nuovo il lavoro senza intermetterlo mai sino al 1823 dalla quale epoca per dieci anni continui si lavorò di Scalpello pel Pavimento della Chiesa e per le 12 Statue degli Apostoli collocate nel vaso della Chiesa, e in 4 bassorilievi opere tutte dei Professori Zandomeneghi Ferrari, Bosa e Lucchesi.
Nell'anno poi 1834 fu dato fine anche al Campanile e riposte in esso il Campanone dimodochè compiuta ogni cosa potè ai 12 Ottobre dello stesso anno essere consacrata la Chiesa Sacramentale da S. Em Il Cardinale Jacopo Monico Patriarca di Venezia facendo in quella Domenica II di Ott. Pontificale con l'intervento dell'Autorità politica, e aperta così venendo al culto pubblico la novella Chiesa dedicata al Somo. Nome di Gesù come registrato venne con quell'atto formale che si conserva nella sagrestia a perpetua memoria dei fedeli.

[...]

Di pugno di Sua Maria Chiara
Gertrude Gastuld abbadessa
Adi 26 Novembre 1852 Venezia

24. Profili biografici su Bartolomeo Ferrari (post 8 febbraio 1844)

BMCVe, Mess. P.D. 594 C/V (266), Notizie sulla vita e le opere di Bartolomeo Ferrari (autografo del figlio Luigi diretto a Francesco Zanotto)

Bartolomeo Ferrari scultore di Luigi e di Antonia Nievo, nacque nel giorno 18 luglio 1780, in Marostica, antico castello nella Vicentina Provincia. Benchè Luigi discendesse da nobile e ricca famiglia di Ferrara, tuttavolta per le vicessitudini che questa aveva sofferte, e per la sua migrazione nel territorio bassanese, non fu ad esso lui serbato alcun avanzo dell'antica opulenza; per la qual ragione, e per la mancanza innoltre di risorse nel paesetto in cui dimorava, non potendo egli convenientemente provvedere alla educazione del figlio, ebbe ricorso al partito di allogarlo? Ancor tenerello in una officina di farmacista perché avesse appresa col tempo la pratica di quell'arte. La provvidenza però aveva disposto altrimenti, che giungendo a cognizione del fanciulletto la fama dei lavori di scultura operati in Venezia dal suo zio Giovanni Ferrari Torretti, tanto amore per quell'arte gli si destò ad un tratto nell'animo, che risolse fra se stesso? di dedicarvisi. Ottenuto il paterno assenso nell'età di undici anni appena Bartolommeo si condusse presso lo zio il quale con amorevolezza lo accolse, e lo pose tosto allo studio degli elementi dell'arte, ed in pari tempo all'esercizio dello scarpello malgrado l'irregolare insegnamento ed il cattivo gusto in quei tempi Bartolomio aveva già fatti rapidi progressi, e superando il maestro nella sua aspettazione e valore, si era già di molto inoltrato nella difficile carriera quando per lo sconvolto ordine delle cose d'Italia e della in prima tranquilla Venezia, cessate ali artisti alle occasioni, dovette a malincuore abbandonare le predilette sue occupazioni, e rifugiarsi in seno alla famiglia .

Fu allora che approfittando del tempo si pose con calore allo studio delle lettere, se non ch'è venendogli meno i pochi risparmi fatti in Venezia e poscia non bastando al suo mantenimento lo scarso guadagno che gli fruttava la vendita di alcuni lavoretti in terra da esso lui compiuti nelle ore di ozio dovette lasciare lo studio ameno nel più bello che ne traeva utilità al suo spirito, e quindi cedendo al bisogno, porsi in un a fabbrica di stoviglie nel vicino paese di Nove in qualità di plastificatore.

Trascorsi circa due anni da che egli era in quell'esercizio troppo meschino in confronto al suo gran sentire nell'arte, essendosi riordinate alcun poco le pubbliche e le private cose, fece ritorno in Venezia dove finalmente ripigliava l'interrotto studio dell'arte. Le prime opere d'importanza che poco dopo intraprese furono una statua in marmo di grandezza la vero rappresentante la Speranza per una chiesa in Dalmazia: due statue maggiori del vero rappresentanti N. D. col Bambino ed il Vecchio Simeone per la parrocchiale di Tricesimo nel Friuli.

In seguito, richiedendo le circostanze, si pose ad ogni genere di scultura. Unitamente al suo condiscipolo ed amico Luigi Zandomenighi lavorò le sculture decorative per gli archi di trionfo ed altro che si apprestò in Venezia all'occasione della venuta di Napoleone. Intraprese la decorazione in legno, per ciò che spetta allo scultore, dei vascelli da guerra francesi che si costruivano nel regio arsenale, e dei legni mercantili dei privati cantieri. Esegui in legno molte statue per chiese, due crocefissi in grande uno per Lussino il secondo per Colonia, delle statue se ne vedono due (il S. Gio. Batta e la Madonna) nell'interna Cappelletta nella chiesa di S. Zaccaria.

Ritornò in seguito al lavoro del marmo, e le principali opere che in quello condusse sono: un monumento sepolcrale esistente nel Campo Santo di Ferrara, la statua della scultura nel monumento a Canova, il monumento alla Contessa Scroffa di Vicenza, quello del conte Capra, l'altro del conte Velo colà pure innalzati; due angeli collocati in bassorilievo che stanno a Padova nella chiesa del Carmine, due gruppi minori del vero rappresentanti l'educazione di Achille ed il Giuramento di Annibale, i quali formano una parte dei doni offerti dalle Province Venete a S. M. l'Imperatrice Madre nell'occasione dei suoi sponsali.

Lavorò in plastica due grandi bassorilievi rappresentati Ulisse congedato da Calipso, ed il secondo Ulisse quando si presenta alla figlia di Alcino, per commissione del nob. Cav. Alessandro Papafava. In plastica egualmente due altri bassorilievi di minori dimensioni esprimenti: il miracolo di S. Pietro alla porta del Tempio, e la Circoncisione di N. S. nella nuova chiesa a S. Andrea.

In pietra arenaria esegui parecchie opere tra le quali sono da annoverarsi siccome le più importanti: cinque degli apostoli nella chiesa sudetta, il bassorilievo nel frontone della chiesa di S. in Venezia e la statua del santo sull'acroterio: due monumenti del campo santo di Ferrara.

Si occupò egli ancora dell'arte fusoria e con risultamento felice. Checche ne dicano gli oltramontani artisti fonditori, fu esso il primo che fuse a lato con le forme a pezzi – metodo unico per ottenere le fusioni nette, precise, di poca grossezza come quelle degli antichi, e che abbiano a riprodurre ideaticamente qualunque modello conservando il tocco originale dell'autore. Della sicurezza di questo sistema, reso già di pubblica ragione con l'antologia di Firenze, ne possono essere una bella pruova le fusione del busto colossale di S. M. Francesco Primo, esistente nel Imp. R. Arsenale Marittimo, e del gruppo della Pietà modellato da Canova, esistente in Possagno, per non dire di altre meno importanti e degli ornamenti nella nuova mensa dell'altar maggiore nella Marciana Basilica.

Versatissimo in ogni genere che avesse rapporto all'arte sua, non gli parve per conseguenza difficile il ristaurò del Leone di bronzo che sta su di una delle colonne in Piazzetta di S. Marco quantunque fosse generalmente stimato impossibile il ripristinare quel monumento che era ritornato in ottantaquattro frammenti grandi oltre una congerie di minutissimi. Nelle fonderie dell'Arsenale alla presenza di S.M. Francesco I dello stato maggiore di quel stabilimento e del seguito dell'Imperatore, una mattina in sul cadere dell'anno 1815 Batolommeo Ferrari assumeva direttamente l'impegno di accomodare il leone, e circa quattro mesi dopo egli aveva esattamente adempiuto al suo impegno. Oltre il compenso accordato all'artista pel suo arduo lavoro S.M. si è compiaciuta di fargli tenere in ricordo un anello di brillanti portante la cifra imperiale.

Le opere in marmo ultimamente eseguite furono un bassorilievo monumentale esprimente il giudizio particolare?, per commissione della Contessa Sangiovanni di Vicenza, e sei statuette rappresentanti sei fra gli illustri italiani, di commissione del Nob. Sig. Antonio Papadopoli.

Nella sua prima gioventù fu in Firenze per alcun tempo dove per quanto egli stesso asseriva scossa la sua mente dalle opere d'arte colà esistenti, si informò a nuovo stile alle belle massime dell'arte. Voleva in seguito trasferirsi a Roma e pascere compiutamente il suo spirito nella contemplazione dei Capo-lavori che colà si ammirano; ma i bisogni della famiglia che aveva presso di se chiamata esigettero dal suo cuore affettuoso l'impiego dei risparmi che aveva ragunati? per quella gita. Oltre di ciò avendo presa in moglie la figlia di onesto ma non ricco cittadino e vedutasi da li a non molto accresciuta la famiglia, dovette a quella pensarvi seriamente, e quindi per i mezzi divenuti maggiormente ristretti fu costretto rinunciare a qualunque progetto di viaggio. Ciò non pertanto dandosi egli all'arte con indefessa cura, e prodotte quelle sue prime opere di sopra accennate, la Reale Veneta Accademia di belle arti nel 26 gennaio 1805, lo elesse in Accademico di Merito votante dietro le rilevate prove di sua virtude e la fama che si era acquistata. Nell'avvenuta organizzazione di quest'Imp. R. Accademia fu riconfermato nel suo grado, sotto il nuovo titolo di Consigliere Ordinario.

La sua vita fu quella dell'ottimo padre di famiglia, dell'artista disinteressato, dell'onesto cittadino. La sua affabilità, il di lui giusto discernimento, la rettitudine del suo cuore, la semplicità dei suoi costumi, lo rese carissimo a quanti lo conobbero.

Egli non agognò mai onori, non ebbe mai ricchezze, che aveva un cuor troppo retto per adoperarsi a tal fine. Fu sempre intento al bene di sua famiglia, al vantaggio del suo simile, e coi consigli, e con largizioni pecuniarie talvolta superiori alla stessa possibilità dei suoi mezzi. E non rimandò mai senza soccorso quel bisognoso quello che glielo ha domandato, e molte volte ancora seppe prevenirne la domanda.

Aveva sortito un fisico robustissimo, ma i disagi patiti, le sostenute fatiche ed assai più le morali sofferenze, lo condussero a iterate malattie le quali lo predisposero a quella (turbe?) che anzi tempo ne lo ebbe distrutto. Nella sera del dì 8 febbraio 1844 con la beata tranquillità dell'uomo che ha pura sua coscienza mandava l'ultimo respiro.

AABAVe, Artisti, 1860-1877, b. 162, f. 5, Biografie di vari artisti delle Venete province decessi dal principale del secolo presente a tutto l'anno 1874.

FERRARI BARTOLOMEO ---scultore

Nato a Marostica Prov. Di Vicenza il 19 luglio 1780 = morto a Venezia il dì 8 febbraio 1844.

Opere principali – Statua di Apollo per la vecchia Borsa di Trieste. Due statue per la chiesa di Rovigno in Istria – Altre due statue per la Chiesa Arcipretale di Gemona in Friuli – crocifisso in legno per la chiesa di Cologna nel vicentino – Reliquario istoriato per la Chiesa dei Fatebenefratelli di Milano – Monumento nella Certosa di Ferrara – Due angeli in Bassorilievo per la Chiesa del Carmine a Padova – La statua della scultura nel Monumento a Canova nella Chiesa dei Frari in Venezia – Un grandioso monumento per la contessa Velo – Scroffa nel cimitero di Vicenza – Un monumento in cui è rappresentato la gratitudine in una figura di donna orante sulla tomba del defunto Conte Capra nel Cimitero di Vicenza – Un bassorilievo che decora un sarcofago della Contessa Sangiovanni di Vicenza, nel quale p rappresentata l'anima della defunta condotta dall'Angelo Custode, nello stesso cimitero di Vicenza – Il gran bassorilievo che sta nel frontone della Chiesa di S. Maurizio in Venezia che rappresenta il martirio del Santo, dei suoi compagni in pietra tenera – Statue di S. Maurizio quale acroterio della stessa chiesa – Un busto colossale di Francesco I d'Austria per l'Arsenale di Venezia; fusione in bronzo – Gli ornamenti di bronzo dell'Altar maggiore nella Basilica di S. Marco in Venezia – Il gruppo in bronzo della pietà, tratto dall'ultimo modello del Canova – Questo gruppo in bronzo stà nel tempio di Possagno nel posto dapprima assegnato [...] che rimase incompleto per la morte del suddetto famosissimo artista.

Busti ed altre opere di minor mole, parecchie.

Osservazioni --- Vissuto in una età sucetazioni politiche, il Ferrari poco atto ad ossequiare coloro da cui dipendevano le commissioni artistiche, visse per qualche tratto, povero e con opere di secondaria importanza, e nell'intaglio del legno trovò il modo di campare la vita. Ebbe più figli tra i quali il vivente Luigi Ferrari Professore nell'Accademia di Venezia.

AABAVe, Carte Antonio Diedo, Miscellanea, f. 2, b. 6

Bartolomeo Ferreri Scultore nacque a Marostica, antico castello nella vicentina provincia, il di 13 Luglio 1780.

Sino dalla sua fanciullezza si sentì chiamato per la scultura nella quale per tre generazioni si erano esercitati i suoi maggiori, ed a quei di andava distinto lo zio di lui Giovanni Ferrari soprannominato Torretti, per la quale manifesta inclinazione nel garzoncello appena undicenne, il padre volle condurlo a Venezia ove aveva bottega il sud.to Toretti suo fratello e presso questi allogarlo a fine fosse educato nell'arte.

Rapidi furono i progressi fatti nello studio da Bartolomeo ed in breve tempo pervenne al grado di artista; se nonché, arrestato d'un tratto nello intrapreso cammino dallo sconvolgimento politico della Venezia avvenuto nel 1797, fu costretto applicarsi all'unica risorsa che gli si era offerta, acconciandosi in qualità di modellatore presso una delle fabbriche di porcellane e stoviglie nella bottega di Nove allora rinomata appunto per questi opifizi.

Dopo alcuni mesi che a lui sembrarono lunghissimi, l'amore dell'arte ne lo ricondusse a Venezia, e quindi gli fu allogata l'ordinazione di una statua di Apollo di grandezza alquanto maggiore della comune dell'uomo; statua questa che fa parte della decorazione dell'atrio nella vecchia Borsa di Trieste e che per avere soddisfatto alle esigenze del tempo, gli aperse l'adito a nuovi lavori, all'ordinazione cioè di due statue per la chiesa di Rovigno nell'Istria e di altre due per quella arcipretale di Gemona nel Friuli.

Fu allora che [...] a Carrara onde fare acquisto dei marmi che gli abbisognavano, potè dimorare a Firenze per qualche tempo ed ivi, per gli studi fatti sui capolavori di quella artistica scuola, migliorare lo stile che aveva appreso dallo zio.

Malgrado la cresima di artista che le predetta statue avevano data al loro autor, il mutamento dei governi che allora si succedevano nella Venezia tolse al Ferrari la continuazione del lavoro; avvenganchè i cittadini, per essere dissestati nelle finanze loro ed a ragione [...] del presente aspettassero tempi migliori onde favorire gli artiti; inoltre è da aggiungere che, il nostro Bartolomeo, uomo probo e di fermo carattere, non volle attirarsi una parte de lavori da quei governi distribuiti agli artisti che ad essi erano ossequiati.

Per campare la vita fu mestieri che si desse allo intaglio in legno, a piccoli fusioni in bronzo, a quei rami tutti affine che sono all'arte scultorea; nel quale campo egli ebbe abbastanza di che mietere, perchè in esso non vi metteva mano la maggior parte dei confratelli scultori, forniti siccome erano di lucrosi lavori.

Da quest'epoca sino al termine di sua vita trattò l'arte in qualsiasi materia; ond'è che lasciò opere in legno studiatissime quali sono un Crocifisso per la chiesa di Cologna nel Vicentino, un reliquiario istoriato per quella dei Fate_Bene_Fratelli di Milano, per non dire di moltissimi altri che stanno nella Dalmazia, in Venezia e nelle vicine provincie.

Le fusioni in bronzo di maggior conto dal Ferrari operate sono – un busto colossale, ritratto dell'imperatore Francesco d'Austria, per l'Arsenale di Venezia – Gli ornamenti che decorano la mensa de maggior altre nella Basilica di S. Marco di Venezia – il gruppo della Pietà tratta dall'ultimo modello di Canova, il quale bronzo sta nel tempio di Possagno nel posto dapprima assegnato al marmo che rimase incompiuto per l'avvenuta morte del suo autore.

Le principali opere scolpite nel marmo sono – Un monumento esistente nella Certosa di Ferrara_ Due Angeli in bassorilievo per la Chiesa del Carmine in Padova_ Un gruppo Chirone che ammaestra Achille= posseduto dalla defunta imperatrice Caterina d’Austria_ La statua rappresentante la Scultura che sta nel monumento a Canova nella Chiesa dei Frari in Venezia_ Un grandioso monumento alla Caterina Velo Scroffa di Vicenza; un monumento in cui è rappresentata la Gratitudine in una figura di donna orante sulla tomba del defunto conte Capra alla cui memoria gli eredi vollero eretto il monumento, un bassorilievo che decora il sarcofago della contessa Sangiovanni di Vicenza nel quale è rappresentato, L’Anima della defunta condotta dall’angelo custode dinanzi il Divino Giudice, tutte e tre queste stanno nel campo santo di Vicenza.

Le opere più importanti tuttavia in pietra tenera sono: Il gran bassorilievo che sta nel frontone della Chiesa di S. Maurizio in Venezia e che rappresenta il martirio del santo e dei suoi compagni_ La statua di questo santo che sta al di sopra del bassorilievo_ Due monumenti della Certosa di Ferrara_ Cinque statue oltre la grandezza dell’uomo, le quali stanno nella Chiesa delle Clarisse in Venezia e rappresentano S. Paolo, S. Matteo, S. Tommaso, S. Giacomo Minore e S. Andrea.

Ha scolpito una serie di busti e di altre opere di minore mole, tra le quali ultime sono le n. sei statuette in marmo rappresentanti, Fra Paolo Sarpi, Macchiavelli, Galileo, Campanella, Giordano Bruno e Bembo, commessegli dal conte Antonio Papadopoli.

Pratico siccome era il Ferrari in tutte le materie atte alla scultura, imprese il restauro del Leone di S. Marco che i francesi avevano tolto a Venezia e che nel 1816 venne ricollocato al suo posto, sopra una delle colonne della Piazzetta di S. Marco.

Bartolomeo Ferrari fu condiscipolo di Luigi Zandomenighi col quale tese vita durante l’età loro giovanile Appartiene alla Veneta Accademia in qualità di Consigliere sino da quando essa venne fondata. I suoi colleghi molto lo amarono e lo ebbero in grande estimazione per l’onesto suo carattere e per la giustezza dei suoi giudizi; i giovani artisti poi l’ebbero in conto di padre. Fu amato e stimato da quanti lo conobbero davvicino perché in esso li riscontrarono cordialità vera, schiettezza, vera erudizione artistica, perché egli sapeva stimare e venerare gli eletti ingegni, sapeva esser indulgente verso coloro a cui natura non aveva largheggiato i suoi doni.

Visse povero ed indipendente, altre mire non avendo oltre quelle dell’arte, della numerosa sua famiglia e dell’educazione dei figli. Affranto dal faticoso lavoro di continuo operato, cessò di vivere il dì 8 Febbraio dell’anno 1844.

25. Lettera sul monumento nella chiesa dei Greci di Venezia (senza data, 1820-1830 ca.)

APM, Lettera di Bartolomeo

Chiarissimo Sig. Cavalier Narenzi⁹⁴⁴

Le rimetto con questa mia li bozzetti in disegno per il monumento da erigersi ella Chiesa di San Giorgio de Greci di questa città alla memoria della nobile Verozot costì defunta quali che con schizzi posi dietro alle di lei saggie inserzioni: lettura et [...] di rappresentare il tenero sposo e li amabili figli al letto mortuario della defunta nel quale nobilmente essa giace oppure, di scolpire [...]li ritratti di tutta la famiglia Lettera B La benevolenza coniugale, in atto mesto ardente, contempla l’urna in cui sono rinchiuse l’amate ceneri l’amor filiale a destra pure dolente, s’appoggia con il gomito alla colonna che soregge l’urna richiudendola con pietoso dolore.

⁹⁴⁴ Spiridione Narenzi, consigliere di Stato di S.M. l’Imperatore di Stato di S.M. l’imperatore di tutte le Russie e Re di Polonia suo console generale in Venezia e cavaliere dell’ordine di sant’Anna della seconda classe. In apporti epistolari con Ugo Foscolo e Thorvaldsen. Nato a Zante 1760, figlio di Nicola. Studia a Padova, cugino di Foscolo. Amico di Cesarotti, Monti, Morelli e Gamba. Console generale del Lombardo-Vento. 1791 si iscrive alla comunità Greca di Venezia. Muore a Parigi nel 1833.

Lettera C alludesi all'anniversario delle defunta in cui si rappresenta la benevolenza coniugale che circonda di ghirlande l'amato simulacro e l'amor filiale che riverente offre omaggi alla tomba. N B che quest'ultimo potrebbe stare anco col secondo sostituendosi in loco del busto l'urna Ceneraria.

BCBVi, Giovanni da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, Appendice I, pp. 344 (Ms. 3402)

Ferrari Bartolomeo di Luigi

Nacque il 18 Luglio 1780 di Luigi

Fu instradato ad essere chimico, ed alloggiato in una farmacia, ma non garbandogli più quello studio fu appagato col metterlo presso Giovanni Ferrari=Torretti, suo Zio, scultore di bella forma a suoi tempi e dalla cui scuola uscì poi il Canova. Bartolomeo aveva allora undici anni, e vi stette finchè la rivoluzione del 1797 avendo reso deserto il lavoro di belle arti, Bartolomeo ritornò a casa ove si diede allo studio di belle lettere, ma priavense d'uopo di denari si assicurò alle Nove in una fabbrica di stoviglie come plastificatore. Miglioratisi i tempi ritornò alla scultura e salse in bella fama per lavori in legno, e Napoleone lo nominò scultore delle decorazioni delle navi nell'Arsenale di Venezia. Per erudirsi nell'arte sua viaggiò in Italia fino a Firenze, ma le sue ristrettezze domestiche gli vietarono Roma, ciononostante dobbiamo a questo viaggio la sua convinzione e migliore stile. Valse assai nell'arte di fonditore in bronzo, e si attribuisce a lui l'invenzione di fondere a luto con le forme in pezzi divise, arte combattuta pi[...] ai Francesi, Morì d'anni 64, l'8 feb: 1844. Lasciando un figlio che promette di uscire dalla mediocrità in cui visse il padre. Ho ritratto questo articolo dal libro intitolato Delle lodi di Bartolomeo Ferrari scultore dettate da Francesco Zanotto. Venezia. Antonelli. 1844= Cicogna? Dicevami essere il Ferrari miglior fusore che scultore. Nell'emporio Artistico Letterario per l'anno 1847 vedasi anche il suo ritratto. Seguono le opere.

(p. 345) Ferrari Bartolomeo segue

I La Speranza statua per una chiesa in Dalmazia anno 1800

II Maria Vergine, ed il Vecchio Simeone; per la Chiesa di Tricesimo nel Friuli.

III L'apparato per la venuta in Venezia di Napoleone condotto insieme di Luigi Zandomenighi

IV Un crocifisso in legno, per Colonia

V Un crocifisso in legno per Lussino

VI Bassorilievi e le statue per la nuova chiesa del nome di Gesù

VII il bassorilievo, ed il titolare sul frontone di S. Maurizio

VIII Calipso che congeda Ulisse; opera condotta soltanto in plastica a bassorilievo per commissione del K. Alessandro Papafava

IX Ulisse naufrago bassorilievo in plastica idem in quest'opera dice il Zanotto, Bartolomeo pur lodato per qualche intelligenza nella degradazione dei piani = grande pratica di stessa sapienza nella composizione, sentimento, scienza del nudo, e dell'andare dei panni

(p. 346) Ferrari Bartolomeo segue

X due angeli colossali pei Carmini di Padova

XI Tre monumenti sepolcrali pel camposanto di Ferrara

XII Il monumento Velo in cimitero a Vicenza che fu poi imbastardito per farlo servire ad altri nomi.

XIII il monumento Velo = Scroffa nel cimitero di Vicenza. Si condanna in esso la scelta del marmo, la freddezza del [...]

XIV Il monumento Capra. Donna di tutto rilievo che piange il genio, opera di bella espressione, ma troppo piccola pel luogo ove fu collocata, e fatte [...] in marmo bianco

XV Alto rilievo nel monumento Sangiovanni nel cimitero di Vicenza. Opera lodatissima: Rappresenta il giudizio dell'anima [...]

XVI Sei illustri italiani per ordine di A. Papdaopoli

- XVII il simulacro della scultura nel monumento Canova ai Frari
XVIII Annibale che giura odio ai Romani gruppo per l'omaggio mandato a Vienna dalle provincie Venete
(p. 347) Ferrari Bartolomeo segue
XIX L'Educazione di Achille, gruppo idem
XX Fuse il gruppo intitolato la Pietà, modellato dal Canova opera oggidi in Possagno.
XXI il busto colossale di Francesco I, fuso sul proprio modello
XXII Fuse gli ornamenti dell'altar grande di S. Marco
XXIII Unitamente a Luigi Zandomenighi, i bassorilievi che adornano la chiesa di S. Domenico in Venezia. Non so dove abbia io tratta questa notizia, non certo dal Zanotto.
XXIV Statue per l'oratorio delle clarisse Eremitane in S. Andrea di Venezia. Cicogna T. VS p. 149

Luigi Ferrari (Venezia, 1810 – 1894)

26. Atto di Battesimo di Luigi Ferrari (1810)

ASPVe, Parrocchia S. Margherita, Battesimi, n. 13, 1795-1810

C.102, Luigi Antonio Ignazio Maria (21 giugno 1810)

Adi 23 Giugno 1810

Luigi, Antonio, Ignazio, Maria figlio di D^o Bortolamteo 2do Ferrari di Luigi e di D.^a M.^a Angela Carminati di Gio. Batta giugali, nato li 11 d.^o alle ore 8 antimeridiane abita sopra la fundamenta Dolfin pro indirizzo con S. Pantaleone. Padrino il Sig.^{or} C.^{te} Antonio Tommaso Widmann Rezzonico del fu Ludovico della Parrocchia di S. Canziano. L'off^o il M.R.D: Pietro Bastianello Veneto era il P. Paolo da Venezia Min.^r Osservante de lic.^a Pleb.ⁱ nostri. Lev.^a Orsola Bruni nostra parrocchiana.

27. Luigi Ferrari espone la sua prima opera all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1820)

BMCVe, Diari, mss Cicogna 2844-2846

1821

13 settembre, cc. 4818-4819

(...) Anche in quest'anno ebbe luogo la solita dispensa de' premi all'Accademia delle Belle Arti nel dì 6 di agosto corrente. Molte furono le esposizioni, ma fra tutte si distinse una Madonna ad olio lavorata da Natale Schiavon incisore in rame e pittore chioggiotto, ma dimorante in Vienna. Si distinsero vari lavori in gesso di rilievo e basso rilievo e specialmente quelli del Zandomeneghi; degnissimi di lode furono anche due gessi eseguiti dai fanciulli Ferrari e Bosa, figli di 20 e di 13 anni delli scultori Ferrari e Bosa.

28. Iscrizione di Luigi Ferrari all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1821)

AABAVe, R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1821-22

(n.80, p. 10, novembre 1821)

Luigi Ferrari Veneto d'anni 11

Figlio di Bartolommeo

Abita a S. Martino

Per la figura

29. Giudizi sui concorsi accademici del 1826

AABAVe, Atti, 1826, b.26

Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia

Oggi 15 Giugno 1826

Processo Verbale delle decisioni della Commissione di Figura sugli seguenti esperimenti di concorso

Classe del Nudo

Nudo semplice in Plastica

[...]

N. i 3 e 6 Primo Accessit in pari grado

Per una certa corrispondenza di carattere, e bastevole intelligenza d'insieme, miste per altro ad alcune mancanze o di energia nel carattere con un po' troppo spirito, o non bene pronunciate in alcuna delle sue parti, trovò la Commissione indicata di dovere incoraggiare li accennati numeri 3, e 6 con un Primo Accessit in pari grado. Appartiene il N. 3 al Sig. Domenico Passerin di Bassano, ed il N° 6 al Sig. Luigi di Bartolommeo Ferrari Veneto.

AABAVe, Atti, 1826, b.26

Imp. Regia Accademia di Belle Arti

Venezia li 29 Giugno 1826

Processo Verbale della seduta tenuta in questo giorno della Commissione di Figura in riguardo alle opere che tenuto in disegno ed in dipinto, come in plastica vennero esibite dagli Alunni Accademici per ottenere l'onore del premio nei sotto segnati Concorsi.

Invenzione in plastica. Soggetto la morte di Archimede

N. 1 Primo Premio

L'espressione vera del fatale assopimento in Archimede. La giusta vivacità nel Soldato che sta per ferire: una rigorosa esattezza nei costumi, e bravura nell'esecuzione formano i pezzi vari di questo giovane concorrente. Fu per altro avvertito che il braccio sinistro del soldato dovea essere diversamente atteggiato per rendere incensurabile questa bella composizione. Questo piccolo neo non gli tolse peraltro il più lusinghiero conforto, quello cioè del primo Premio, ben certa la Commissione che quest'Aurora saprà condurlo ad un brillante meriggio. Si trovò Autore il Sig. Luigi di Bartolommeo Ferrari Veneto.

[...]

A nome della Commissione

Il Sig. Luigi Zandomeneghi

30. Nomina a Socio Onorario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e chiamata alle armi (1831)

AABAVe, V. Alunni 1831-1841; b. 46, f. 3, 1831

N. 138

Carissima Presidenza

V 1/3

Rattristato dalla già annunciata coscrizione, sulla quale per mia fatalità pel primo anno vi entro, mi fa arditamente rivolgere a questa Rispettabile presidenza, della quale venni oltremodo onorato coll'ascrivermi nel numero de suoi Soci Onorarj pregandola fervidamente, a volermi munire di quei documenti che utili e necessari credesse, affine di allontanare possibilmente il periodo per me

spaventevole di dover abbandonare un'arte che tanto amo e nel di un sentiero con entusiasmo mi sono alcun poco inoltrato, per aver forzatamente ad incominciare una nuova carriera affatto opposta al mio genio ed ai miei principj. In tali circostanze ed in tali tempi sari per abbandonar ogni cosa in mano alla sorte, se non venissi confortato dalla speranza di poter ottenere una qualche protezione da una si Illustre presidenza, la quale come Egida servirmi ad allontanare il periodo che mi sovrasta, e quindi continuare a porgere voti ed offerte a quel Nome di cui furono devoti seguaci i miei Padri, a quel Nume infine di cui questa Carissima Presidenza è ministra.

Certo dunque di ottenere una tal grazia da questa Egregia Presidenza cotanto premurosa ed ritenta all'avanzamento a buon essere dell'iniziata gioventù in anticipo i miei più vivi ringraziamenti, nell'atto che col più profondo rispetto ho l'onore di segnarmi

Venezia, 19 maggio 1831

Di Essa
umilissimo servitore
Luigi Ferrari

[sul retro]

Alla Rispettabilissima presidenza
Dell'I.R. Accademia di Belle Arti
in Venezia

Present. Li 22 maggio 1831

AABAVe, V. Alunni 1831-1841; b. 46, f. 3, 1831

al N. 138
V 1/3

La Presidenza attesta a chiunque [...], che l'alunno di questa Regia Accademia Luigi Ferrari Scultore si distinse sempre non solo per la più invidiata condotta, altresì per talenti, e per una capacità singolare, che accresciuta ed alimentata con lo studio lo portò ai più felici risultati per guisa da produrre di sé una lusinghiera aspettativa. Nel far prova di ciò quattro accessit e una prima palma da lui riportata alla classe della invenzione nei nostri concorsi, e l'esito ch'ebbero le sue opere nei Concorsi al premio grande di Milano; ove se non fu formato di conseguir la corona, sortì però lodatissimo, e con molta gloria in condizione dei quali merita non dubitò il Corpo Accademico di aggregarlo con pienezza di voti alla Classe de Socj Onorarj di questa I. R. Accademia.

1826

1° premio – Per l'invenzione in plastica

1823

1° Accesit – per la testa in plastica

1826

1° accesit – pel Nudo aggruppato in plastica

1° Accesit – pel nudo semplice

1827

1° Accesit – pel modello della testa

N. 153 Ex Off.o 30/5 831

V 1/3

L'Alunno Luigi Ferrari è giunto all'età della Coscrizione, e si può formar congettura che niun difetto fisico o organico sia per sottrarlo. Questo giovane impareggiabile per bontà e per condotta, è altresì distintissimo per particolare attitudine nell'arte della scultura di cui si è occupato con tutto l'animo, ed in cui come rapidamente un lunghissimo stadio, a segno che non solo ottenne palma e onori nei concorsi ai premj delle nostre scuole, ma essendosi altresì cimentatosi al grande concorso per la medaglia d'oro in Milano, se non sorti vittorioso, ebbe nondimeno nella severità dei giudizi pronunziati da quell'Arespago lodi tali, da trovare un giusto confronto nelle sua soccombenza, ond'è che il Corpo Accademico non dubitò di promuoverlo al grado di Socio Onorario, di cui pochissimi anche fra i più maturi soci meritevoli.

Risulta da ciò che il mestiere dell'armi farebbe scarso guadagno di questo novizio, come gravissima perdita in questo provetto l'arte della scultura, se d'indole dolce, e dei più miti costumi venisse divolto dalle sue care abitudini, e da quei favoriti e servizi, che nella elevazione de suoi concetti, e nella inerzia della sua mano preparano opere di prima bellezza.

Chi scrive si crede in preciso dovere di rappresentare tali cose alla mente dell'osequiato Presidio Governativo, facendo pure preghiera acciò, se fosse nelle di lui fedeltà spiegar interesse, o aver nei riguardi per chi si distingue, e promette meravigliosa riuscita nella carriera dell'arti sacrate al bello, volesse avere in benigna contemplazione i titoli e le prerogative del nostro Alunno, togliendolo ad un impiego che avverso al suo spirito lo dannerebbe a una bassa mediocrità per lasciarlo ad un altro che analogo in tutto ai suoi doni, ed a suoi talenti gli assegnerebbe a gloria dello Stato di cui è allievo, un altro saggio di onore nell'estro divina che rese chiaro e immortale il nome del gran Canova.

Dalla I. R. Accademia di Belle Arti
Venezia 30 Maggio 1831

176

N. 19351/3732

Polizia e Militare

V 1/3

Venezia 14 Giugno 1831

L'Imperiale Regio Governo

All'i. r. Accademia di Belle Arti

Venezia

Il beneficio portato dalla Sovrana risoluzione pubblicatasi con la Notificazione 3 ottobre 1821 32618/3362 riguardo agli allievi delle Accademia di Belle Arti, è dal §10 lettera e della Sovrana Patente 17 Settembre 1820 circoscritto soltanto a quelli che riportarono uno dei primi premi stabiliti dal tuttora vigente statuto del 1° Settembre 1803, e che vengono aggiudicati negli annuali grandi concorsi.

In conseguenza di ciò non vi è luogo da parte del Governo ad alcun provvedimento sulla rappresentanza fatta col Rapporto 30. Decorso Maggio n. 153 a favore dell'Alunno Luigi Ferrari.

Ranieri

[retro]
19351
Alla Presidenza dell'I.R.
Accademia Belle Arti

Venezia
N. 176

Pervenut, li 17 Giugno 1831
Agli atti notizia

18/6 1831

AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Rubrica personale, b. 44, fascicolo 4, 1831

N. 288 Ex Off.
Al Sig.r Luigi Ferrari
Scultore
Venezia

Diploma

La Presidenza attesta con questo suo Atto che il Sig. Luigi Ferrari Scultore, fu già alunno di questo I.R. Istituto, venne dal primo suffragio del Corpo Accademico ascritto alla Classe dei Soci Onorari in vista della sua buona morale, e dei suoi distinti talenti provati dal merito delle Opere nell'Arte nobilissima che professa. In fede ecc.

Venezia

Mi è della maggiore contentezza offrirle il diploma di Socio Onorario, che il voto del Corpo Accademico aggregandola alla nostra famiglia si compiacque di decretarle considerante le qualità del suo cuore, i doni d'ingegno dei quali è fornito e il zelo che la anima per l'incrementi dell'arte in cui è di distinto.

Tengo per fermo che questi attributi, e la premura di corrispondere alla testimonianza di stima che le vien resa, faranno al suo animo altrettanti stimoli non meno per giustificare la nostra scelta che per accrescer colle sue opere il lustro della insigne Patria e del [...] Istituto di cui fa parte.

Dall'I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia li 1831

31. Borsa di studio per Roma (1835-1837)

AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, fascicolo 5 (fascicolo V 1/3)

N. 571 V 1/3

Al Sig. Luigi Ferrari scultore
Socio Onor.^o della I. e R. Accademia di B. Arti
Venezia

L'Eccelso I.R. Governo delle Venete provincie con suo ossequiato Dispaccio 18 corr. N. 32674/1809 Pub. Ins.^o posticipa che S.M.I.R.A. con veneratissima Sovrana risoluzione 23 agosto p.p. si è degnata di graziosamente concederle suo straordinario stipendio d'annui Fiorini 300, per anni due, [...]Ella possa trasferirsi in Roma onde perfezionarsi nell'arte sublime della Scultura in cui si è tanto vantaggiosamente inoltrato.

Nella riserva di comunicarle ad altro momento sopra qual cassa ne farà stato disposta l'assegno dall'Ecc. aulica camera Gen.^r, si affretta intanto la Presidenza a porgerle la consolante notizia in esito all'istanza da del'umiliata all'Ecc.^o Governo nel p.p. mese di marzo.

Venezia 28 settembre 1835

[retro]

Sig. Luigi Ferrari abita a S. Martino
Corte della Grana N. 2976

AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, fascicolo 5 (fascicolo V 1/3),

N. 636 25/11 1835 V 1/3

Eccelso Governo

12/11 1835 N. 40219/2096 P. Istr.^o

Rimette Nota dell'I.R. Mag.^o C.e 4/11 N. 28016/5945 IV con cui ricerca l'attuale domicilio dello Scultore Ferrari onde farli corrispondere l'assegno di cui il preced.^o N.^o 571.

Oggetto

S'informa sull'attuale domicilio dello scultore e Socio Onorario di questa I. e R. Accademia di Belle Arti Signor. Luigi Ferrari.

Ant.^o N.^o 571 a.c.

Conseg.^o N.^o 21 del 1836

Eccelso Governo!

Lo Scultore Sig.e Luigi Ferrari di Bartolommeo, distinto allievo di questa I.e R. Accademia di Belle Arti, trovasi attualmente in Venezia, ed ha domicilio nella casa paterna, posta in Parrocchia di S. Martino, Corte della Grana, al Civico N. 2346.

Siccome però egli appartiene a questa I. e R. Accademia nella qualità di Socio Onorario, così potrebbe l'I.R. Magistrato Com.^o abbassare alla Presidenza che servire qualsiasi disposizione ad esso relativa, la quale vorrebbe ad esso comunicata senza ritardo.

Ottiene in tal guisa riscontro l'ossequiato attergo 12 andante N.^o 40219, che si ha l'onore di retrocedere.

Venezia 28 9mbre 1835

AABAVe, Protocollo 1836.

Imp. Reg. Accademia di Belle Arti. Protocollo degli esibiti, Anno 1836, Mese di Gennaio.

Data della Presentazione 13 id.
Numero 47

Data e Num. Dell'Esibito	56993/2545
Esibente	Luigi Ferrari
Oggetto	Riscontra il N. 21, accennando ch'entro il p. v. mese di Aprile si trasferirà in Roma onde perfezionarsi nell'Arte della scultura cui è dedicato
Evasione	Se ne informa l'Ecc.º Gov.º 31/1 836
Numero del fascicolo in Archivio	V 1/3
Numeri relativi	401

AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, fascicolo 5 (fascicolo V 1/3),

N. 401 V 1/3

Oggetto all'N 18406/634 P.I

Si riferisce che lo scultore Luigi Ferrari partirà per Roma alla fine del corr.º mese di Giugno.

Venezia 15 Giugno 1836

Ant. N. 571 del 1835 ex N. 47 a.c.

I.R. Magi.º Com.º

Appena giunto il river.º Decreto 3 Maggio p.d. N. 13619 venne chiamato lo Scultore Sig. Luigi Ferrari a dichiarare quanto pensi di partire per Roma onde approfittare della beneficenza che gli fu dalla Sovrana grazia elargita all'effetto che posa colà trasferirsi e perfezionarsi nell'arte della Scultura in cui è già tanto vantaggiosamente inoltrato.

La dichiarazione avuta dall'Artista med.º si è ch'Egli non attende se non se di poter ultimare un oggetto di suo particolare interesse a fini di potere colà trasferirsi e che prima dello spirare del mese in corso partirà senza dubbio verso quella Capitale essendosi già anche di troppo avanzata la stagione propizia.

Ciò si onora la Presidenza di riferire a cost.º I.R. Mag. Com.º in dovuto riscontro dal surriferito Decreto N. 13619 che resta in tal guisa esaurito.

AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Alunni, b. 46, fascicolo 5 (fascicolo V 1/3)

I.R.

Magistrato Camerale

Per le Provincie Venete

N. 13619/2932 IV

Venezia li 31 Maggio 1836

È incaricato questo Magistrato di far pagare annui fiorini trecento per anni due a Luigi Ferrari Allievo di Scultura presso codesta Accademia affinché possa compiere il corso di scultura in Roma. Datesi le occorrenti predisposizioni onde colle debite cautele segua colà il pagamento in rate semestrali, si prega l'I. R. Accademia a voler far conoscere quando il Ferrari farà per recarsi colà, onde dispor si possa definitivamente pel pagamento stesso.

[firma illeggibile]

N. 25334/1915 Pubb.^{to}

Venezia 16 luglio 1837

L'Imp. Regio Governo

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia

Col rapporto 13 giugno 1836 N. 47 annunziava codesta Presidenza che lo Scultore Luigi Ferrari era per trasferirsi a Roma entro il mese d'aprile allora successivo.

Importando di conoscere quando precisamente il Ferrari abbia intrapreso l'ideato viaggio e quando perciò abbia comunicato a decorrere l'assegno accordatogli dalla Sovrana munificenza, s'invita codesto Ufficio, a somministrare le occorrenti informazioni.

[firma illeggibile]

[sul retro]

N. 25334

Alla Presidenza

Dell'I.R. Accademia di Belle Arti Venezia

N. 495

Present. Li 23 luglio 1837

Al Socio Onorario Sig.r Luigi Ferrari interessato di riferire i motivi pei quali fu costretto di ritardare fin'ora la partenza per Roma che aveva accennato di voler eseguire agli ultimi del mese di Aprile 1836, indicando inoltre quando questa avrà luogo, affinchè possa la scrivente informare l'Autorità Superiore in evasione al presente Decreto, che si attenderà di ritorno in un al riscontro.

Dalla Presid.^a Accd.^a _ Venezia 12 Agosto 1837

Il f.f. di Presidente

Diedo Segret.^o

Eccellenza

Le rimetto il decreto governiale in unione alla mia risposta, un po' tarda forse avendo voluto prima bene esaminare se vi fosse stata la possibilità di effettuare nel vicino autunno la mia partenza per Roma.

Desidero che i motivi accennati per giustificare il mio ritardo nell'intraprendere questa gita benedetta, abbiano dessi a partorire qualche vantaggio, se non a me, almeno a quelli che nella nuova organizzazione ottennero di andare nella città artistica come pensionati dello stato.

Aggradisca i complimenti di mio Padre e mi ritenga con piacenza di stima.

Dallo studio 2 7mbre

Dev. ^{mo} ed abb. ^{mo} servitore
Luigi Ferrari

[sul retro]

Al Nobile Signore Antonio Diedo
f.f. di Presidente nell'I.R. Accademia
di Belle Arti in Venezia

AABAVe, Atti, 1837, b. 64

N° 574

Oggetto

Al N° 23334/1915 Pubb. Istr.e

Si rassegna l'originale riferimento ottenuto dallo scultore Socio Onorario sig.r Luigi Ferrari riferibilmente alla di Lui trasferta a Roma.

Success.° N° 506 del 1838

Eccelso Governo!

Evasivamente all'ossequiato Decreto 16 Luglio p.p. N° 25334/1915 Pubb. Istr.e venne invitato lo Scultore, Socio Onorario di questa I. e R. Accademia di Belle Arti Sig.r Luigi Ferrari, a riferire i motivi pei quali non ha ancora effettuata la gita a Roma, che aveva accennato di voler eseguire nell'Aprile 1836, e ad indicare precisamente quando questa potrà aver luogo.

Coll'unita Lettera si fa il detto Ferrari ed espone i motivi del frapposto ritardo, ed accennava che soltanto nell'anno venturo sarà in caso di approfittare delle Sovrane beneficenze, avendo ora ottenuto una commissione in arte col cui prodotto porrà supplire a quell'aggiunta di cui indispensabilmente abbisogna così pella permanenza colà, come per le spese di andata e di ritorno.

La Presidenza si onora pertanto di rassegnare in originale l'ottenuto riscontro, per quell'uso che l'Ecc Governo troverà nella sua sapienza fare.

Venezia 4 Settembre 1837

Diedo Seg.°

32. Lettera a Tranquillo Orsi in merito alle commissioni ricevute durante l'Esposizione all'accademia di Belle Arti di Milano a Brera nel 1837

ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore

Stimatissimo Sig.r Professore

Il mio silenzio fino ad ora non mai interrotto, potrebbe forse presso taluni aver egli apparenza di negligente trascuratezza, per il che mi troverei ora costretto, se ad altri scrivessi, di dover provare che questo puramente derivava dal non aver avuto per lo inanzi interessante argomento per scrivere. Ora dunque che questo favorevole mi si presta mi è caro lo scriverle, e prima di tutto rinnovarle i sentimenti debba più viva gratitudine verso Lei sì come quegli che primo progettava ed a buon fine conduceva l'esposizione del Gruppo la quale mi frutta se non pienamente lucrose però belle occasioni.

Il gruppo piacque generalmente, e non vi fu giornale che ben non ne dicesse. Non creda che ciò ripetta per vana compiacenza, o perché lusingato e gonfio da vane lodi, no lo dico a lei solamente perché possa goderne, e conoscere che inutili non tornarono le tante amichevoli prestazioni da Lei

sostenute. Al mio giungere costì, ritrovai persone tutte intente a dare solidità al progetto, di già formato sino dal principiare dell'esposizione, di unire una società di azionisti per l'esecuzione in grande del gruppo il quale doveva essere dedicato a S.M.. Un tal progetto bello per se stesso e soddisfacente avrà forse a provare degli ostacoli e non pochi, ed ecco che per compensarmi di questi, ebbi la commissione dal Conte Tosi di Brescia di eseguirlo in marmo alla grandezza del vero, in modi se non intieramente vantaggiosi non però ristretti, ed io ne sono contento specialmente se mi metto a considerare la bella impressione e a mio riguardo che generalmente produsse, e il ben diverso contegno che taluno assunse rispettoso verso di me.

La Contessa Maffei di Brescia mi diede la commissione di un gruppo di grandezza al vero esprimente Adamo ed Eva, e si avrebbe forse stabilito definitivamente il contratto, se per il dubbio insortole intorno alla qualità del marmo, non avesse dedito creduto opportuno il consiglio anche di Gualdo per il che si avrebbe trasferito a Vicenza dove seco lui concludere stabilmente ogni cosa, e credo che ciò potrà succedere al più tardi domani. Oltre al gruppo mi ha data la commissione di un genietto che ricordi un suo nipote. Né questi sono tutte le commissioni fino ad ora avute. Il C. Ambrogio Uboldo amatissimo delle arti belle, jeri mi diede positivamente la commissione di una statua rappresentante la melanconia secondo un modellino che feci, della grandezza al vero da collocarsi nella stanza ove resta il quadro di Hayez la Bersabea, ed una tale commissione mi è carissima oltre ogni dire. Intorno alla morale poi resta lo stabilirla al conte Porro e ne sono tranquillo.

Spero pure di poter combinare qualche altra cosa, se non subito in avvenire certamente.

Tutte queste occasioni io le riguardo come da lei derivate, e quindi le serberò eterna la mia gratitudine.

Non so se tutte queste buone notizie possono compensarla bastantemente, ed inculcare in pari tempo il mio silenzio fino a questo momento, dopo la promessa fattogli di scrivere sovente; mi riserbava a farlo quando ne avessi avuto bell'argomento per soddisfarla all'amicizia che Ella mi professa, ciò che ora eseguisco colla massima sollecitudine e compiacenza.

La prego di comunicare a mio Padre il risultato della commissione di Uboldo: di salutare a mio nome il prof. Lipparini e gli amici: di fare i miei complimenti verso l'Egregio sig. Gamba, e di considerarmi quale con tutta stima me lo protesto

obblig.^{mo} amico
Luigi Ferrari

Milano 14 Giugno 1837

[sul retro]

Gli amici ed il sig. Uboldo mi commise di salutarla

All'Egregio Signore

Il Sig.^t Tranquillo Orsi Pittore

Professore di Prospettiva nell'I. R. Acc.

di Belle Arti in Venezia

33. Il Laocoonte (1837 – 1845)

ASBs, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia, 1838

Venezia 2 8bre 38

Pregievolissimo Conte Tosi!

Trascorsi alcuni giorni e lieti e tristi in questa sempre magnifica Venezia, mi riesce grato e di sollievo scrivere alcuni cenni all'ottimo conte Tosi.

Ieri accompagnato dal buon Zanardini, ed in compagnia di Tommaso Caprioli che così senta l'impulso per le belle arti, fui a visitare l'officina di Ferrari Scultore.

Umile e quale deve essere per chi a fama aspira più che a fortuna, per chi vi fa maggiore coll'opere che colle brighe, quello Studio accoglieva il Padre, intento esso pure a qualche lavoro. La lealtà mi si appalesò tosto sulla fronte di lui, che ci venne all'incontro. Li suoi cenni semplici ma nobilissimi, i suoi modi franchi, mà educati sopivano a poco a poco tutta la nostra [...]. Quel buon vecchio ci parlò tosto dal figlio, e il suo animo si commosse alle più tenere ricordanze.

Stava in presenza del modello del Laocoonte. Opera da mè non ancora veduta, e la quale di mano a mano che veniva esaminata pareva ancora soggiogare il mio cuore. Vicino a esso la melanconia. Oh quali sospiri di piacere e di tristezza! Què due soli modelli bastan a qualificare il Ferrari fra li primi artisti viventi.

Piacque a Stefano presentarmi al buon vecchio come uno di quei che ebbero cooperazione al componimento che la magnanimità del C. Tosi volle da sé spiegare al punto della massima liberalità al qualificarmi quasi ad amico di esso, e mi onoro di essere, la fronte di quel vecchio egregio mi appalesò come il suo cuore era già molto a tenere servazioni, alcune lacrime comparvero, ed irruppe poi in segni della più sentita, della più leale riconoscenza verso il Mecenate del figlio suo.

Sono io quindi un [...] alla verità, alla giustizia. Se [...] Ferrari gode qui in Venezia della più alta considerazione: è [...] vita del Padre condotta sempre frà le incisioni in legno, nella Scultura, e nella fusione, lo costituisce fra quanti sempre che sentono il bello, e sanno anco comunicarlo ad altri.

Abbia qui il C. Tosi con questa mia una piena testimonianza della [...] del S. Stefano Zanardini, al quale concedo questi estremi, seppè conciliare, nel componimento, i riguardi che si devono, con i doveri di un convegno, per cui il C. Tosio non esitò un momento solo ad approvare la proposta, mà [...] con un fatto di generosità non comune.

Così sia dato a tutti il suo: giachè [...] del conto avesse troppo sertito di quei è...] ceh io non voleva conoscere.

Il Vecchio mostrammi il blocco del piccolo defunto figlio che al ricomparire del giovane Scultore, deve tosto lavorarsi sopra al dolore della ritardata spedizione del Blocco [...]; né si restò dall'informarmi che nuovi eccitamenti eran da esso stati fatti a Livorno.

Non devo passare a silenzio come quel vecchio franco, sincero, sospira la preparazione in chi lo sente a parlare: [...] che è esatto nelle osservazioni, e giusto né concetti- Spiegò poi [...], nella esecuzione dal ed assicurò che il figlio esecutore non brama che [...] il mass per non abbandonarlo più mai. Nel lasciare quell'officina, che è sede di tanta virtù, il Vecchio Ferrari non potè a meno di intrattenerci dal fatto suo: e come fin da più [...] anni svolgea un genio smisurato in tutto ciò cui esso applica vasi, e come poi ebbe a determinare a sifare la sua inclinazione nella Scultura: a modo che un ora che abbi a trascorrere frà muti sassi e parlanti modelli, mi parve un lampo.

Ci lasciammo in fine, esso [...] in nuovi sentimenti di riconoscenza pel C. Tosi, = noi di estimazione e colla promessa di tramandare i primi al suo Mecenate.

Mi basti per ora, che al ritorno del figlio avrò ancora a visitare quì Studio, ed intrattenermi se porre a prova la vostra tolleranza.

Così è tutto nominato, è par grato dovere sopra essere spettatore. E solo giovarmi di qui sollievi che per nulla [...] a benefiche abitudini! Ho tantissime cose a dirvi per Stefano, per la Sorella, per se di

beatitudine, [...]al mio Nipote, il quale corse già in Padova a sollevare il suo cuore, a godersi anco di quei pubblici trattenimenti.

Mi di ciò con altra mia.

Ora piaccavi ricordarci tutti con ottima contessa paolina e al C. Tosi

ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia, 1838.

Stimatissimo Sig. Zanardini

Sabato ho ricevuto il di lei biglietto, e ivi fui dispiacentissimo di non trovarmi quando Ella mi ha favorito.

Per non lasciarla all'nuovo intorno l'epoca in cui sarò per effettuare la mia partenza, le dirò dunque che per alcuni circostanze di famiglia meto in dubbio se questa potrà aver luogo entro la presente settimana. Si tratta del matrimonio di una mia Sorella quale mi vogliono costì necessario ed oltraciò, confesso il vero, non partirei con animo tranquillo ove prima non avessi fatto consegna della Madonnina pel Canc. Matternich a quegli che è incaricato di riceverla . Veda combinazione! Appena terminato il lavoro quell'incaricato partì per la consegna, e non fece per anco ritorno. Se non si trattasse della benedetta morale potrei non badarvi, ma.... Ad ogni modo la mia partenza avrà luogo irrevocabilmente Merco.di della venuta settimana pel quel giorno sarà ogni affare compiuto.

Mi lusingo quindi che Ella valutando le addottate circostanze e calcolando altresì quanta sia la mia pena per non avere potuto sino ad ora assecondare le altre premure che sono pure la mia saprà iscusarmi e trovar modo di giustificarmi presso il Nob. Committente .

Voglia ad ogni modo riguardare l'ingenua e confidenziale mia emozione, siccome pareva di quella stima ed amicizia che le professo devo.

Da Casa
8/7

obbl. dev.mo
Luigi Ferrari

[sulla busta]
Al Pre.mo ed Egregio Signore
Sig. Stefano Zanardini
S.P.M.

ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia, 1839.

Carrara 5 Agosto 1839
N. 123 Fm.

Nobile Sig. Conte

Finalmente mi fu dato adempiere al giusto desiderio di V.S. di assecondare la mia brama col recarmi in codesta città, dalla quale ho la consolazione di poterle annunciare che il marmo del nostro Laocoonte, nella di cui aspettazione si da lungo tempo si visse, fu egli non ha guari tratto dal dovizioso eco di questi monti, e statti sià pronto ad esser varato dalla sommità della carriera fino al poggio da dove procederanno al dovuto smussamento. Non contento di stare alle sole osservazioni del proprietario e di quei scavatori, sulla qualità perfetta di quel marmo volli io stesso a gran pena

recarmi sul luogo e rimasi d'vero consolato nello scorderlo di buonissima qualità, scevo di macchie, e di qualsiasi bruttura.

Io vivo ora nell'impazienza di vederlo partito, la qual cosa affinché, per via sia sollecitata, deliberai trattenermi fino a quell'istante, in cui cesseranno una volta tutti gli stacchi che ritardarono amaramente la bramata esecuzione.

Era ben di mestieri che io venissi in Carrara per avere un'esatta idea dell'immensa difficoltà di avere un marmo colle forme e dimensioni che si prescrivono e quanto tempo pure trascorse prima che una cava qualunque somministri quel marmo di una qualità veramente perfetta. E qui mi credo in dovere di giustificare il Sig. Co. Del. Medico della sua apparente [...] condotto nel disimpegno della nostra commissione. Tutt'altro che da negoziante, volle egli farla con voi, voleva darvi un blocco sotto ogni condizione perfetto. Vidi già due dei massi scavati per nostro conto e lasciati sudietro o per difetto di misura o di qualità, e seppi inoltre da più parti come egli vivesse inseguito pur tal ragione e quante ricerche per quel marmo avesse già fatte.

Ora non ci resta più alcuna [...] soltanto dovrò io [...] nell'impaziente brama di vederlo al mio studio...

Oh mi parirà tra di rivivere quando vedrò posta mano al lavoro!

Mi riservo di avvisarla quando sarà compiuta la spedizione; frattanto la porgo i miei ossequiosi complimenti alla signora Contessa e di volermi riquadrar di V.S.

dev.mo obb.mo servitore
Luigi Ferrai

P.S. Anche il masso per la commissione della Nob. Contessa Maffei è bello e pronto. Ed io non seppi ancora il risultato della mia lettera

[sulla busta]
(timbro) CARRARA
Al Nobile Signore
Sig. Co. Paolo Tosi
Brescia

ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia, 1839

N. 127

Nobilissimo Conte

Il padre dello Scultore Ferrari venne a consolarmi con una lettera del figlio data da Carrara il 3 corrente della quale si rileva come egli ha voltato in quel viaggio, e come [...] abbia combinato quanto riuscirà allo scopo tanto desiderato.

Non mi diffondo in dettagli perché questi li avrà Ella rivelati dalla lettera che lo Scultore indicava di scriverLe il giorno seguente.

Leva sono contento prima per Lei che vedrà in breve dar principio alla grande Opera, e poi per me stesso alle cui Rispettose indicazioni piacque alla magnimità sua di aderire mandando a sue spese il Giovane Artista sui luoghi.

E questo mio avviso a i posteriori che fossi per durle valgono sempre più a tranquillanza. Questo è il mio unico voto_

Mi duole quando veggo ch'ella toglie il tempo presioso ai Suoi studi, e a tante altre amene cene per incomodarsi e rispondermi_ Così volle Ella favorirmi alla riverita sua del 6 corrente_

Il nostro [...+ serve già cordialmente di mezzo rapidissimo alle comunicazioni che farà empre mio debito di parte giungere in questo argomento che tanto giustamente la interessa.

Sono frattanto di lei, come della gentilissima Signora Contessa.

Venezia, 8 Agosto 1839

Nob. Conte

P.S. Il Giovane Ferrari domanda al padre se la Co. Maffei ha risposto alla sua lettera? Nessuna risposta pervenne. Vi sarebbe modo di persuaderla a quella risposta?

Nel caso sarebbe da dirigersi a Venezia.

Suo [...]
Zanardini

ASBr, Archivio Avogadro Del Giglio – Tosio, b. 54, f. Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari di Venezia, 1840

Amico e Cognato Carissimo

Venezia 12 Gennaro 1840

L'oggetto del Laocoonte ha [...] mia sollecitudine. Questo sentimento siccome strettamente congiunto alle tante considerazioni che mi tengono obbligato al Chiarissimo Cavaliere Co: Tosi / non lascerà di trovarmi in inquietudine finchè non abbia veduto il marmo ricevere le prime impressioni della grand'opera /

Egli è per questo che anche nei mesi andati fui più volte alla Casa del Ferrari per averne notizie. Ei aveva prodotto documenti provanti la concezione del marmo sulla nave, e l'assicurazione marittima presa pr garantirsi sulle conseguenze di un qualche disastri_ Ma il povero giovane Giovane er preso strettamente dall' [...] di bramar di notizie dal destino del bastimento, ei perciò che preferiva il silenzio al modi finanche partito di vendersi Socio di fare il Chia.mo ed illu.stre Committente.

Ecco in questo stato le cose quando la malattia del povero mio fratello si fè egli grave che il sentimento e il dovere chiamandomi al suo letto nei momenti liberi dovetti sospendere le mie [...] alla casa Ferrari.

Finalmente cessato, per l'infausta perdita di esso povero mio fratello, il motivo di quelle ripetute visite quotidiane, potei poi muovermi alla casa del Ferrari dove seppi che da 15 giorni si trovava obbligato a letto per grave [...], lo chè fu causa che non ho potuto parlare con lui. Vidi per altro suo padre [...] pra tranquillo pel destino del marmo per gli avvisi giunti dalla nave giunta davanti [...], era stata obbligata a prendere porto a Caserta Mare presso Napoli dove stava tuttavia all'Aurora attendendo venti propizi per salpare alla via di Trieste. Che questa lunga Italia aveva racato danno gravissimo al proper[...] del legno, ma che esso Ferrari aveva pur trovato disappunto per trovarsi sopra di esso laminati il marmo del Laocoonte, quello per l'Endemione ed altri minori alcuni già destinati ad altri lavori; e che per gravissimo danno era derivato al tagliapietre Antolini di Trieste (cui era diretto la maggior parte del carico consistente in gran numero di lunghissimi gradini destinati pel presbiterio di Nuova -York, i cui committenti gli avevano, questo ritardo [...] e rifiutata la Commissione quantunque in parte anche allestita. Tali le significazioni fattemi dal Ferrari padre mi affretto di farvele note [...] di comunicarle al Conte Tosi, con cui faccio dispendio

di scrivere direttamente, appunto per non obbligare l'innata sua gentilezza all'incomodo di sua risposta; ed assicurando in pari tempo che in breve lo stesso S.r Luigi gli darà ragguagli di proprio pugno nel proposito.

Frattanto ti presgo di farmi arrivare al lodato Cavaliere e sua Dama sua compitissima da parte di Paolina, e col solito affetto non ti raffermi

Ancor obb.mo
Stef. Zanardini

[sulla busta]
Onorevole
Sig. Antonio Cittoli?
?

34. Lettera a Caterina Zaiotti, si parla di molte opere di Ferrari in lavorazione tra il 1837 e il 1841 e di artisti legati all'Accademia di belle arti di Venezia (1841)

ADTs, Fondo Zaiotti, b. da Ci a F, f. Luigi Ferrari scultore

Sig.ra Caterina Pregiatissima

Lo scriverle soltanto adesso non devesi ritenere siccome conseguente di quella premura che ha ognuno nell'allontanare tutte quello può dispiacergli, ciocchè nel mio caso sarebbe il minacciatomi [...]; le scrivo perché condotto dalla giusta considerazione di ciò che propriamente si chiama dovere, e dal vivissimo desiderio di porre emenda la mio torto, pel quale la mia coscienza delicatissima ne è insopportabilmente aggravata.

E diffatto mi era proposto le mille volte di scrivere a Trento, se non che per le molte e strane vicende sofferte verso il mio naturale pigro, se non del tutto inoperoso, e pel molto ghiaccio che mi racchiude, come e altrui opinione, era d'uopo portatndo che una [...] scossa in mesi operasse per laquale fossi vivo a me stesso. Ad ottenere tale intento non vi voleva meno che una sua lettera, una lettera tutta amicizia, e ispirante il più vivo interessamento per le cose che mi riguardano. Sia dunque benedetta la sua lettera e Lei s'abbia in cambio benché poca cosa, i veri miei ringraziamenti. Venendo ora alle cose mie d'arte, posso dire finalmente essere al mio studio i marmi tanto desiderti, e quindi tolto uno dei più grandi fastidi che mi avessi, e dico solo uno perché altri ne esistono e gravi in conseguenza del loro arrivo. Oh! La è pur misera la nostra condizione, dico quella dei miseri scultori.

Il Laocoonte il Davidde l'Endemione la Ninfa, ogni cosa infine commessami avrà vita durevole quanto basti per testimoniare [...] un alle memorie che si avranno i venturi di questi nostri tempi, come l'ostentazione fosse gita tant'oltre da sacrificare a questa, sotto colore di generosa protezione di amore alle arti di sentimento del bello, e solo per servire in fatto ad una [...] ambizione, sacrificare ripeto quegli infelici che si diedero alle arti trascinati da prepotente amore pel bello. Totale amore! Che di alcuna utilità materiale quasi mai egli è apportatore, ne di alcun altro dolce all'animo in fuori di quello che risulta dal sentirlo Bella cosa invero nutirie un taale amore ed [...], se non tolti interamente, usi così meschini i mezzi onde inseguirlo! Di qual conforto può mai riescire questo amore, se non gli vengono dinanzi tolte le tante amarezze d'animo che ne lo soverchiano, e gli impediscono di crescere di dilatarsi! Si Signora ella è proprio la dolorosa isotria- la mia storia. Ma parliamo d'altro.

La pala di Schiavoni è nello studio di scultura di quest'Accademia esposta al pubblico, ed è questa una nuova ragione per cui io desidero tutto loro in Vnezia. Davvero che il nostro schiavoni non

poteva scegliere locale più opportuno all'esposizione del suo lavoro, non avere [...] più bravo più assordante di quello del tutto giorno sta nello studio per declamare senza [...] + si sorta sulla bellezza del dipinto, e renderne caldo entusiasta persino l'uomo il più freddo il più insensibile; e ciò non dee far meraviglia, mentre è questo il solito fanatismo del Ciurmadore tendente sempre ad ogni opportuno fine. Se dovessi esternare il mio sentimento – quello che provava nel contemplare quest'opera, per me nuova affatto, senza prevenzione di sorta alcuna, direi esser [...] di dispiacere per non aver potuto fare che di quella si occupasse il mio animo. Potrebbe darsi benissimo che ciò accadesse per mia indisposizione morale, e quindi fossi inetto a ricevere impressioni; tuttavia io mi ostino nel dire che chi mette quest'opera a livello di quelle dell'Urbinate, e grida per soprappiù non aver mai così dipinto gli antichi, non ha questi mai veduto neppur un unghia dipinta da quel Sommo, o le ha vedute, ed è privo di buon senso non avendone conosciuto il valore, o le conobbe e in ciò dire mentisce all'intimo convincimento, in una parola, o è egli ignorante, o giuoca malignamente per destare la rabbia di quale critico velenoso che [...] il quadro e l'autore. Il quadro sarà sempre bello dal lato della sua squisita esecuzione, per la composizione di linee armoniche, e pel fondo composto convenientemente secondola storia del luogo; dopo tutto ciò non giungerà mai ad interessare il cuore per essere egli evidentemente frutto del calcolo nella sua composizione di gruppi simmetricamente disposti, di linee senza alcuna novità armoniche; in quello stile di piegar, là converchiaente? Grande, qua meschino, e esempre facchinesco, in quel far diligente pazientissim, in quella fusione di ombre, di contorni, che lasciano [...] + di vederli quasi per mezzo un vapore. Fratantochè si esamina si considera in un' opera d'arte qualunque i mezzi impiegati, la diligenza o volsi dire fatica nel superre gli ostacoli, il cuore certamente si rimane ozioso; che la potenza sola del gneio creatore, che non ne sa di intenti, e [...] e tutta richiama la nostra attenzione, che ci fa vivere in altri tempi in altri luoghi, ci rende interessati spettatori, quella sola può commuovere il nostro animo e in esso trasfondere quel sentimento che [...] dall'indole della circostanza, voluto dall'artista. Né io vorrò adesso supporre che lo Schiavoni non si avesse tali fini proposto, e non si fosse egli sforzato di possibilmente conseguirli; ma egli è certo non colse nel segno, né il poteva, dopo poichè per poterlo era d'uopo sentire_ con entusiasmo sentire; cioè non apparisse certamente dall'insieme del quadro, sia nella sua composizione, come pure nella sua condotta. Oltre a ciò l'artista che non adula noterebbe in quelle figure qualche pesantezza di è...+, qualche sbilancio di proporzioni, di fatto, come sarebbe a dire nella figura di s. Giuseppe, nella testa della Vergine, nel arto inferiore [...] del Simone che per effetto di chiarp-scuo sporge molto più avanti di tutto il restante della figura. Tutti questi però sono lievi difetti a paragone delle tante bellezze nei dettagli di questa Pala, la quale sarà senza dubbio la migliore di quella sinora eseguite per lo stesso lugo, e procurerà all'autore sicura fama di valentissimo esecutore. Dopo tutto questo, siccome ho promesso, la mia morale soddisfazione mi può aver condotto da errore.

Che dovrei ora scrivere perché fosse lunga lunga la mia lettera? Non avrei nulla, chè del pericolo corso in laguna la sera di quel giorno che fui a Mestre, bellissimo argomento per far lunga la lettera, ne furono già istruiti, quindi rassicurati dal capirmi salvo, e dall'opportunissima idea che il ghiaccio sempre galleggia. Così avess'io rendermi tranquillo per una simile considerazione, e non ricorrere all[...] onde evitare il creduto pericolo, di fermarmi per quattro lunghissime ore a Marghera. Oh avrei a dire della cagione per cui non fui a vederli prima della loro partenza. Essa è facile chiara. - La mia morte – Si Signora in quei giorni io mi era bello [...] e quindi null'altro poteva, che starmi inpace. Oh! Quante cose ho vedute davanti la mia morte; quanti disinganni, quanti finti amici, quanta apatia, quanta indifferenza non ho mai veduto!!! Davvero la morte è una bella cosa, ed io mi sarei goduto nel restarmi sempre morto avendo conosciuto le bricconerie di questo [...] mondo, le quali non appaiono in tutta la nefanda loro nudità se non all'altro modo; qui non si può ravvisarle, sanno così bene mascherarsi che è impossibile non vederle le belle azioni. Bisogna morire per vedere come vanno di qual le faccende. Oh quante volte io dissi se dovessi ritornare di là, con questa lezione pratica, con una conoscenza così sicura mi condurrà in questo, in quel mod; e ci sono ritornato perché conobbi che eva pure degli amici, anzi il mio spirito prima di

entrare nel mio corpo volò a Trento. Per vero dire ora che torni a vivere non mi trovo male, e mi pare di aver quasi cambiato natura; sono indifferentissimo affatto a questa commedia, prendo le cose come vengono, serbo amicizia a chi me la professa realmente, all'indifferenza oppongo indifferenza e disprezzo dell'inganno.

È tempo che finisca questa lettera per non fare altrui morire di una morte la più crudele, qual si è la noia.

Tante cose ad ognuno dei suoi per mio conto e Lei consideri sempre

Suo dev. obb. servitore
Luigi Ferrari

Venezia 13 7mbre
1841

35. Restauro del Leone sulla facciata della scuola Grande di san Marco a Venezia (1841-1844)

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

Spese pel restauro della facciata dell'ex Scuola Grande di S.Marco

Lavori principali deliberati a Fadiga Vincenzo in relazione a Governativo decreto 27 dicembre 1838	
D. 48826 abbassato colla delega Ord.a 19 gennaio 1838 D. 372/35 per la somma di	L. 19090.31
Pagato nel 1839	L. 4000
Similmente nel 1841	8726.84
	12726.84
Desiderano [...]	L. 6363.47
Oltre le addizionali [...] in fine sopra i lavori	

Deficienza del 1841 partecipata al Municipio col foglio D. , dietro il quale si pagano L. 18000

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 7654/1629, sezione II, Materia beneficenza, Fascicolo VII.2.83

Data 16 giugno

Presentata 23/5/1842 Sessione del giorno 20/6 1842

Rel. Il sig. Assessore Nob. Co. Michiel

N. 12776

La del. Di Venezia autorizza la Cong. A sentire Il Consiglio Comunale sulla costruzione di un Leone in Bronzo da collocarsi nella facciata dell'ex scuola di s. Marco

Al Consiglio Comunale

[...] 12776 a.c. dichiarò alla [...] deliberazione del consiglio la proposta dell'I.R. accademia di Belle arti di mettere in marmo nella facciata dell'esima scuola di S. Marco a S. Gio. e Paolo il gruppo del Doge genuflesso in faccia al Leone adriatico a completamento del [...], opera per la quale venne.

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 12776/1963

L'architetto Civile Gio. Batta Meduna rappresentò alla Direzione dello Spedale Civile come fosse necessario rincontrare la spesa di circa L. 2800 pella costruzione del Leone col drago inginocchiato dinanzi da collocarli nella facciata dell'ex scuola di S.Marco a completamento del quasi finito restauro, opera per la quale erano state preventivate ed approvate L. 800.

Tale costruzione essendo richiesta dall'ordine della magnificenza di quel monumento, l'I.R. Delegazione nella fiducia, che essa potesse aver luogo un minore dispendio tanto se fatto in marmo quanto forse sa in ferro fuso ha consultato in proposito quest'I.R. Accademia di Belle Arti.

Dichiarò l'Accademia non conveniva l'uso del ferro nell'opera progettata e doversi eseguirla in pietra viva preventivandone per altro la spesa in L. 4124 = col col presumibile ribasso ad un 5 o tutt'al più di uno per 100.

Alla Congregazione Municipale di Venezia

Tale rilevato dispendio dovendo cadere esclusivamente a carico del Comune di Venezia e necessario prima d'ogni altra pratica ulteriore, che il Municipale Consiglio sia interpellato nell'argomento.

Si autorizza quindi cotesta Congregazione ad assoggettare alle deliberazioni del Consiglio nella profusione sua tornata, la proposizione in discorso rimettendosele a tal copio gli atti tutti che vi si riferiscono, in attesa di conoscere i risultamenti.

Dall'I.R. Delegazione Comunale

Venezia il 16 giugno 1842

L'I.R. Consigliere Aulico Regio Delegato Comunale

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 2647 ad N. 1109/2481

C.M.

Alla sez. II Municipale

Venezia 16 ottobre 1843

Riferendomi al parere della Commissione Accademica datato 15 maggio 1842 n. 243 ed agli atti tutti relativi e qui riferiti che mi vennero abbasati, trovo di subordinate rappresentare

- a. Essere in fatto indispensabile la collocazione di un Leone alato a corredo della cospicua ed elegante facciata della fu scuola di S. Marco ai SS.Giov. e Paolo, ora compresa nel Civ. Ospedale, perché vi sussiste un vuoto spiacevole ed affatto opposto al concetto immaginato

dall'insigne autore di una delle più belle e delle più caratteristiche Fabbriche che esistono in questa città emporio delle maggiori e storiche bellezze architettoniche.

b. Essere pure indispensabile, che il Leone alato venga costruito in pietra d'Istria per uniformarlo al restauro di quel cospicuo prospetto ed in convenienti dimensioni, escludere dovendosi l'idea di costruirlo in ferro fuso, perché otterrebbe disarmonica di tutte qualunque ne fosse la vernice da sovrapporvi e perché dopo alcuni tempo la vernice perdendosi l'ossido del ferro offenderebbe con macchie incancellabili quei sottostanti preziosi ornamenti in scultura.

c. Essere inutile assolutamente l'aggruppamento del Doge col Leone bastando ad ornamento il solo Leone alato in parità a quello esistente sulla Torre dell'Orologio nella Gran Piazza di S. Marco. Aggiungasi che non esistono memorie di tale gruppo, ma bensì del solo leone anche perché si riferiva ad uno stabilimento sacro all'Evangelista S. Marco.

d. Non potersi precisare adeguatamente la grandezza del Leone dipendendo le piccole differenze dalle modificazioni che sarebbero per risultare dalla vista del modello da preventivamente sperimentarsi. Ad ogni modo converrà sempre ritenere che le zampe del leone appoggino entro il vivo del cornicione e che la testa già rivolta alla Chiesa e che la lunghezza di questo corrisponda all'inferiore intercolumnio, ossia a m. i 1=90 circa.

e. Quanto alla spesa a ciò occorrente il valentissimo e rinomato Scultore Luigi Ferrari ricerca L. 3500.00

Allorchè si considerino le spese per i Modelli gli impalchi per isperimentarli sul sito i massi di pietra d'Istria a ciò occorrenti di primissima qualità, le incassature il castello e i mezzi meccanici necessari ad innalzare i massi lavorati a scultura, le incassature le ritenute in rame per contenerli e finalmente le statue opere di dettaglio inseparabili da simili lavori allorchè dico si consideri tutto ciò, parmi ragionevole ed adeguato il prezzo del valentissimo artista ricercato.

f. Sul modo di pagamento risulta che le case segnate coi civ. n. 2351, 2352, 2381 in Piscina a S. Martino vennero nel 1841 stimate dall'Ing. Benvenuti la prima L. 960, 60, la seconda L. 554.40, la terza L. 486.80, siccome proprietà dell'Ospedale Civile e Prov. Di Venezia; ma anche queste stime a giudizio anche dell'Architetto Sig. Gio. Batt. Meduna eccedono ab di quanto l'effettivo loro valore in vista allo stato di vedustà e di meschina conformazione si trovano. Sono queste case appunto che il ferrari accetterebbe in isconto, più L. 900.00 in danaro, che è quanto dire eseguirebbe in scultura e collocherebbe il Leone a tutto può carico per L. 2901.80, calcolando in tal guisa il valore delle tre case L. 2600.00 anziché L. 2001.80 come vennero stimate ossia ribassando della ricerca delle L. 3500.00 L. 598.20.

Dopo tutto ciò trovo subordinatamente di concludere, che siccome le Case che vennero stimate in causa dell'ubicazione loro e del loro stato non farebbero incassare giammai all'[...] il valore di Stima, così calcolo vantaggiosa la cessione delle Case stesse oltre all'esborso di L.900.00 allo scultore Ferrari per l'esecuzione di un'opera altamente domandata dal Carattere di quell'edificio e che serve di finale corredo, dopo le statue spese fatte a risavirlo, cosicchè possasi finalmente dire, che nulla venne risparmiato per ridonare all'aulico lustro ed alla primitiva formauna delle più belle e caratteristiche Fabbriche che servono di decoro a questa meravigliosa Città.

G. Salvadori Leg. Dip.e

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 17799/3046

L'Amministrazione di questo ospedale civile, come risulta dagli atti ammassi riusciti col celebre Scultore Luigi Ferrari ad un progetto men dispendioso per la costruzione e il collegamento sulla facciata dell'ex scuola di S.Marco del Leone alato.

Per i principi quindi contenuti nell'ord. 16 giugno 1842 D. 12776/1963 e conseguentemente al rapporto di codesta Congregazione municipale 5 ottobre 1842 N. 7654/1629 la si autorizza a intrattenere il Consiglio Comunale nella prossima sua tornata sul nuovo progetto del quale, fa deliberare per sua parte è...] sarà provocata dall'Ec.I.R. Governo la approvazione definitiva.

Dall'I.R. Delegazione

Venezia li 28 agosto 1843

I.R. Consigliere Aulico R.o delegato
G. Fini

Alla Congregazione Municipale di Venezia

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 10893 / 2407 sezione II

Fascicolo N. VI 2/83

Data 17 agosto 1844

Presentata 17 ad 1844

Sezione del giorno 30/8/ 1844

Rel. Sig. Assessore Co. Michiel

18138

La R. Delega a # 11098

Ottenga in copia Governativa dee che approva il progetto di vender allo scultore Ferrari le tre casette rovinose all'Ospedale Civile da lui chieste, pel gruppo di L. 2600 ed [...]

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 10893 VI 2 /83

N. 30122/2699 Sanità

Venezia 9 agosto 1844

L'I.R. Governo

All'Imp. Reg. Delegazione Provinciale di Venezia

Ritenuto come risulta dalla informazione 24 9bre 1843 N. 11095. Della Congregazione Municipale di Venezia che l'Ospedale abbia fatto ogni tentativo per la vendita all'Asta delle tre Casette Rovinate stimate L. 200, L. 80, chieste dallo scultore Ferrari a pagamento dell'opera che assume di scolpire e collocare un Leone sulla facciata di S. Marco, che si sita ristaurando, a tenore dell'Aulico Decreto 30 agosto 1837 N. 29047/2371 a spese di quel Reo Stabilimento di approvare il progetto della vendita fuori d'Asta delle due casette da farsi al sunnomitao Ferrari a L. 2600, cioè per quasi L. 500 al di sopra della Stima giusta la di lui offerta.

Parimenti si approva anche la proposizione di acquistare dal Ferrari medesimo il Leone ch'egli si propone di scolpire e collocare sulla facciata sud.a contro pagamento di L. 3500 Lire tremille cinquecento.

Sebbene con queste due approvazioni venga secondato in merito il voto del Consiglio Comunale, e di codesta R. Delegazione, come da sue rapp. To 9 Gennaio 1844 N. 27553, nondimeno è necessario dare alla cosa un corso regolare rispetto all'ordine, e perciò si stabilisce.

Che quanto alla vendita delle Casette venga stipulato regolare contratto pel sudetto prezzo di L. 2.600, da regolarsi in cassa dell'Ospedale per essere poi reimpiegato, com'è di metodo, a salvezza del suo Patrimonio, e che altro contratto si stabilisca col Ferrari medesimo per l'acquisto, e collocamento del Leone mediante pagamento di L. 3500, come fu convenuto, da verificarsi in parte, come possono concederlo le circostanze economiche della Pia Amministrazione coi riguardi contemplati dal Decreto Gov. 14 9bre 1837 N. 46077 e successiva sullo stesso argomento.

Così resta esaurito il suo rapp.o 9 gennaio a.c. di cui si riterranno gli atti.

Fo. Sebregondi

Fo. Beltrame

Per copia conforme

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 15840/3842 Sezione II Materia Ospedale Fascicolo N. III 2/83

Data 13 ottobre 1844

Presentata 13 ott Sezione del giorno 19 ottobre 1844

Red. Il sig. Assessore Co. Michiel

N. 2535

L'Amministrazione dell'ospital accompagna copia del contatto conchiuso collo scultore Ferrari per collocare leone di pietra sulla facciata della scuola di S. Marco.

6263/18 ottobre 1844

Il contatto non è in capo al [...] sulla Delega N. 30122 9 agosto 1844 giacchè con essa fu stabilito non già di cedere le Case al Ferrari in con espressivo del leone ma di pagargli l'opera a condizione che con l'importo di essa acquisti le case il ricavato delle quali sua opera investito, lo perchè non contemplati nel Contatto stesso.

Daniel

ASCVe, 1840-1844, VI.2.83 (Congregazione Municipale della regia Città di Venezia, Fascicolo, VI.2.83, dall'anno 1840 al 1844, Rubrica Beneficenza, oggetto: Ospedale civile, proposta di fregiare quella facciata con un leone in bronzo)

N. 15840 VI 2/83
L'Amministrazione dell'Ospedale Civile Provinciale
Venezia li 13 Dicembre 1844
N. 2637

Alla Municipale Cong.e della 67 Città di Venezia

Si accompagna copia del contratto in oggi stipulato collo scultore Luigi Ferrari per la scultura e collocamento di un Leone in Pietra d'Istria sulla facciata della scuola di S. Marco, e ciò in evasione al riverito foglio Municipale 27 settembre p.p. N. 10893-2107

L'Amministratore
Mulfute

36. Lettera di Luigi al fratello Giovanni Battista impegnato a Marghera durante la rivoluzione (1848-1849)

APM, Lettera di Luigi al Fratello Gio. Battista

Venezia ½ notte 5-6
Maggio

Caro Vita

Dal nostro tinello a quest'ora ti scrivo perché tu sia convinto che in qualsivoglia istante noi pensiamo a te, e per te, e per tutti voi e per la nostra Patria, innalziamo all'Onnipotente vervidi voti. So bene che tu non abbisogni di cosifatte testimonianze, perché sai da per te stesso che noi vantiamo aver più di quello ci sta dato esternare, tutta volta alcune cose in alcune circostanze l'esperienza mi ha insegnato giova moltissimo averle esternate altrui ancorchè in stancamente le [...] e si sappia di [...] che egli stesso avrebbe detto e nei momenti solenni non vi è ripetizione di cosa affettuosa non espressione di noti radicati sentimenti che possa tornar inutile ed [...] in momento tanto solenne qual si è questo che dalle nostre [...] una parte della importantissima impresa, a te penso e per te prego, sia lo stesso che avergli presentato nuova lena pell adempimento dell'obbligo sommo che gli venne affidato. Egli è questo un soccorso efficacissimo e del quale, in superamento specialmente, nessun uomo può dire non ne abbisogna. Egli è dunque per codesto motivo che ti scrivo e per assicurarti altresì che noi tutti stiamo bene di salute.

Da Martinelli artigliere Civico ebbi oggi notizie di te e del fatto di venerdì, e poco dopo ho ricevuto la breve lettera che mi indirizzavi a Neggio Tetolini.

Oggi voglio dire sabato tu avrai ricevuto forse la mia e dico forse perché non se i vostri barcaioli avranno ottenuto il permesso di venire sino a Marghera, cioè fu ad eni loro vietato poi. Se oggi sono giunti avrai ricevuto gli stivali ammendati.

Dunque coraggio sai confida sempre nel Signore, e sta certo che noi lo preghiamo fervidamente per te e per tutti voi combattenti.

Come tu abbia un poco di riposo dal militare lavoro, mandami una sola tua linea che [...] aspettata da tutti noi. Sta sano, Toste, e ricevi quell'abbraccio che ti porgiamo col cuore

Tuo fratello
Luigi

L'amico Bellucci sarà il cantore della recente
 [fronte della lettera]
 Al Cittadino

Gio. Batta Ferrari

Artigliere Bandiera Moro

Marghera

Si raccomanda per la conse
 gna , alla gentilezza dell'
 amico Bellucci

37. Concorso alla cattedra di professore di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1850)

AABAVe, Personale, 1841-60, b. 82, f. Concorso scultura

Tabella dei concorrenti alla Cattedra di Prof.^o di Scultura
 Vacante presso l'I.R. Accad.^a di Belle Arti
 in Venezia

N° progr es sivo	Nome e Cognome	Stato	Età	Luogo di nascita e domicilio	Studi percorsi	Total e degli anni in servi zio	Servizi prestati	Impiego attuale	Paga
1	Fraccaroli Innoente	Ammo gliato	45	Nativo di caste Rotto in Prov.a di Verona, ora domicilia to a Milano	Belle lettere, presso l'Accademi a di Venezia dal XXXX al XXX, Ornato, Elementi di Figura, Statuaria e Scultura		nessuno		
2	Ferrari Luigi	Nubile	40	di Venezia	Belle Lettere, e nell'Accad. a di Venezia presso la quale fino dal 1822 s'inscrivev a in qualità di alunno percossi gli		Consigliere e ord. ^o accad. ^o	Consigliere Ord. ^o Semp. ^c dell'Acc ad. ^a	grati s

					studi dell'Ornato, Elementi di Figura, Statuaria e scultura				
3	Zandomegghi Pietro	Ammogliato con figli	45	di Venezia	Belle Lettere, e nell'Accademia di Venezia presso la quale fino dal 1819 s'iscrivè in qualità d'alunno percorse gli studi di elementi di Figura, Statuaria e Scultura		Consigliere e Ord. Supplente Prof. ^e alla Cattedra di Scultura dal 15 Giugno [...]	Consigliere Accad. ^{co} attuale Prov. ^o supplente	Gratis Con mensili L. 195

Indicazione dei Premi ottenuti nei diversi rami delle Belle Arti	Osservazioni
<p>Presso l' Accad.a di Venezia</p> <p>Nel 1825 ottiene il <u>1° Premio</u> per la copia del rilievo ornamentale in plastica</p> <p>i.^d <u>1° Accessit</u> pel modello della Statua</p> <p>nel 1828 <u>1° Accessit</u> per il nudo semplice in plastica</p> <p>i.^d <u>1° Premio</u> per il nudo semplice in plastica</p> <p>i.^d <u>1° Premio</u> pel nudo aggruppato in plastica presso l'Accad.a di Milano <u>ottenne</u> nel 1829. La Medaglia d'oro nei grandi concorsi; nel soggetto di Scultura <u>Dedalo che attacca le ali ad Icaro</u></p>	<p>- Migliori opere eseguite -</p> <p>Achille</p> <p>L'Episodio della strage degli Innocenti gruppo eseguito per commissione di S. maestà l'Augusto imperatore Ferdinando I</p> <p>N.B. nessuna opera egli accenna di aver eseguita in bronzo</p>
<p>Presso l'Accademia di Venezia ottenne</p> <p>Nel 1822 <u>1° Accessit</u> pel modello dalla testa</p> <p>1823 <u>1° Accessit</u> per altro modello dalla testa</p> <p>1826 <u>1° Premio</u> nell'invenzione Statuaria in plastica</p> <p>i.^d <u>1° Premio</u> del nudo aggruppato</p> <p>i.^d <u>1° Accessit</u> nel nudo semplice</p>	<p>Migliori opere esposte</p> <p>1 il Laocoonte gruppo colossale esposto all'Accd.a di Milano nel 1837</p> <p>2. Il Davidde che vince Golia, gruppo colossale esposto a Milano nel 38.</p> <p>3 La Malinconia statua al vero esposta a Milano nel 1838</p> <p>4 Monumento sepolcrale alla Co. Medin esposto in Venezia</p>

	<p>5. Monumento sepolcrale alla principessa Iablonowschi eretto in Padova nella Chiesa di S.^t Ant.^o</p> <p>6 Davidde che ringrazia Iddio per la riportata vittoria in Golia, statua al vero esposta a Venezia ed eseguita per commiss.^e del Cav.^r Treves</p> <p>7 Immagine di N.D. Statua al vero esposta in Venezia, eseguita per commissione di S.E. Co. Andrea Vigodarzere</p>
--	---

AABAVe, Personale, 1841-60, b. 82, f. Concorso scultura

Ferrari Luigi Prof.^e di Scultura allievo dell'Accademia di Venezia

Opere da Lui eseguite

N° 1 Il Laocoonte, gruppo colossale esposto all'Accad.^a di Milano nel 1837

2. Davide che vince Golia_ gruppo colossale esposto a Milano nel 1838.

3. La Malinconia_ statua al vero esposta a Milano nel 1838

4. Monumento sepolcrale alla Con.^a Medin esposto a Venezia

5. Monumento sepolcrale per la Principessa Iablonowschi eretto in Padova nella Chiesa di S.^t Ant.^o

6. Davidde che ringrazia Iddio per la riportata vittoria su Golia statua al vero esposta in Venezia

Due 7. Immagine di N.D._ Statua al vero esposta in Venezia eseguita per commissione di S.E. Co. Andrea Cittadella Vigodarzere.

Due 8. La fanciulla diligente statua al vero esistente presso S.M. l'Imperatrice delle Russie

9. Monumento Piovene a Castelgomberto

10. Fanciulla rappresentante l'innocenza statua al vero commissione di S.E. Winpfen

11. Bassorilievo in gesso rappresentante Damone e Pizia, G. commiss.^e Co. Antonini d'Udine

12.

13.

14. Monumento Galvani in attualità di lavoro

15. Statua al vero rappresentante un'Najade che raccoglie il fiore di Ninfa id.

16. Busto Monumentale del Prof.^e Signoroni

Vari ritratti, busti, medaglioni, e piccole statuine

17. Danzatrice figura al vero in attualità di lavoro

18. Monumento sepolcrale alla Marchesa Jeibante Vella esprimente l'Angelo della Carità

Vari lavori in bronzo eseguiti in Società con il proprio Padre.

All'Inclita Presidenza
Dell'Imp. R. Accademia Veneta
Di Belle Arti

Petizione di concorso al vacante posto di Professore di Scultura
di
Luigi Ferrari Socio d'Arte di questa Accademia
con allegati A.B.

Inclita Presidenza!

In virtù del pubblicato Programma di Concorso al valente posto di Professore di Scultura in codesta Imp. R. Accademia, l'ossequioso scrivente osa innalzare alla Presidenza Accademica la sua Petizione per essere ammesso al concorso di questo posto, al quale egli aspirerebbe sotto tutte le condizioni prescritte dall'accennato Programma.

A tal fine unisce alla presente Petizione gli Allegati A. B. i quali giustificano l'età di lui, nonché la patria e la condizione; e per comprovare di aver condotte opere salite in buona forma nella pubblica opinione, mancando egli di documenti / chi non volle mai trovare raccolta / ricorre allo spediente di accennare quelle tra le sue opere intorno alle quali la pubblica opinione si è già pronunciata, siccome può essere a cognizione di questa Inclita presidenza. Si fa dunque a notare

- Il gruppo colossale del Laocoonte esposto nell'Accademia di Milano nell'anno 1837
- Il gruppo colossale che rappresenta Davide che vince Golia esposto in Venezia nell'anno 1833 e poscia nel 1838
- La Malinconia. Statua al vero esposta in Milano nel 1838
- Il Monumento alla Contessa Medin esposto in Venezia
- Il Monumento alla Principessa Iablonwska eretto in Padova nella Chiesa di S. Antonio
- Davide che ringrazia Iddio per la riporta vittoria su Golia. Statua al vero esposta in Venezia ed eseguita per commissione del Nob. Sig. CAv. Giacomo Treves.
- Immagine di e V.D. statua al vero esposta in Venezia nel Battistero di S. Marco, e posseduta da S.E. il Conte Andrea Cittadella.

L'ossequioso scrivente osa sperare che quest'elenco, quantunque povero, possa servire alla Ia prescrizione del Programma, ed ammette in conseguenza di noverare le opere di minor mole eseguite, le ripetizioni, le opere in fine giacenti nel suo studio in attualità di lavoro, ancorchè di alcune siasi tenuto tanto pubblico ragionamento, come sarebbe a dire, la Fanciulla che esprime = la Diligenza, la Najade ecc...

Per quanto riguarda la seconda precisazione, quella ivi di offrire documenti di conoscere bene l'arte di fondere in bronzo, lo scrivente è in grado di comprovare, che fino dalla sua prima giovinezza viene educato nell'arte fusoria dal defunto suo Padre, esperto conoscitore di codesto difficilissimo ramo della Statuaria. Taluno dei viventi professori di questa Accademia, ed il maestro fonditore nell'I.R. Arsenale Marittimo possono ottenere che fino dall'anno 1828 lo scrivente poté estendere le sue cognizioni e fare pratica nell'arte del fonditore, perché lavorò con suo padre nella difficilissima fusione a questi allogata del Gruppo = la Pietà / ultima opera modellata da Canova / e della cui ottima riuscita fu tenuto conto nell'Antologia di Firenze. Ed il Cav. Prof. Francesco Lazzari può dal pari attestare che lo scrivente lavorò ancora col Padre nella fusione dei bronzi pella mensa del maggior altare nella Marciana <basilica, ricostruita dietro il progetto di esso Sig. professore, e disimpegnò perino le materialità tutte del fonditore per rendersi perfettamente pratico nell'arte e nel nuovo sistema ritrovato dal padre intorno il processo di operazioni preparatori alla fusione, il quale

da sicurezza di perfetta artistica riuscita, ed il ristretto, simo spessore cottanto celebrato nelle artistiche fusioni. Se l'ossequioso scrivente non è in grado di offrire un elenco di opere in sua specialità condotta in questo ramo dell'arte / che gli amatori delle cose forastiere a tosto dicono non essere da vari coltivato / per la mancanza di occasioni in seguito alle accennate fusioni, e perché da ultimo in causa degli avvenimenti politici convoglianti rimasero sospese, se non tramontate, quelle opere monumentali commessegli e che egli aveva progettato con statue ed ornamenti in bronzo, come sarebbe a dire del monumento a S.A. Imp. R. il defunto Arciduca Federico, e della Statua Monumentale a Marco Polo; può cionullamano assicurare di conoscere profondamente e trattare all'uopo questo importantissimo ramo della Statuaria.

Per la terza prescrizione poi dichiara che, conoscendo anche l'intaglio delle figure in legno, assume di insegnarlo a quelli che bramassero avviarsi a tale ramo dell'arte.

Venezia 28 Giugno 1850

Osequiosissimo
Luigi Ferrari

AABAVe, Nomine dei membri del consiglio accademico, Personale, b. 81, f.IV 1/3

N. 351

Esso Consiglio ---

Al Chiar.mo sig. Luigi Ferrari scultore

È fermamente gradito alla scrivente Presidenza il partecipare come S.M.I.R.A. con Sovrana risoluzione 21 Luglio decorso partecipare a questo Uff.° con osseq dispaccio dell'I.R. Luogotenenza 19 Agosto a.c. N. 20165, siasi graziosamente degnata di confermare la proposizione del Consiglio accademico colla quale esso consiglio consia offrirle testimonianza dell'alta Sua stima eleggendo Lei Chiar.mo Signore ad unanimità Consigliere Ordinario di questa I.R. Accademia. Perciò Ella resta invitato, giusta l'Art 14 del vigente statuto, a portarsi alle stanze della Presidenza martedì mattina 27 corr. alle ore a fine di mettersi il prescritto giuramento d'ufficio.

Venezia 25 Agosto 1850

P. Selvatico

AABAVe, Nomine dei membri del consiglio accademico, Personale, b. 81, f.IV 1/3

N. 20165/I.C.

L'I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete

Alla Presidenza della R. Accademia di Belle Arti Venezia

Sua Maestà con Sovrana risoluzione 21 Luglio decorso si è degnata di conformare la elezione del Cavaliere Giuseppe Reali a Consigliere Straordinario, e dello Scultore Luigi Ferrari a Consigliere ordinario di codesta Accademia. Si prega la scrivente di renderne tosto consapevole codesta Presidenza in riscontro dei suoi rapporti 23 Febbraio e 20 aprile p.p. N. 83 e 143; e perché voglia rilasciare rispettivamente agli eletti e diplomi accademici di metodo.

Venezia 19 agosto 1850.

D'ordine di S. Ecc. il Sig. Luogotenente

Il Consigliere Ministeriale

[destinatario]
Alla presidenza
dell'I.R. Accademia di Belle Arti
in Venezia

Perv.to li 22 agosto 1850
Al N. 351

AABAVe, Nomine dei membri del consiglio accademico, Personale, b. 81, f.IV 1/3

N. 368 Ex. Uff.^{co}

Eccelsa I.R. Luogotenenza

In base dell'essequiato Dispaccio 19 Agosto a.c. N. 20165, avendo la presidenza comunicato alli Signori cav. Giuseppe Maria Reali e sig. Luigi Ferrari come S.M.I.R.A. si possa benignamente degnata aver venerata risoluzione 21 Luglio decorso di nominarli, il primo a Consigliere straordinario, il secondo a Consigliere Ordinario, li investi quindi ambidue a portarli nelle stanze d'essa Presidenza per prestare la proposta relativa all'esercizio delle loro incombenze, a senso dell'Art 14 del vegliante Statuto.

Sendo però il Presidente indisposto, la detta promessa fu dataco sottoscritta dalla presenza presenza del segretario nominato dallo stesso Presidente di assumerli.

Venezia 28 agosto 1850

P. Selvatico

38.Lamentela di Pietro Zandomeneghi per non essere stato nominato professore di scultura (1851)

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b.55, f. IV 12, Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia.

2475/P. 851

IV 12/8109 del 50

A S.E. il Signor Ministro del Culto e della Pubblica istruzione

Non è da meravigliarsi che talvolta un troppo spinto amor proprio faccia velo allo intelletto per modo da sorgere ingiustizia e lesione d'onore dove non altro realmente si può vedere che un premio verso al genio ed alla virtù. E tale appunto mi risulta essere il caso di Pietro Zandomeneghi, che per non aver ottenuto il posto di professore di scultura presso questa i.r. Accademia di belle arti si è permesso di reclamare a Sua Maestà per lesione del suo onore artistico colla supplica rimessami da V.E. inserta al dispaccio 22 maggio pp. N. 4720, che doverosamente le riconsiego.

Ma gli atti che ho l'onore di sottoporle vorrà, spero, l'E.V. di leggervi riconoscere quanto sia in infondati il gravame, e come lo Zandomeneghi né per l'elevatezza d'ingegno, né per gusto delicato

e sicuro, né per perizia di scalpello, né per riconoscenza gareggiare possa col valentissimo scultore Ferrari, che sopra mia proposta gli fu da S.E. il feldmarisciallo preferito.

Perciò ritenendo superfluo aggiungere altre considerazioni, e di entrare in maggiori particolari, mi limiterò ad osservare che nemmeno i servigi, che lo Zandomeneghi si vanta di avere per lunga serie di anni prestati all'Accademia, e su cui in sostanza il suo reclamo si appoggia, tali furono né furono da esigere uno speciale riguardo. Infatti la carica di Consigliere ordinario non è effettivamente che un titolo d'onore al quale altro obbligo non è obbligato che quello di assistere alle sessioni accademiche mensinali. La supplenza gratuita alla scuola di elementi di figura non risulta agli atti dell'i.r. Governo veneto mai conosciuta prima di adesso né autorizzata, ed anche senza regola non si può riguardandola che come disposizione interna presa da chi molti anni addietro presiedeva all'Accademia, forse colla vista di giovare in altro tempo allo Zandomeneghi. Le reiterate e lunghe supplenze poi alla cattedra di scultura non altro ebbero in origine la tolleranza e i riguardi dell'Accademia verso il padre del reclamante, che vecchio ed acciaccato doveva frequentemente abbandonare la scuola, ma supplenza e intenzioni però che in punto d'insegnamento potevano il deplorabile effetto di rendere a poco a poco deserta assolutamente la scuola. Né sussiste interamente neppure il fatto del vinto concorso al monumento del Tiziano, perocchè il progetto prescelto era dello Zandomeneghi padre e non del figlio, che per un progetto diverso ebbe soltanto un premio a titolo di accessit.

Posso assicurare d'altra parte V.E. che la nomina del Ferrari, come tornò di decoro per l'Accademia, fu anche generalmente e senza riserva applaudita, che la Scuola di scultura presso l'Accademia stessa va già risorgendo, ed è ormai frequentata da parecchi giovani, lieti di avere finalmente per guida un professore tanto distinto e di un merito così preclaro; che infine l'operosità, l'attitudine didattica, e lo zelo del Ferrari per i buoni allievi sono, come mi vien riferito, molto al disopra dell'ordinario.

Per le quali tutte cose, i permetto anzi di cogliere per pregare V.E. di volere dichiarare stabile e definitiva la nomina del Ferrari, che S.E. il feldmarisciallo conte Radeski fece in via soltanto provvisoria, nel modo stesso che fu nominato stabilmente col dispaccio 15 maggio N° 2348 lo Zanotti a professore di ornamenti. Ciò gioverebbe anche a rinnovare il pericolo di perdere forse per causa della attuale sua instabilità un artista, ch'è conosciuto ed apprezzatissimo anche fuori d'Italia, ed al quale appunto come mi consta da fonte sicura fu di recente offerto in nome di S.M. l'imperatore delle Russie il posto onorevole e generosamente retribuito di direttore del Museo di scultura di Pietroburgo.

Aggradisca, eccellenza, i sensi della più alta mia considerazione.

2/6 851

Manach[?]

Supplica

N.3

Sono da unire:

- a) In copia il rapporto N° 20684-23334 con inseriti gli atti originali annessi al dispaccio N. 2030/R
- b) In copia il dispaccio suddetto

39. Nomina ufficiale di Luigi Ferrari a professore di scultura in Accademia delle Belle Arti di Venezia (1851).

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b.55, f. IV 12, Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia.

413/P 851

IV 12/8109 del 50

Al signor Luigi Ferrari professore provvisorio di scultura nella r. Accademia veneta di belle arti

Vegga dopo la Intendenza di Finanza per ciò che concerne alla tassa di nomina. Lo stipendio annuo alla cattedra di Scultura è di annui fiorini milletrecento

Indi passi al visto della contabilità di Stato
N. 15 Many N° e preventi

Richiamandomi al mio decreto 5 febbraio pp. N° 3615 ho la compiacenza di parteciparle che sopra umilissima mia proposta Sua Maestà l'Imperatore, con sovrana risoluzione 14 agosto decorso, si è graziosamente degnato di conferirle la cattedra di scultura presso questa i.r. Accademia di belle arti, che S.E. il feldmaresciallo governatore generale le aveva in via provvisoria affidata.

Sono certissimo che questo tratto della grazia sovrana la animerà a rendere colla sua operosità e col suo zelo sempre più fiorente la scuola importante che le è data a dirigere, e le servirà in pari tempo di stimolo per accrescere colle nuove produzioni del suo ingegno il lustro della Accademia, cui ormai ha terminativamente l'onore di appartenere.

Alla Presidenza della r. Accademia veneta di Belle Arti

Mi è grato di partecipare a codesta presidenza che sua Maestà l'Imperatore con Sovrana risoluzione 24 agosto decorso si è graziosamente degnato, sopra mia umilissima proposta, di conferire a Luigi Ferrai la cattedra di scultura, che S. E. il feldmarisciallo governatore generale gli aveva in via provvisoria affidata. Codesta presidenza vorrà tosto consegnare ad esso signor Ferrari la qui unita mia lettera

Althan

Ella vorrà far restituire, signor conte, allo scultore Pietro Zandomeneghi la qui annessa istanza dichiarandogli che S.M. non ebbe ad emettere sulle medesima verbale? Disposizione

12/9 851

Manech?

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b.55, f. IV 12, Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia.

3443/I.E.

Sua Maestà l'Imperatore con Sovrana Risoluzione 24 p.º p.º Agosto si è graziosamente degnata di conferire la cattedra di scultura vacante presso l'i.r. Accademia di Belle Arti in Venezia al provvisorio professore di Scultura presso la detta Accademia, Luigi Ferrari.

Tanto si partecipa a codesta i.r. Luogotenenza in seguito a dispaccio 29 p.o p.o Agosto N°8356:268 dell'Eccelso Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione, co, ritorno degli allegati delle relative consulte & Giugno e 9 Luglio a.c. N. 2475 e 2019 per le analoghe ulteriori disposizioni de suo istituto, e pel corrispondente uso, d'ufficio della qui pure acchiusa istanza diretta a Sua Maestà dello scultore Pietro Zandomeneghi.

Verona 9 settembre 1851

Rachelf?

All'i.r. Luogotenenza delle Provincie Venete in Venezia

Pres.º 11/9 851

4113/P.

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1849-1851, b.55, f. IV 12, Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia.

2819/P 851

IV 12/8109 del 50

A S. E. il signor Ministro del Culto e della pubblica istruzione

In pronta evasione del dispaccio 17 giugno del N° 5727 ho l'onore di rassegnare a V.E. la tabella de concorrenti al posto di professore di scultura, ch'era rimasto vacante presso questa r. Accademia di belle rti, come altresì le informazioni politiche relative ai concorrenti stessi.

Accolga l'E.V.

4/4 851
Manech?

AABAVe, Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879, Personale, b. 81, f. IV 1/5

N. 4113/8 V/4

Presidenza della r. Accademia di Belle Arti di Venezia

Mi è grato di partecipare a codesta Presidenza che sua Maestà l'Imperatore con Sovrana Risoluzione 24 Agosto decorso si è graziosamente degnato, sopra mia umilissima mia proposta a conferire a Luigi Ferrari la Cattedra di Scultura, che S. E. il Feldmaresciallo Governatore Generale gli aveva in via provvisoria affidata. Codesta Presidenza vorrà tosto consegnare ad esso Signore Ferrari la qui unita mia lettera.

Venezia, 14 Settembre 1851
Per il Sig.r Luogotenente assente
L.I.R. Consigliere Ministeriale

[Retro]
 Prot.to li 16 7embre 1851
 Al N. 445

40. Commissione del *Busto di Zaccaria Bricito* ora al Museo Civico di Bassano del Grappa (1851-1852)

BCBC, Epistolario Ferrazzi, IV – 51 – 1390

Egregio Sig.^f Professore

Accetto di buon grado l'esecuzione del Busto Monumentale di Mons.^f Zaccaria Bricito, che Ella a nome ancora de' suoi concittadini mi commette e tanto più volentieri l'accetto perché scorgo in ciò un mezzo valevole a testimoniare il mio affetto, dico quasi di figlio a codesta parte della vicentina Provincia e la mia gratitudine a que Cittadini in quali malgrado la pochezza del mio ingegno, vollero che fossi aggregato al loro Patrio Istituto. Non posso peraltro precettare piena adesione alle condizioni di contratto da Lei espressemi, ove queste non sentissero alcuna modificazione indispensabile e codesta condizione deve essere portata all'articolo estendente le macchie nel marmo lavorato, ed all'altro la cui si determinano i modi di pagamento del prezzo convenuto.

La proibizione delle macchie nel marmo lavorato è quasi stessa [...] perché nessun scultore può affatto sicuro della perfetta riuscita de' suoi marmi per quanta attenzione abbia usato nella scelta, non avendo egli nessuna norma, oltre la inesta della superficie, che lo conduca a conoscere pochinamente la interna.

Accade talvolta, e veridico, che il marmo prescelto corrisponda pienamente alle esigenze, ma [...] lo scultore il quale la pratica del materiale e degli sconci che questo offre il più delle volte in progresso di lavoro potrà egli assumere l'obbligo di dare l'opera sua ad un marmo esente da ogni macchia ove prima non abbia chiesto ed ottenuto che alla somma preventivata a prezzo di questa, un'altra se ne aggiunga proporzionata al rischio e pericolo pella sostituzione di parecchi massi ed in conseguenza per un buon lavoro parecchie volte ripetuto.

Intorno ai modi di pagamento trovo indispensabile l'osservare che se questi si effettuano nelle due epoche da lei accennate taluno deve [...] esplicitamente ma levadove dei poiché trattandosi di spesa sostenuta a mezzo di volontari contribuzioni ed essendo sottratto all'artista il totale [...] +gamento della sua fattura oltre la conseguenza di questa potrebbe accadere che talora dei contribuenti indipendentemente da mala volontà cessasse di versare la quota ad esso lui spettante.

Tolta dunque dal contratto la proibizione delle macchie e provveduto alla quiete dell'artista con questa macheverrà aderisco ad ogni altra condizione compresa pure quella del prezzo di Aus.^e L. 1600: - quantunque [...] ancora più di quello io avessi fatto in riguardo all'amicizia che al mio carissimo vengo da tanti anni mi lega.

E come Ella mi favorirà di riscontra non ammetta di determinarmi precisamente il costume, e di [...] il tipo da cui partire per ottenere una meno imperfetta assomiglianza e dico meno imperfetto perché oltre la difficoltà del ritratto, in me havvi quella di non conosciuto di persona l'esimio Bassanese.

Me le protendo con stima

Venezia 23 marzo 1851

Dev.^o ed obb. Servitore
 Luigi Ferrari

[sulla busta]
All'Egregio sig.^r
Abb. Giuseppe Prof.^r Ferrari
Bassano

BCBC, Epistolario Ferrazzi, IV – 51 – 1391

Egregio Sig. Professore

Il busto monumentale di M. Bricito è pressoché finito, non rimanendovi che alcuni ritocchi nel volto e qualche altro ritocco nei capelli; senonchè queste diligenze che rimangono dovendo essere tutte opera dell'artista, e non potendo dedicarvi quando io verrei, che non sono di me padrone fino a che disimpegnerò l'ufficio di insegnante, non so proprio dire quando saranno finite, o per meglio spiegarmi se lo saranno all'opera ormai vicina delle feste Pasquali. Io direi che i buon Bassanesi dovrebbero trar di angustia il povero scultore coll'accordargli che egli approfittasse delle ricorrenti vacanze pasquali per condurre a termine l'opera usa, stabilendo che il busto fosse in Bassano nella settimana dopo l'Ottava.

Ed il Chiarissimo Sig. Prof. Ferrazzi sarebbe in cotal modo accomodare codesto affare.

Ho versato al sig. Gaspare de Rossi negoziante di marmi Aus. L. 42- pella lastra di marmo acquistata dal Canella.

Il mio rimborso sarà alla mia venuta costà.

Venezia 30 Marzo 1852

Mi creda suo obb. Ed affez.mo amico
Luigi Ferrari

BCBC, Epistolario Ferrazzi, IV – 51 – 1392

Egregio Sig. Professore

Oggi ho consegnato al carrettiere Tagnin le due casse che contengono il marmo ed il gesso del ritratto di M.r Zaccaria Bricito, ed oggi ho ricevuto dalla posta le Aus.^{che} L. 1642 [...] sua del giorno 1° di questo mese. Nella cassa che il marmo contiene, che è quella marcata n° 2, troverà il disegno di sua proprietà del quale mi sono servito nell'esecuzione del ritratto. Stimò necessaria cosa indicare in qual modo debba essere tolto dalla cassa il busto di marmo affinché sia compiuta quest'operazione senza rischio e con sollecitudine. Prima di tutto dunque si porga in piedi la cassa secondo vien indicato dalla direzione del coperchio, e poscia si proceda a levar questo con diligenza, senza tosti colpi e senza scotimento. Ciò fatto sieno tratti i chiodi che formano i puntelli i quali ordinatamente si devono rimuovere incominciando da quello sulla sommità della testa e poi quelli sulle spalle, e così via di seguito. Liberato il busto dai puntelli in codesto modo si badi di trasportarlo con precauzione, e di non porvi attorno le mani senza prima avermelo coperto con tela bianca affinché non rimanga sudicio pel sudore delle mani che prestamente viene assorbito dal marmo. La cassa del modello in gesso stia pure caricata, e trattevi le due intestature si curino a poco a poco le segnature, ed ove occorra si aprino le pareti nei lato loro superiore ed il modello sarà liberato dal tenace sostegno delle segature. In quanto alla collocazione del marmo credo non faccia mettersi parlare, perché il buon caso di lei, di consiglio di vanzo, farà che questa sia conveniente al lavoro.

Se nelle prossime feste di Pentecoste non sarò tanto imbarazzato, farò una gita sino costà, e sentirò allora se nel mio busto si abbia una sciagura.
Mi continui sempre la mia benevolenza e mi creda.

Venezia 4 Maggio 1852

suo affez. Amico
Luigi Ferrari

41. *Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe dono degli accademici (1853-1854)*

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

N. 101

Imperial Regia Accademia di Belle Arti

A Sua Eccellenza
Il Sig.r Cav.e de Foggenburg Cons.e Intimo
Di S.M.I.A. Gran Croce I.R.
Luogotenente delle Provincie Venete

Eccellenza!

Il Consiglio Accademico, dividendo con tutti gli onesti il dolore ed il raccapriccio per l'orrido delitto che minacciò i preziosi giorni dell'Augusto Monarca, e in pari tempo provando vivissimo il giubilo di saperli della Divina Provvidenza serbati al benessere de sudditi e dello Stato, sentì ardente desiderio di potergli tributare, per quanto era da lui un' omaggio di consolata devozione. Perciò statuti nella seduta del 24 corr.^{te} che entro a questo Stabilimento, tanto e si fruttuosamente protetto dalla generosa munificenza di Lui, dovesse porsi la venerata effigie sua, in un busto in marmo in grandezza poco maggiore del vero da fornirsi a spese comuni dei singoli Consiglieri: i quali con tanto più lieto animo osano umiliare codesto tributo di amore, di riconoscenza, di gratitudine all'adorato Cesare, ch'essi vivono fidenti di presentarlo, per quanto è loro consentito, non indegno di Lui imperocchè il Professore Ferrari, bramoso di porgere per sua parte, un testimonio di ossequio al Principe ben amato, si profferse di condurre il busto egli stesso, con non altro compenso che quello delle spese del marmo, e del lavoro di digrossamento.

I sottoscritti nell'innalzare all'E.V. quest'atto di sentita affezione di tutto il Consiglio, pregano poi a nome del medesimo V.E. a permettere che nel piedistallo marmoreo da cui il busto verrà sostenuto, sia posta una iscrizione, la quale rammenti la esultanza degli Accademici per tanta vita dal cielo avventuratamente protetta, e rammenti come essi si compiaceranno di eternare la memoria, scrivendola sotto l'immagine dell'eccelso Sire che il cuore e l'animo con sacra generoso al prosperamento di quest'Accademia.

E un'altra preghiera a nome dello stesso Consiglio, i sottoscritti osano avanzare al benevolo animo dell'E.V. quella cioè che V.E. degni di far conoscere all'Augusto Imperante codesta prova di venerazione e di letizia che s'onorano di conservargli i Consiglieri Accademici, ed insieme i sensi del profondo e reverente ossequio loro.

Venezia 27 febbraio 1853.

P. Selvatico
Segretario ff. di Presidente

Emmanuele Cicogna Cons.e Straord. Accademico

Ludovico Lipparini Prof. di Pittura
Calisto Zanotti prof. Ornamenti

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

N.

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia

Mi sono fatto in dovere di portare a conoscenza di S.E. il Si.e Governatore Gen. L'indirizzo presentatomi da una Deputazione di cod.o insigne collegio il giorno 18 p.p. invocando dalla bontà dell'I.S le autorizzazioni accorrenti onde mandare ad effetto la deliberazione di codesto Consiglio. Nel rendere pertanto di ciò consapevole cod.a Presidenza per sua norma in attesa della determinazione dell'Eccelsa Superiorità non posso a meno d'esprimere fin d'ora, come riesca assai gradita lo scorgere in codsto illustre corpo accademico, sì nobili e locali sentimenti di devozione ed attaccamento alla Sovrana Persona di S.M. e dell'Augusta Casa Imperiale.

Mi è sempre assai grato [...] il tributare la debita lode alla felice idea con mio il Consiglio divisò di dar espressione a questi suoi sentimenti.

Venezia 2 Marzo 1853

Foggenburg

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

2461/P.

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia

Sua Maestà I.R. Ap. Mediante Risoluzione dei 29 Marzo a.c. Si compiacque graziosamente di permettere che la Sovrana Sua effigie, la di cui erezione in busto marmoreo fu da codesto onorevole Consiglio Accademico a proprie spese divisata, in contrassegno di Giubilo pel fortunato salvamento della Maestà sua, possa essere collocata in una delle sale di questa I.R. Accademia di Belle Arti e che al piedestallo da cui il busto stesso sarà sostenuto, sia apposta analoga iscrizione a ricordanza perenne del motivo per cui lo si eresse.

In pari tempo Sua Maestà Si è compiaciuta di incaricare S.E. il Sig.r Ministro pel Culto e pubblica Istruzione a far conoscere a codesto Corpo Accademico il Sovrano aggradimento per i leali sentimenti di attaccamento, manifestati per tal guisa, alla Sua sacra Persona.

Mi riesce di particolare soddisfazione il poter comunicare a codesto Illustre Consiglio Accademico tali graziose determinazioni sovrane, trasmettendo in pari tempo qui annesso l'originale Dispaccio di S.E. il Sig. Ministro del Culto somministratomi da S.E. il Sig.e Governatore Generale con ossequiato Dispaccio 19 Aprile corrente N. 747 R.

Venezia li 26 Aprile 1853

Murgang[?]

[sul retro]

Perv.to li 4 maggio 1853 al N. 196

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

N. 3765/P.

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia

Il partito preso dal Consiglio accademico nella adunanza del giorno 5 corr. relativamente al busto di Sua Maestà I.R. Ap. non può formare argomento per mia parte di alcuna determinazione. Nel rispondere al foglio di codesta Presidenza N. 278 aggiungerò soltanto parermi della più alta convenienza, e dirò anzi doveroso, che il busto stesso debba anche per la materia soddisfare interamente all'idea primitiva del Consiglio, già della Maestà Sua graziosamente accolta.
Venezia li 15 Giugno 1853

Foggenburg

[sul retro]

Perv.^{to} li 20 Giugno 1853 al N. 288

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

Pregiatissimo Sig. Piccio

Ella potrà contare a Giovanni Dal Zotto, intraprenditore del lavoro del basamento pel busto monumentale di S. M., Aus.che L. 72 settantadue, sopra il presso stabilito per codesto lavoro

Suo affz.o

Luigi Ferrari

Resevute le L. A. 72

Giovanni Dal Zotto Tagliapietra

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

Stimatissimo Sig. Piccio

La prego di contare al latore Sig. Domenico Passerini aus.^e Lire ottanta / 80 / le quali costituiscono la prima metà della 2da rata per l'abbozzatura del busto monumentale di S.M. dal sud.^{to} intrapresa.

Dall'Accademia

27 Giugno 1854

Suo affez.mo
Luigi Ferrari

Ho ricevuto le Suddette Austriache L. 80
Domenico Passerini

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

Venezia 11 luglio 1854

Stimatissimo Sig, Piccio

Verrà consegnata a Giovanni dal Zotto, esibitore del presente, austriache lire settantadue /72/ le quali formano la 2da rata del prezzo stabilito per l'esecuzione del piedistallo pel busto monumentale di S.M. impressa dal sud. Dal Zotto.

Luigi Ferrari

Al Sig.e

Giuseppe Piccio

Economo Cassiere dell'I.R. Accademia
Delle Belle Arti

Resevute Le sudete L.A. 72

Giovanni Dal Zotto

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

Avrà la bontà di contare al latore del presente, Sig. Domenico Passerin, Aus. L. ottanta /80/ le quali formanti il compimento della 2° rata del prezzo convenuto per l'abbozzatura del busto monumentale di S.M.

Venezia 15 luglio 1854

Suo affez.

Luigi Ferrari

Al Sig. Giuseppe Piccio

Economo Cassiere dell'I.R.
Accademia delle Belle Arti

Ho ricevuto le suddette Lire ottanta
Domenico Passerin

Avrà

AABAVe, Cirezione, b. 75, f. 7.4 Busto in marmo di Sua Maestà Francesco Giuseppe

Venezia 29 Agosto 1854

Sig. Piccio

Avrà la bontà di contare all'esibitore del presente Sig. Domenico Passerin, Aus.e L. 160 – cento sessanta a saldo finale del presso stabilito col cont.o pel lavoro attorno al busto in marmo rap.te S.M. I.R. Francesco Giuseppe ormai condotto a termine e collocato nelle Sale di quest'Imp. R. Accademia di Belle Arti.

Al Sig. Giuseppe Piccio

suo affez.^{mo}

42. Lettera ad Aleardo Aleardi in merito all'*Orgia* di Torquato dalla Torre (1854)

BCVr, Biblioteca Civica Verona, Fondo Aleardo Aleardi, Carteggi b. 649, Venezia 10 settembre 1854

Mio Carissimo Aleardo

Appena m'ebbi qualche tregua dalle accademiche occupazioni mi accingeva a renderti conto, siccome promisi, delle idee che voleva estrinsecate nei miei lavori, ma in quel mentre ecco trasportarsi nella mia scuola la famosa scultura di un tuo concittadino, e risultarmene nuovi imbarazzi, amarezze tali da farmi desistere interamente dal proposito. Siccome dal pari della mia la tua quiete grandemente mi sta a cuore, devo dunque raccomandare che tu pure tralasci qualsivoglia ragionamento intorno le cose mie, dappoichè veggo chiaro che, intrattenendoti di esse pubblicamente, null'altro avresti guadagnato in fuori di quegli onori sarcasmi dei quali mi ha [...] codesto branco di mestieranti pittori, quando, fattomi a ragionare di quella scultura e rilevatane la [...] rappresentazione sostenni con calore che, a grande e santo fine mirando le arti belle, virtuose esser devono sempre le artistiche produzioni.

Oh non avessi sostenuto questo invariabile principio! Non avessi dimostrato, per l'obbligo che mi corre specialmente nella scuola entro cui compariva una statua di esempio così pericoloso, che la rappresentazione dell'*orgia*, come che accompagnata da sculta morale leggiadra, non è per se stessa cosa seria, ora diviene lezione morale siccome l'autore passava, essendo che questa lezione ora poteva risultare se non dal santo contrapposto della virtù, il quale solo ci fa rilevare tutta l'orridezza del vizio, e quindi provarne salutare ribrezzo!!

Non avessi notato mai che l'autore stesso dell'*orgia* avendosi di un tanto difetto studiavan ripararsi appunto colla leggenda posta nella base della statua: che tale spediente non toglieva il difetto, dacchè la forma, che è il solo linguaggio dello scultore e che non ha successione, perpetuava enoicamente? il trionfo del vizio, null'altro dicendo essa [...] = disprezzo tutto quanto havvi di serio di santo che nelle lascive stanno le vere delizie della vita! Ecco qual frutto ho tratto da questi miei ragionamenti, dal mio esclamare contro l'infame talento di far dell'arte un trastullo e peggio ancora, una serva a libidine, quando imprudente ora con ipocrito manto!

Da qui miseri ebbi in cambio sarcasmi, villani attacchi, venni deriso qual fastidioso retrogado, e ciò non bastando all'ira loro, mi hanno accusato d'invidia, di viltà, dicendo essi che con meschini argomenti, con sofisticherie, tentava eclissare la fama di un eccellente scultura.

Vedi Aleardo mio a quali eccessi si trascorra, come si diceva a viltà a troppe per impugnare verità incontestabili, come giunga tant'oltre insensatezza d'aver proclamata santa cosa persino la manifestazione di oscenità, di delitti!

Se nella rinomata Italia le arti belle fossero trattate seriamente ora non dovrei dagli ingiusti attacchi dei veneti artisti, non mi darebbe tanto amaro sconforto le balordaggini loro, ne il plauso che dal lurido codazzo dei sedicenti amatori delle arti a cosifatte aberrazioni si tributa; ma purtroppo in tutta la penisola gli artisti e gli amatori, meno poche eccezioni, sono colti da fatale delirio, e dappertutto è falsato ogni sacro principio, per cui è a temersi che l'imm[...] folla miseramente calpesti chi non corre con essa. A convincersi che esiste di fatto cotto tanto disordine, basta prestare attenzione a ciò che si sta dagli odierni artisti italiani in generale e vedendosi come immemori del grande scopo delle arti si occupino nella tecnica di esse, ed accarezzino soltanto la vuota forma; ovvero come da falso giudizio guidati imprendano a trattare argomenti che destano noia o ribrezzo, perché o sono

essi di brivio, o laidezzze e crudeltà o se mutalo consiglio spaziano nel vasto campo degli affetti e delle passioni, con informità di mense e di cuore, come abbiano pronosticato soltanto quelle che a denaro nostro sconforto impudenti rivelano tutta quanta la nostra miseria. E questo fatale errore pel quale da lungo tempo è travolta la pittura in Italia, oggimai si è appiccato anche alla statuaria, per me avviene pur troppo che gli scultori, salvo poche e rispettate eccezioni, scambiando essi pure lo scopo coi mezzi dell'arte, in alcuna parte delle penisola ripongano ogni studio nel mostrare le suposte difficoltà meccaniche sul trattamento delle stoffe, dei volti, delle piume, della porosità della pelle: altrove datosi a freddo naturalismo copiano con mente oziosa un'ignudo e malaccorti ne riproducono ogni difetto, sia che dipenda da equilibrio di sviluppo del modello, sia della immobilità in che dee a lungo restare, e pella quale si sono contratti quei muscoli che non avrebbero agito nell'istantaneo movimento che da questi pazienti copiatori non si dovrebbe esso nella loro fattura della quale poi non è il caso da ultimo ne trovino essi il soggetto, o ne lo causino, a seconda del capriccio loro dei committenti, perché questo soggetto stia in rapporto col sesso coll'età col carattere fisico tratteggiato; altrove in fine la scultura, quest'arte per se stessa tanto severa, si vada viandano coi bimbi, fra capi, fra agnelli, fra animali molteplici: si sollazzi ancora colle veneri cogli amori: ovvero se chiamata a ricordare domestici lutti! A tramandare ai nepoti aprire nobili e generose, ti metta allora davanti e faci e [...], o presenti allegorie assai difficili a interpretarsi, ancorchè te ne sia reso minuto conto da ingegnose illustrazioni.

Ecco lo stato attuale delle nostre arti, ecco come gli artisti italiani ballocano sugli allori degli avi!

Ora sapori dire da che provenga questo fatale disordine, se egli accada per influenza malatica esercitata da alcuni odierni letterati di oltremontana regione, se dalla pazzia dei committenti, o dalla ignoranza degli artisti; so bene che esso esiste di fatto, e che minaccia sospinga le arti a certa rovina, laonde nuovamente ti raccomando di non far parola delle poche e povere opere mie, [...+ qualche cosa di bene non potresti partire se non dallo scopo a cui miro con esse, scopo questo troppo sconosciuto oggidi dagli artisti e dagli amatori, e quindi inopportuno a conseguirmi il desiderato frutto di novelli lavori.

Ti parrà forse a prima guisa che, abbattuto nell'animo pelle sostenute controversie così spesse nell'epoca nostra battagliera, io vegga il male assai più grande di quello sia in fatto e da ciò mi derivi troppo amaro sconforto; ma se consideri che le aberrazioni e le pazzie le quali mi sono fatto a descriverti esistono realmente, e sono comuni agli artisti ed agli amatori, trovasi giusto il mio affanno e prudente la mia raccomandazione.

Sai cosa ci vorrebbe Aleardo Mio? Che quei pochi che hanno rettitudine di mente e di cuore sorgessero ad impedire il misero decadimento, in cui, senza alcuna gloriosa precedenza, stanno già le arti nostre; che questi eletti coll'autorità dell'esempio, con chiarezza di ragionamento mostrassero agli artisti l'onore loro grandissimo, gli insegnassero sani principi sane massime, e con opportuno consiglio li avessero ricondotti sul retto sentiero. Questa è la bella missione dei poveri eletti, e tu che sei uno del bel numero hai l'obbligo di concorrervi, di iniziarla animoso, tu che generosamente senti, ed a cui tanto sta a cuore la gloria delle nostre arti, dei fare che presto cessino d'essere la trista repressione degli errori nostri, della nostra scostumatezza! Questi ci vuole, e se vi rimane passivi spettatori dell'odierno disordine, le arti saranno presto destinate sino a totale loro rovina.

Molto fine allo sfogo del mio dolore, assicurandoti che esso non può giungere a scemarmi la lena da che abbisogno per condurre a buon termine il monumento Vela. Ora vi lavoro attorno nella quiete del mio studio privato, e spero che tra breve posso darti l'annuncio dell'avvenuto suo compimento siccome spero di spedire al [...]verso il principare del venturo Novembre il ritratto in marmo della defunta Marchesa.

Sta sano, e confortami colle tue lettere

Venezia 10 Settembre 1854

il tuo affez. Amico

L. Ferrari

43. Nuove proposte per l'insegnamento della Scultura in Accademia (1855)

N° 547

Chiar.mo Prof.re

Sento il gradito dovere di congratularmi con Lei pei mirabili profitti che manifestarono nel decorso anno i di Lei scolari, i cui saggi ben dimostrano con quanta cura e con quali potenza d'ingegno, Ella da lei già sappia porgere ad essi l'istruzione artistica.

Ben sapendo però come ella sempre più desideri condurli sollecitamente verso quella meta già da Lei tentata con tanto onore dell'Italia e dell'arte, mi avventuro a comunicarle alcune mie idee che forse potrebbero giovare a rendere ove più fruttuoso, il già sì utile insegnamento suo.

1° Pende senza dubbio il disegno fase primaria, e come a dire fondamento di ogni disciplina legata al Bello visibile, sintesi opportuna che di questo disegno cominciasse ad essere convenientemente insegnati quelli, che volendo esercitare la Scultura, entrino nella Classe Elementare spettante alla di lei scuola – Perciò, vv? Ella di questo si mostri preposto, stimerei di dover ordinare che nessun alunno potesse d'or innanzi essere ammesso nella detta Classe Elementare, se non avesse ottenuto almeno un Accessit nella scuola degli Elementi del Disegno.

2° Parimenti crederei occorrere che quelli i quali nella di Lei scuola si esercitano a modellare dal vero, avessero da lei stesso quegli insegnamenti di disegno che valessero ? fini riproduttivi del vero colla matita.

3° E mi parrebbe egualmente ottima preposizione, che d'or innanzi non fossero ammessi ai Concorsi della Commissione in plastica se non quelli che avessero ottenuto un Premio e almeno un Accessit nel disegno del Nudo, ovvero fossero in grado di porgere tali saggi del modello disegnato, da comporre indubbiamente la abilità loro a ritrarre il vero colla matita.

Attenderò, Chiar.mo Prof.re, dalla sua gentilezza, quelle osservazioni ch'Ella reputasse dover fare a queste mie idee, le quali ove avessero la ventura di essere da lei asserite, mi farei debito di convertirle tosto in Ordinanza, affinché avessero il loro pieno effetto.

Venezia 15 8bre 1855

P. Selvatico

Inclita Presidenza

Le nuove norme pella Scuola di Scultura le quali da quest'Inclita Presidenza mi vennero comunicati con lettera 15 Ottobre 1855 N° 547 sono a parer mio necessarie tanto, da desiderare che presto vengano convertite in Ordinanza specialmente se si consideri alla somma renitenza degli alunni scultori a trattare la matita, e quanto da essi loro si trascuri l'importante esercizio di fermare sulla carta i propri pensieri.

Senonchè a conseguire lo scopo a mi univano le norme proposte, parmi non divenga annuncio lo studio elementare di disegno fatto così come ai pittori abbisogna, poco o nulla giovando allo scultore la scienza del chiaroscuro, ad acquistare la quale il pittore gran parte del suo tempo ci impiega. Tra gli alunni iscritti nella mia scuola avere parecchi che frequentano ed hanno frequentata quella degli Elementi di Figura; ma codesti alunni nulli altro colà appresero se non il modo di trattare le ombre, che malgrado lo studio dei solidi, malgrado il bando dato alle stampe, non sanno rilevare un'insieme né hanno fatto acquisto del buon modo di segnare.

Basta dunque il primo paragrafo di quelle norme, sarebbe mio avviso che lo studio elementare di disegno pegli scultori consistesse nell'apprendere bene la difficile scienza dell'insieme disegnando

dapprima a semplice contorno, in seguito a mezza macchia, che è quanto basta per perché giungano a determinare con sicurezza l'andamento delle interne parti della figura che si sono messi a copiare. Ammesso questo sistema di studio elementare di disegno pegli scultori, diviene inefficace il mezzo dei concorsi a provare l'abilità dell'alunno in quest'esercizio prima che sia accettato nella scuola di scultura; perlochè proporei sommessamente che fosse demandato ad una Commissione l'esame dei disegni tutti condotti dall'alunno nella scuola di elementi, e conseguentemente il giudizio se egli abbia, o no, imparata questa parte elementare di disegno, e se possa, o meno, avere passaggio alla scuola di scultura.

Il secondo paragrafo è del pari opportuno, e concorda perfettamente col sistema oggimai praticato nella mia scuola.

In quanto poi al terzo paragrafo mi sembra necessario averlo modificato, avvenganchè riesce assai difficile che uno scultore si insignorisca tanto della materia da gareggiare cogli alunni di pittura i quali continuamente la trattano. Per questo paragrafo non vi sarebbe mai concorso di invenzione pegli scultori, che ripeto, è assai difficile si compia da essi un disegno con tutto quel garbo, quella bene intesa degradazione di chiaroscuro che si domanda ai pittori nei concorsi del nudo; ed ove si insistesse che a tanto giungessero anche gli scultori ne andrebbero deserti i concorsi tutti in scultura, dappoichè questi alunni per farsi abili disegnatori avrebbero tralasciato l'importantissimo studio della plastica. Per togliere isfatto inconveniente e nello stesso tempo conseguire il primo intento, proporrei che in avvenire nessuno alunno scultore possa essere ammesso al concorso di invenzione se prima non presenta alla Commissione, istituita per giudicare appunto dell'ammissibilità ai concorsi degli alunni che intendano cimentarvisi, un nudo bene disegnato a mezza macchia, ed alcune quattro composizioni disegnate delle quali due sieno per bassorilievo, le altre per gruppo, di tutto tondo.

Questa misura a parer mio sarebbe efficace a mantenere vivo nell'alunno il bisogno di disegnare, e non gli impedirebbe di dedicarsi in pari tempo allo studio della plastica, indispensabile tanto allo scultore, quanto riesce al pittore quello della matita.

Prego codesta Presidenza di voler prendere in esame le osservazioni che mi dettò il meschino mio giudizio, e di credermi sempre disposto a porre in effetto tutta quella Ordinanza che mirano a migliorare l'andamento della Accademiche discipline.

Venezia 14 Novembre 1855

Luigi Ferrari

44. Supplica per ottenere una commissione imperiale (1856)

AABAVe, Artisti, b. 107

Presidenza dell'I. R. Accademia di Belle arti

N. 131

Bisognerà ricopiare perché ho dovuto mutare un poco in fondo e qualche altre parole. Si solleciti il Ferrari a mandar la sua proposta_

Eccellenza!

Se abbisognassero prove a dimostrare in quale abbandono si giacciano le arti e gli artisti in queste Venete Provincie, basterebbe a mio parere l'Istanza che ho qui l'onore d'innalzare a V.E. Quel valente artista ch'è il Prof. Ferrari, quell'uomo che acquistò a diritto forma d'uno fra più abili scalpellini italiani, l'autore dell'Eva, della Malinconia. Del Laocoonte, e di tanti altri marmi giustamente rinomatissimi, è senza lavori!_ Ed egli, spinto dal desiderio di giovare coll'esempio proprio i suoi allievi sicuro, che solo con questo mezzo l'ingegno essi può farsi onorato; spinto dalla nobile brama di dar novella e più chiara prova di se (ben sapendo che se l'artista non opera

continuamente indietreggia) chiede ch'io m'interponga a domandare per lui a V.E. la grazia di ottenergli dalla Munificenza dell'Augusto Monarca, un lavoro monumentale. Ed io ben volentieri mi fo' a secondare questa sua inchiesta, perché ho certezza che l'altro pensiero di V. E., scorgendo di quanto vantaggio sarebbe alla nostra Scuola di Scultura, di quanto incoraggiamento al valoroso Ferrari, di quanta compiacenza a Venezia, di quanto decoro al Governo, l'aver in pubblico un opera di così grande artista, vorrà appoggiare con calorosa sollecitudine la citata Istanza di lui.

Io confido che l'Augusto Imperatore, tanto più volentieri si piacerà di appagarla, che ben egli vedrà come sia questo un modo degno di sua grandezza, onde risarcire il valente uomo dall'oblio in cui immeritadamente fu lasciato nel 1838, quando S.M. Ferdinando I, liberamente decretava che a tutti gli artisti Lombardo-Veneti fossero allogate opere, da rendere affatto nulla la Munificenza del Sovrano a prò del Ferrari, per la qual cosa, mentre tanti artisti di lunga mano minori di lui, ebbero splendide Commissioni, egli non ne ricevette nessuna.

Sarebbe inutile che dinanzi a V. E. io venissi qui a tessere più ampie lodi dello scalpello del Ferrari, ma non sarà inopportuno ch'io faccia conoscere a V. E., come egli desse bella prova di sua devozione all'Augusto Imperante Francesco Giuseppe, conducendo gratuitamente pel consiglio Accademico il busto colossale di S. M. da esso Consiglio nel 1854, fatto eseguire, onde commemorare il fausto salvamento de' preziosi giorni del ben amato Monarca dell'infame attentato del 18 febbrajo. Questo busto fu graziosamente accettato da S.M con Sovrana Risoluzione 29 Marzo 1853, comunicata col Presid.^{to} osseq.^{to} Dispaccio 26 Aprile successivo N° 2461/P.

Resterebbe ora a vedere quale sorta d'opera monumentale converrebbe fosse meglio allogata all'illustre Professore, caso che l'eccelso Imperante (come non dubito) accordasse al Prof.e la grazia che implora. Stimerei opportuno innanzi tutto, che tale opera dovesse essere in bronzo, piuttosto ch'è in marmo, perché il bronzo meglio s'attaglia ai monumenti pubblici i quali devono rimanere esposti alla vista comune, e presenta quelle guarentigie di durevolezza che in simili lavori son domandate. Poi, essendo il Prof.^e Ferrari anche nella fusione valentissimo (siccome n'è prova il gruppo della Pietà di Canova che sta in Possagno) gioverebbe non solo a darci lavoro eccellente, ma eziandio vantaggiosissimo per iniziare i più avanzati de' suoi allievi nelle sempre difficili operazioni del fondere.

Sceglierei poi a soggetto una Statua iconica d'uno de' grandi uomini di cui tanto abbondò Venezia d'uno de' grandi uomini di cui tanto abbondò Venezia né passati secoli. Preferirei quelli valenti nelle lettere nei viaggi e nelle arti, ai politici ed ai guerrieri, perché la gloria loro è sempre fra le men contestate della Storia, e fra le più care e più istruttive al popolo. I nomi non mancheranno di certo fra noi. Eccome alcuni che da secoli reclamano un monumento della stima delle generazioni

Giovanni Bellini
Jacopo Tintoretto
Tullio Lombardo
Marco Polo

Perché simile statua riuscisse meglio gradita a Venezia, converrebbe fosse posta in una delle sue piazze o campi più cospicui. Ad esempio, potrebbe tornare acconcia in quella che va ad aprirsi dappresso al Campo di S. Bartolommeo coll'atterramento delle case interposte alle due calli della Bissa.

Colà forse meglio s'attaglierebbe la statua di Marco Polo, giacchè poco lungi di li, è la casa che era abitata da quell'insigne viaggiatore.

Simile scelta sarebbe poi tanto più volentieri accettata da Venezia, perché essa risente ancora l'amarezza che al tempo del Congresso degli Scienziati, non uscisse a buon esito il nobile intendimento di què benemeriti, che per offerte private voleano erigere una statua al grand'uomo, e la avevano appunto allogata al prefato Proff.^e Ferrari.

Il dispendio poi non sarebbe all'Erario molto grave quando egli fornisse e le fucine dell'Arsenale le più acconcie all'uopo, e il bronzo raccolto colà. Il modello e le prestazioni del Professore sommerebbero in tal caso, soltanto a Fiorini 14000 (quattordicimilla) A qui sarebbe da aggiungersi la spesa pel piedistallo, la quale non potrebbe oltrepassare 4000. (quattromila)

Tale spesa dovrebbe necessariamente essere ripartita in tre anni, perché meno non ce ne vorrebbero a dar compiuto il monumento.

Il cuore e l'ingegno di V.E., hanno per certo dato anche in breve tempo, prove sì splendide di intelligente amore a questa Venezia, che non ne abbisognano di nuove, a far che la città si reputi veramente fortunata di essere retta dall'E.V., ma l'ottenere la grazia ch'io pel Ferrari imploro, crescerà a questa popolazione la riconoscenza verso il suo venerato Luogotenente, e gliela porteranno sempre più viva què molti i quali bramano vedere nuove opere d'arti farsi degne sorelle alle antiche famose e la Munificenza di Cesare di già si [...] novi titoli di gratitudine col diventar emolo a quella degli illustri mecenati che meglio incoraggiarono questa seconda vita e perenne gloria d'Italia, l'arte monumentale.

Accolga Eccellenza, anche in questa occasione, le proteste della ossequiosa mia devozione.

Venezia 25 Febbraio 1856

P.Selvatico

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

Unito al N. 131
Copia della proposta
del Sig.e prof.e Ferrari

Dietro il verbale invito di quest'Inclita Presidenza l'ossequioso sottoscritto si è occupato nel considerare quanto importerebbe l'esecuzione in bronzo di una statua alta per lo meno 7 piedi veneti, e sommate le spese (a.) di acquisto de' materiali, e di apparecchi pell'esecuzione del modello in grande (b.) la traduzione in gesso di questo modello (c.) la spesa per l'esecuzione della forma buona da cui trarne le cere servibili alle forme in terra pella fusione (d.) l'acquisto della cera (e.) l'acquisto del ferro occorrente all'armamento delle forme in terra, e la lavorazione di questi ornamenti (f.) l'assistenza manuale pell'apparecchiamento della terra e pel lavoro delle forme (g.) i molti attrezzi necessari a cosifatte operazioni (h.) il compenso dell'artista pell'opera sua, e pella assunta responsabilità della fusione, gli risulta il prezzo di fiorini quattordicimila (f.ⁿⁱ 14000)

Il tempo necessario al sottoscritto per dare compiuto in bronzo il proprio lavoro sarebbe quello di tre anni.

Come appare da questa specifica il bronzo verrebbe somministrato dai committenti, e da questi sarebbe prestata l'officina di fonditore

Venezia 29 Febbrajo 1856

Firmato = Luigi Ferrari

ASVe, Luogotenenze delle provincie venete (1842-1856), b. 312, f. XVIII, dal N. 1/1 al 1/67

I.R. LUOGOTENENZA DELLE PROV. VENETE

FASCICOLO XVII 2/58

N. 6714/994 Sezione V

Data dell'esibito 23 Febbraio

Della present. 5 marzo

Co. Thun i.r. Ministro del Culto e dell'

Eccellenza,

il professore di scultura Luigi Ferrari, nome carissimo a quanti sentono amore dell'arti belle, mi avanzò col mezzo del Sig. march Selvatico l'istanza, che è l'onore di porgere all'E.V., colla quale, fatto appello all'inesauribile Munificenza di S.M.I.R. Ap., implora gli sia allogata un'opera pubblica atta a decorare ognor più questa Città, ad infondere spirito d'emulazione negli studiosi dell'arte, e togliere l'autore ad un immeritato riposo, cui lo condannano e i tempi quasi soltanto rivolti a speculazioni di lucro, e la mancanza di coraggiosi mecenati.

Il nome del supplicante torna un elogio, e on pochi lavori per esso condotti attestano vivo in queste provincie quel genio che dava vita a Canova. Il suo scalpello à decorati non pochi stabilimenti e palazzi, ma di presente giace inoperoso così, che l'artista iscoraggia, attende solo l'istruzione teorica de' suoi alunni, senza potervi aggiungere la guida possente dell'esempio.

Il Marchese selvatico tenero tanto d'ogni bello estetico, fautore di molti ingegni cui mira a togliere dall'avvillimento, riponendo le arti nel primiero loro seggio, sorregge caldamente del suo voto la preghiera del Ferrari.

Tratterebbesi di opera da tradurre dalla plastica al bronzo, nella fusione del quale questo artista mostra vasi già valente: opera da collocarsi nel centro d'una pubblica piazza o campo, di che Venezia acconciamente abbonda.

Il soggetto sarebbe la statua d'un personaggio illustratosi per imprese celebri nella storia, e frà nomi accennati pella scelta nell'inserito rapporto, parrebbe preferibile quello di Marco Polo, l'ardimentoso veneziano, il quale quanti viaggi prese a fare, d'altrettante utili scoperte arricchì e le Scienze e il Commercio.

Alcuni anniaddietro e precisamente nel 1847 alcune dotte persone qui convenute pel Congresso degli Scienziati Italiani abbozzarono una simile idea, ma il subito sovvenire de' politici sommovimenti ne la condanna alla dimenticanza.

Il divisamento dell'artista sarebbe di valersi delle fucine dell'I.R. Arsenale, del metallo colà raccolto: il presso del lavoro prevvisa in Fiorini 14/mila, non calcolato il piedestallo relativo che ne importerebbe 4/mila: l'esecuzione del monumento stima esigere lo spazio di tre anni.

A prima giunta non posso ascondere che la mozione del Marchese Selvatico mi sembra meritevole di speciale appoggio.

A questa pienamente mi associo, e tanto più in quanto che conosco di quale giovamento alle belle arti sia riuscito ognora il Sovrano patrocinio, al quale sono dovute le opere commesse ai pittori Hayez, Lipparini, d'Andrea, agli scultori Pompeo Marchesi e Zandomenoghi autore del Monumento a Tiziano Vecellio.

Oso perciò richiamare la benigna attenzione dell'E.V. sopra questo argomento, cui vivamente raccomando nel desiderio che assoggettato all'Augusto Monarca ne ottenga la graziosissima sanzione.

Senza ora entrare né particolari dell'esecuzione, mi sarebbe del maggiore conforto il vederne adottata la massima. Ove ciò avvenga, formerebbe oggetto d'altra per trattazione ed il modo pratico dell'attuazione, e l'opportunità del sito in cui fissare l'opera in parola, indipendentemente anche dalla proposta del già menzionato March. Selvatico: mentre nulla verrebbe pretermesso allo scopo che al merito ed alla solennità della medesima rispondesse egualmente ogni altro elemento.

Piaccia all'E.V. d'acogliere anche in questa circostanza i sensi della più distinta mia devozione.

Cominc? 14/3 56

XVIII 2/58

N° 4800

A S.E. il Conte Gaetano di Bissingen = Rieppenburg I.R. Consigliere intimo ecc cc Luogotenente delle Venete Provincie

Illustrissimo Sig. Conte!

Quantunque al presente non mi trovi in stato di dare una positiva assicurazione riferibilmente all'istanza (pervenuta col rapporto di V.E. 14 d.m. ed appoggiata dal Marchese Selvatico ff. di Presidente dell'Accademia di Belle Arti) dal profess. Di Scultura Luigi Ferrari onde ottenere il Sovrano incarico di condurre un lavoro di pubblico ordinamento, pure non lascierò di approfittare di propizia occasione per raccomandare superiormente l'esaminato dell'istanza stessa, al qual scopo trattengo gli allegati del citato rapporto.

Diretto a ciò, prego V.E di porgere frattanto analoga partecipazione al medesimo Prof. Ferrari a mezzo del sud.o ff. di Presidente dell'Accademia, aggiungendo che potendosi eventualmente in qualche modo dimostrare più in concreto, quanto si comunica nel rapporto di quest'ultimo in data 25 febbraio ff. essere stata cioè da S.M. l'Imperatore Ferdinando nel 1838 emanato la determinazione "che a tutti gli artisti lombardo-veneti fossero allagate opere" mi sarebbe in sommo grado desiderabile, riuscer anche profittevole allo scopo, di ottenere intorno a questa premessa i più esatti ragguagli.

Aggradisca, l'E.V. uu.

Vienna, 9 aprile 1856

Per Ministro, il Sottosegretario di Stato
Ser. Helsert?

45. Nuova proposta per un Monumento a Marco Polo (1856-1857)

AABAVe, Artisti, b. 107

Unita al N° 287

Copia

Congregazione Municipale
Della R. Città di Venezia

Venezia 9 Maggio 1856

N. 34/O?

Alla Presidenza dell'I. R. Accademia di Belle Arti
Venezia

Nessun atto d'Ufficio dal lato del Municipio ebbe luogo relativamente al progetto di erigere in Venezia un monumento a memoria del celeberrimo Marco polo. Può senz'altro affermare il sottoscritto Podestà che all'epoca 1847 in cui si progrediva di annoverare l'atrio superiore del ex palazzo Ducale di busti rappresentanti l'effigie di persone che più si distinsero nelle scienze, esternò il proprio desiderio che fosse compreso quello di Marco Polo. Il tale affetto lo servente raccolse alla detta epoca delle sovvenzioni per occorrer al dispendio, e dispose che intanto a proprie spese fosse costruito e collocato il piedistallo che tuttora esiste divisando che il lavoro del busto fosse allogato al distino professore Ferrari, se non che le vicende politiche avvenute nel 1848-49, fecero

abbandonare il progetto, ne si tennero obbligati a sottoscritti la maggior parte dei quali si assentaron.

Ciò partecipando a cod. i.r. Presidenza, crede bene il sottoscritto di aggiungere un cenno, col manifestante cioè quanto senta sempre egualmente del più vivo desiderio, forchè alla memoria di tanto illustre cittadino si erigesse quel monumento che sarebbe ideato, e fosse messa a calcolo la spesa fra le opere pubbliche di arte che vengono eseguite con fondi che sono elargiti dalla Munificenza Sovrana.

E poiché il comune di Venezia in esito alla deliberazioni del Consiglio sancite dalla I.R. Autorità superiore divenne all'acquisto de fabbricato in Campo a S. Bartolomeo, compreso dalla parte segnata in giallo nell'annesso tipo mappate colla determinata volontà che ne segua entro alla primavera 1857 la demolizione e pavimentazione dello spazio con che ampliare quella via che da una parte metta al ponte di Rialto, e dall'altra da ingresso alle mercerie, sarebbe bello che nel centro di quel piazzale fosse eretto il monumento in discorso.

Esternata così dal sottoscritto la propria opinione, prega codesta onorevole Presidenza a voler compiacersi di metterla a calcolo, ed interessargli presso l'Eccelse Superiori Autorità per conseguire l'effetto.

Il Podestà
Firmato C. Corner

AABAVe, Artisti, b. 107, f. Monumento a Marco Polo

N. 287

Eccelsa imp. Luogotenenza

Venezia 10 Maggio 1856

Oggetto:

Si innalza la Nota municipale 9 Maggio con. N° 34/9 che esterna il desiderio per la erezione di un monumento a Marco Polo, e ciò in appendice al Rapporto 7 con N° 272

In appendice a quanto ebbi l'onore di accennare nell'ultimo mio rapporto 7 corr. N° 272, ed a maggior lume delle disposizioni, che formano per men prese da S.M. e dall'Eccelso Ministero, innalzo in originale la Nota 9 Maggio con N°b 34/9 di questa inclita Municipale Congregazione, direttomi in seguito ad altra mia del 7 Maggio N. 281.

In essa, rispondendovi ad una mia interpellanza: se i quali atti avessero avuto luogo nel 1847 circa alla esecuzione di un monumento in Venezia alla memoria del celebre Marco Polo, mentre [...] alle pratiche fatte a questo scopo, I.R. il Podestà esterna il desiderio di vedere eretto un monumento degno di questo nostro sommo, sull'area risultante dalla demolizione di alcune case comprate dal Municipio in campo di S. Bartolomeo, sito di cui possa appunto il mio rapporto 25 febr. Pas. N° 131

Sono certo che questo suo voto verrà a dar novella prova della convenienza di quest'opera e dell'agradimento che incontrerebbe presso l'intera città, ed è quanto che mi fò in dovere di innalzarlo a codesta scelta laica, onde la sommezza del suo valido appoggio presso l'Eccelso Ministero giusta il desiderio esternato dallo stesso Podestà nel chiudere la sopracitata nota.

P. Selvatico

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 15152/5005

Al Signor Marchese Pietro Selvatico
f. f, di Presidente dell'I.R. Accademia
di Belle Arti

All'oggetto di concordare quelle ulteriori proposte sulla fissazione del sito migliore per collocare il monumento di Marco Polo, che la Munificenza Sovrana graziosamente dispose che debba essere innalzato in una piazza a ciò adatta, importerebbe di avere un'idea in genere del monumento da erigersi, da ciò dipendendo il poter calcolare sulla opportunità dell'ubicazione e sullo spazio.

Alla distinta di Lui gentilezza Onorevole Marchese, io mi rivolgo per l'effetto che voglia compiacersi di favorirmi tutte le possibili nozioni sull'argomento, nel mentre apprezzando in special modo le sagge di Lei vedute, il sapere e l'amore alle cose belle mi sarà graditissimo se in momento di minor suo incomodo mi sarà dato il bene di inserire suo interessando pure d'intervento lo stesso Professore Signor Ferrari, siccome quello designato pell'esecuzione del monumento.
Venezia li 3 Ottobre 1857

Il Podestà
Manech[?]

[sul retro]
Pres.li 16 ottobre 1857
Al N. 682

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 8957/3178 III
Venezia 5 Giugno 1857

All'Inclita Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti

Allorchè S.M.I.R.A. nell'auspicata occasione del suo grazioso soggiorno nelle Venezie, degnandosi di onorare di Sua Augusta presenza il solenne ingresso delle Macerie taceva al vicino Campo di S. Bartolommeo, il sottoscritto podestà, che aveva l'alto onore di accompagnarLa, partecipandole come quel sito potrebbe reso si bene più ampio e regolare pella progettata demolizione di alcune case, si permetteva di umiliarne il desiderio che ivi sorgesse una statua al celebre viaggiatore Veneziano Marco Polo, ed aveva fino d'allora il corsorto? Di vedermelo benignamente accolto dalla pregiata M.S.

In riguardo quindi a tale circostanza che appalesa in certa guisa la Sovrana intenzione, e per essere del pari coerente a se stesso il Municipio non troverebbe conveniente di preferire un'altra località, come chè gliene dia facoltà la graziosa Sovrana Risoluzione del 2 Gennaio p.p. tanto più che il dono Imperiale così e forgerebbe là dove fù invocato e concesso, ed inaugurerebbe nel modo migliore quella ampli azione che si vuole nel suddetto Campo attivare.

Né pare allo scrivente che la erezione di una statua sebbene grandiosa, tolga poi tanta parte dello spazio che studiasi di aprire in quel sito, il quale e come centro della città, e come attiguo alla casa dell'Illustre Polo non sembrerebbe del pari disadatto ad un tale monumento.

Che se esso presenta forse delle difficoltà alla conveniente esecuzione del progetto, non ne mancano al certo anche nella Piazzetta de' Leoni di S. Marco, dove secondo il sensore risultato parere di codesta Inclita Presidenza vorrebbe innalzata la Statua.

Sorge in fatti il timore che un simile monumento non bene armonizzi colla verità e grandiosità degli Edifici che rendono cospicua quella situazione ed isfugge di loggiarsi in tanto ambiente ed in mezzo a sì incantevoli oggetti all'occhio del riguardante.

Con che però non intendesi minimamente di dubitare della valentità abbastanza nota del celebre scultore, a cui è ollogata l'opera, ma di accennare soltanto come anche la Piazzetta de' Leoni non sia per avventare il sito più opportuno nell'argomento di cui si tratta.

Né si ometta anco di osservare come farebbe forse mettersi di togliere il pozzo ivi esistente pel quale il Comune ha già sostenuto ingenti dispendi, e che non potrebbe essere del pari sostituito da una istanza nel caso che si realizzasse il progetto di condurre a Venezia mediante un acquedotto, l'acqua del Sile.

Per le quali cose tutte il Municipio è nella dispiacenza di non poter convenire colla rispettata opinione contenuta nella gradita Nota 19 Maggio p.p. N. 393, a cui sorge in tal modo evasione._

Il Podestà
L. Cecondi?

L'Assessore
Gaspari

Il Segretario
G?

[sul retro]
Perv.to li 13 Giugno 57
al N° 418

AABAVE, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 353

All'Inclita Congreg.ne Municipale della R. città di Venezia

Inclito Municipio

Venezia 19 Maggio 1857

Il venerato Sovrano autografo in data 2 Giugno per Suo ordine la erezione d'una statua in bronzo al celebre viaggiatore Marco Polo a spese dello stato e ne fa dono alla città di Venezia, lascia in facoltà di codesto inclito Municipio la destinazione della piazza in cui il monumento dovrà essere collocato.

Siccome importa molto, per la deffinitiva destinazione del progetto, conoscere previamente il sito in cui s'innalzerà il monumento, perché il progetto stesso deve modificarsi a seconda degli anidenti[?] topografici ed artistici della località, così sarebbe oltremodo necessario che codesto inclito Magistrato volesse fin d'ora precisare con sicurezza la piazza in cui sarà per collocare la statua.

Senza voler minimamente influire sulle nostre decisioni che sarà per prender codesta rispettabile congregazione, io credo in dovere d'avvertire che il sito, non già finale ma di cui fù sempre finora discorso (la piazzetta cioè risultante dalla demolizione di alcune case presso il campo di S. Bartolomeo).

Se tornerebbe opportuno perché vicino alla casa di Marco Polo. Non converrebbe d'altra parte per la sostanza ristrettezza, attagliata a piccolo monumento, ma non a quello grandioso cui mira la sovrana munificenza. E l'aggiunger che l'altezza straordinaria de fabbricati circostanti impedirebbe [...]

Il prof. Ferrari interpellato in questo proposito convenne nelle mie idee ed esternò anzi il desiderio che fosse scelta piuttosto la piazzetta dei Leoni. Questa scelta sommamente giudiziosa, ed io pure la raccomando al noto senno di codesto Inclito Municipio pregandolo in ogni caso d'uno sollecito riscontro, essendo dipendente da ciò la sistemazione definitivo progetto che dall'Eccelsa Imp. Luogotenenza è domandato nel più breve termine possibile.

P. Selvatico

AABAVE, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N° 135

Al Chiari.^{mo} Sig.^e Luigi Ferrari prof.^e di scultura presso l'imp. Accademia di Belle Arti in Venezia

Pregat.^{mo} Signore!

Venezia 25 Febbraio 1857

I.M.I.R.A. con sovrano autografo in data di Venezia 2 Giugno pas. si è degnato di ordinare che venga costruito il monumento del celebre viaggiatore Marco Polo a spese dello Stato e che questo incarico venga affidato a lei, sig. Professore, colla somministrazione del bronzo occorrente pella statua e pegli ornamenti per arte dell'imp. R. Erario, e che questo monumento venga veduto come dono imperiale alla città di Venezia, da collocarsi in una piazza a ciò adatta.

Siccome però la promemoria progetto relativo già innalzato dal sig. Marchese Selvatico, secondo il sig. Ministro dell'Istruzione pubblica, non offrirebbero la base necessaria per instabilire treminativamente il progetto da Sua maestà in massima graziosamente approvato, si mancherebbero di dar luogo ad osservazioni ne' riguardi epigrafici, artistici ed architettonici circa i pirdestali progetti per analoga lo stile bizantino dominante a Venezia fino al XII secolo, così la Eccelsa imp.e Luogotenenza nell'atto che ingiunge alla Presidenza di comunicare il munificente incarico Sovrano, ordina altresì di unirvi [...] un modello di piccoli dimensioni tanto della statua, come del piedistallo affine di poter giudicare tutti effetti complessivo del monumento.

Questo modello, che la Eccelsa imp. Luogotenenza desiderebbe attivare nel più breve tempo termine possibile, con piccola libertà, e conforme alla di lei idee, e che potrebbe, a detta sua, essere proposto anche dietro modalità diverse, sarà quindi innalzato a piedi del trono essendosi S.M.I.R.G. riserbata la definitiva approvazione, tanto del modello stesso, come pure delle inserzioni da porsi sul monumento.

Tanto dichiarato a di lui consolante notizia che si trasmettono, sig.^r prof.^{re}, i tipi e la promemoria retrocessi ed in pari tempo la si invita a far tenere alla presidenza un sollecito cenno di riscontro con quelle osservazioni che trovasse del caso.

f.f. di Presidente in permesso

A.A. Tagliapietra

B.D. Trenta?

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

[a lato]
P.2 e rotolo

N. 4374

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti

Venezia

Sua Maestà I.R. fu con Sovrano autografo in data di Venezia del 2 Gennaio a.v. si è degnata “di ordinare che venga costruita una statua del celebre viaggiatore Marco Polo a spese dello Stato; che questo incarico sia dato allo scultore professore Ferrari, e che in bronzo occorrente per il getto della statua e degli ornamenti sia somministrato dall'Erario. Vuole poi sua Maestà che quell'opera sia ceduta come dono imperiale alla città di Venezia la qual la collocherà in una piazza a ciò adatta; e che le siano assoggettati il modello e le iscrizioni da porsi sul monumento per la sua approvazione.”

Mentre comunico a codesta Presidenza il tenore di questa Munificente Sovrana Risoluzione, con incarico di darne tosto ufficiale notizia anche al professore Ferrari per sua consolazione, le trasmetto una promemoria con allogati nel quale il Marchese Selvatico ebbe a svolgere le sue preziose proposizioni per la evasione del monumento. Tali proporzioni secondo il Sig. Ministro della pubblica istruzione, non offrirebbero la base medesima per stabilire treminativamente il progetto la Sua Maestà in massima graziosissimamente approvato, né mancherebbe di dar luogo ad operazioni importanti ne'riguardi epigrafici artistici ed architettonici sui piedistalli proposti in analogia allo stile bizantino predominante a Venezia fino al III secolo. A fine dunque di convenevolmente giudicare del progetto e dell'effetto successivo della statua sarà necessario uno schizzo eseguito, nonché in piccole dimensioni dello scultore Ferrari, con piena libertà e conforme alle sue idee. Al quale piccolo modello della statua il Ferrari dovrà unire il modello, in dimensioni proporzionate, anche del piedistallo, onde per tal modo offrire a Sua Maestà (che se n'è riservata l'approvazione finale) una idea dell'effetto complessivo dell'intero monumento, il quale in ogni caso potrà anco venir proposto dietro modalità diverse codesta Presidenza si occuperà tosto dell'importante argomento, e farà conoscere al professore Ferrari le Sue proprie intenzioni non dubitandosi che esso saprà alacremenente occuparsi dell'onorevole incarico avuto e accrescere quanto i più possibile la esecuzione intanto di entrambi i modelli suggerissi.

Venezia 16 febbraio 1857

Murgenig??

[sul retro]
Perv.to li 21/2 57
al N° 135

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N° 17

Chiaris.mo sig.e

Venezia 11 gennaio 1858

Il Consiglio comunale di Venezia nella adunanza del 10 Dic p.p. terminativamente stabilito che il grande monumento da eseguirsi a spese dello Stato per disposizione di I.M.I.R.G. a Marco Polo venga collocato nella piazza di S. Stefano.

L'ossequiato luogotenenziale dispaccio 2 corr. gen. N. 42377, che da notizia di quanto fatto alla Presidenza accademica, le commette graziando di informar lei, chiar.mo sig. Prof.e acciò si affretti di presentare il modello si della statua che del Piedestallo per l'approvazione finale che S. M si riserva di impartirvi.

Lo stesso ossequiato dispaccio si riporta alle osservazioni ministeriali comunicate col Decreto 16 Febr. a.d. N° 4374, comunicatoli con lettera 25 nN°135.

ff.di Presid.e in permesso
Trevisini

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 42377

Alla Presidenza della i.r. Accademia di belle arti.

Venezia

Il Consiglio Comunale di Venezia nella adunanza del 10 Dicembre p.p. ha terminativamente stabilito che il grande monumento da erigersi a spese dello Stato per disposizione munificentissima di Sua Maestà I.R. Apost. al celebre viaggiatore veneziano Marco Polo venga collocato nella piazza di S. Stefano.

Ciò ritenuto, codesta Presidenza né informerà tosto il Professore Ferrari, cui l'opera è stata da Sua Maestà allogata, acciò si affretti di presentare il modello si della Statua che del piedistallo per l'approvazione finale che la maestà Sua si riservò d'informarvi.

In questa parte poi dovessi avere ogni conveniente riguardo alle osservazioni ministeriali col Decreto 16 Febbraio al N. 4374

Venezia 2 Gennaio 1858

[?]

[sul retro]

Pres.to li 9 Genn.o 58

al N. 17

46. Luigi Ferrari membro della Commissione per il Monumento a Leonardo da Vinci a Milano (1858-1859)

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/13, Nomina del prof di scultura Luigi Ferari di Ve a membro della commissione per la scelta del disegno del monumento a Leonardo da Vinci da erigere a Milano

6207/P.

X 16/13
Milano, li 15 Dicembre 1858

ECCELLENZA

Chiuso il concorso che fu aperto per il monumento che la Sovrana Munificenza ordinava che abbia a sorgere in Milano ad onore di Leonardo da Vinci, devesi procedere mediante apposita Commissione artistica al giudizio di quello fra i presenti modelli che maggiormente meriti d'esser proposto alla Suprema approvazione dell'Augustissimo Committente.

Sarebbe mio desiderio che alla predetta Commissione artistica prendesse parte, anche uno scultore di bella rinomanza che non appartenga direttamente all'I.R. Accademia di belle arti in Milano, onde sia più ancor sicura la imparzialità del giudizio in così solenne concorso, al quale è notorio che hanno preso parte i più valenti scultori di Milano, ed anche alcuno dei Consiglieri ordinari dell'Accademia.

Mi permetto quindi di pregare Vostra Eccellenza a di voler ove piago per acconsentirlo, incaricare il professore di scultura presso l'I.R. Accademia di belle Arti in Venezia, Luigi Ferrari, a recarsi a Milano pel giorno 22 del corrente mese di Dicembre, onde prendere parte alla suddetta Commissione che sarebbe in tal caso composta:

dal Segretario f.f. di Presidente dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano Giuseppe Mongeri quale presidente senza voto,

Dal suddetto professore Ferrari,

“ Professore di pittura Cavaliere Hayez,
“ “ scultura Benedetto Cacciatori
“ “ “ Abbondio Sangiorgio
“ “ architettura Federico Schmiatt

Vedrà poi Vostra Eccellenza se ad esonerare il Professore Ferrari dalle noie della raccomandazioni, non sia per tornar opportuno come sembra, non fargli preventivo cenno dell'oggetto della sua missione, che gli verrebbe soltanto comunicato allorchè nel giorno suddetto, in cui si unirà la Commissione alle ore 11 antimeridiane, o nel precedente si presenterà al ff.i di Presidente Segretario Mongeri.

Non occorre che aggiunga come per la suesposta missione, che potrà essere compiuta in due o tre giorni al più, il Professore Ferrari sarà compensato colle normali competenze di viaggio e di dieta, sopra specifica che avrebbe a presentare.

Pregando l'Eccellenza Vostra di un cortese cenno di risposta, anche in via telegrafica, mi prego di esprimerLe i sentimenti della più distinta mia stima, e pari considerazione.

[firma illeggibile]

A Sua eccellenza
Il Signor Conte di Bissingen
Luogotenete di S.M.I.R. Ap.a X X X
In Venezia

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/13, Nomina del prof di scultura Luigi Ferari di Ve a membro della commissione per la scelta del disegno del monumento a Leonardo da Vinci da erigere a Milano

X 16/13

Eccelso Presidio
Dell'I.R Luogotenenza
In Venezia

Tosto adempiuto l'onorifico incarico demandatomi da codesta Eccelsa Superiorità con l'ossequiato decreto N° 6541/P. del 10 corr.te mese, mi fò un dovere di renderla di ciò consapevole rassegnandole in pari tempo la specifica delle competenze e diete a me dovute, a fine si degni decretarne a mio favore il relativo pagamento
Venezia 27 Dicembre 1858

Luigi Ferrari

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/13, Nomina del prof di scultura Luigi Ferari di Ve a membro della commissione per la scelta del disegno del monumento a Leonardo da Vinci da erigere a Milano

N. 6383/1188

X 16/13

La dall'I.R. Contabilità di Stato in Fiorini 58.02 la specifica delle corrispondenze dovute al Professore di Scultura presso al Veneta I.R. Accademia di Belle Arti, Luigi Ferrari, pel suo intervento alla Commissione che doveva giudicare dei modelli presentati al concorso aperto per l'erezione di un monumento a Leonardo da Vinci, la scrivente con odierno Decreto sotto questo numero ne ha ordinato il pagamento alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano. Ciò pregiarsi di comunicare in relazione alla gradita Nota 28 prossima passata Dicembre N. 6676 di codesta Inclita Presidenza pregandola dell'occorrente ulteriore partecipazione al Professore Ferrari.

Milano, 5 marzo 1859
Per l'I.R. Luogotenente
Il Consigliere
Luogotenenziale
Riconi?

All'Inclita Presidenza
Dell'I.R. Luogotenenza veneta
In Venezia

47. Busto di Galileo per l'Università di Padova (1861)

ASVe, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/16, Liquidazione per alcune commissioni date ad artisti veneti dall'arc. Ferdinando Massimilano

Nobile sig. Conte

Il prezzo del busto monumentale di Galileo, compreso il piedistallo, ammonta a fiorini 1400v.a. in argento.

Ho dedotto questo prezzo dalle memorie delle spese borsuali da me sostenute dal tempo che sinora ho impiegato attorno a questo lavoro, come pure dal calcolo oggi fatto di quanto ancora ne abbisogni per condurre l'opera a suo compimento.

Non dimentichi sig. Conte di osservare scrivendo in proposito a S.A.I.R. il Sig. Arciduca Ferdinando Massimiliano, che non potrei riprendere il sospeso lavoro del busto se non dopo compiuta la erezione delle statue monumentali che ora mi tiene occupato.

Sono con pienezza di stima e rispetto

29/3 1861

Suo obbl. ser.
Luigi Ferrari

Venezia 30 giugno 1861

Ridotto il prezzo del Busto di Galileo a Rap. 150 §= centocinquanta da consegnare entro il mese di ottobre dell'anno corrente.

Si da contemporaneamente un acconto di fiorini nuovi 490 pari a rap. 58 e rolli P. 888

Luigi Ferrari

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/16, Liquidazione per alcune commissioni date ad artisti veneti dall'arc. Ferdinando Massimilano

Cento 721 28/9 1861 Sez. I

Quietanza interinale

Per austriaci fiorini Millesettecentocinquanta (fi. 1750) in argento che l'infrascritto dichiara di aver ricevuti dall'i.r. Cassa principale di Venezia a rifuzione di eguale importo comprensivo anticipato dalla Cassa di S.A.I.R. il Serenissimo Signor Arciduca Ferdinando Massimilano e precisamente dell'importo di fiorini 490 anticipato allo Scultore Ferrari a conto dell'onorario di fiorini 1290 patuito pel busto del Galileo, destinato per l'I.R. Università di Padova, e dell'importo di fiorini 1260 anticipato al Pittore rai a conto dell'onorario di fiorini 2520 stipulato pel dipinto "Venezia nell'età presente" da collocarsi in questo Panteon.

A sostituzione della presente Quietanza interinale, verranno prodotte direttamente all'I.R. Cassa principale le quietanze relative della Cassa Arciducal, per cura del Signor Conte Pier Luigi Bembo, Podestà di Venezia, rappresentante della prefata Altezza Sua, nell'argomento di cui si tratta.

Vi ha relazione il presattizio Decreto 22 Agosto pp. N° 15005 diretta alla I.R. Cassa principale
Venezia il 27 Settembre 1861

Il Luogotenente di Sua Maestà I.R. Apostolica, pel regno Lombardo Veneto

Gornnibuner?

ASV, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/16, Liquidazione per
alcune commissioni date ad artisti veneti dall'arc. Ferdinando Massimilano

5465/P 861

X 16/16

N. 759

Eccelsa Presidenza
Della Imp. Regia Luogotenenza

Oggi sotto questo numero, e data ho in ordine al Presidiale telegramma 23 ottobre N. 3259 spedito al Sig. professore Ferrari l'epigrafe da scolpire nel piedistallo del Busto del Galileo della munificenza Sovrana destinato per questa Università.

Di tale epigrafe composta dal Cav. Monsignor Panella Direttore della Facoltà Teologica rimetto qui unita la copia onde possa codesta Eccelsa Presidenza prendere cognizione per l'effetto che crederà.

Mi faccio poi debito di significarLe, che attese le Ferie e l'assenza quasi generale di tutti i presidi, e Professori di questa Università, non ho potuto sentire sulla detta epigrafe che il parere dei Signori Direttori Cav. Volpi e Cav. Vanzetti, li quali pienamente dal canto loro approvandola non lasciarono però di mostrare, come desiderabile che al giudizio loro quello pure si potesse aggiungere di altre esperte persone, che la urgenza della circostanza rese impossibile di consultare al momento.

Dal rettorato dell'I.R. Università

Padova, 24 Ottobre 1861

Il Rettore

Cicogna

Galileo Galilei

Telescopii Inventori

Astrinimorum Principi

Recentioris Physices Fundatori

qua in aula docuit

Francisci Iosephi I Austr. Imp.

munificentia

Serenissimi Fratris Maximiliani Arch

cura

Insigne mon. Pros

anno MDCCCLXI

Sculptore Ferrari

ASVe, Presidenza di Luogotenenza, 1857-1861, b. 454, f. X 16/16, Liquidazione per alcune commissioni date ad artisti veneti dall'arc. Ferdinando Massimilano

N. 15005/3084

All'Inclita Presidenza della I.R. Luogotenenza L.V. in Venezia

Vi ho il pregio di prevenirle che in obbedienza al Dispaccio 31 Luglio p.p. N° 3186/fui dell'Ecc. I. R. Ministero delle Finanze venne incaricata la locale I.R. Cassa Imperiale del Mantec.

1° Di tenere subito a disposizione di S.E. il Signor Luogotenente ed in moneta d'argento i due importi anticipati dalla Cassa Arciducale, l'una di F. 490 allo Scultore Ferrari cui venne commesso il Busto del Galileo pell'Università di Padova l'altro di F. 1260 al pittore Roi cui venne affidato un dipinto rappresentante "Venezia nella età presente" da collocarsi in questo Panteon. Tali importi vennero anticipati a conta degli avari stipulati con Ferrari in Fni. 1260, e col Roi in fi 2520.

Saranno pagati dalla Cassa Municipale senza quietanza interinali a posteriore produzione delle quietanze della Cassa Arciducale.

2° Di tenere a disposizione del sullodato Luogotenente pel 1° Settembre p.v. l'importo di altri Fni. 420 pure in argento aumentare della rata che va appunto a saldare in detto giorno a favore del pittore Roi a fianta? ulteriore del sud.to corrispettivo d fni 2520.

Anche tale importo sarà pagato verso quietanza interinale salva posteriore produzione della quietanza del Roi.

L'Eccelso I. R. Ministero abbia poi a riservarsi di commettere in pagamento le necessarie disposizioni pel pagamento dei residui importi dovuti al Ferrari per fni 720 ed al Roi per fni 840.

Venezia 22 Agosto 1861

Benett?

48. Statue monumentali dell'Agricoltura e Commercio per la Porta codalonga di Padova (1861)

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 5278

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia

Ritengo a notizia il riscontro offerto dal Professore Ferrari, e col quale egli si impegna a dar compiuto col 15 Marzo 1862 al più tardi, rimossa ogni eccezione, le statue che devono ornare la nuova parte verso la stazione ferroviaria in Padova, - e nel mentre riscontro con ciò il rapporto 14 corr. N. 356, invito codesta r. presidenza a significare al detto Professore Ferrari che viene fatto ormai assegnamento sulla sua promessa.

Venezia, 17 ottobre 1861

Manzoni ?

[retro]

Venezia 19 Ottob.e 1861

Si passi b.m. al visto del sig. prof. Luigi Ferrari per sue notizie, quindi agli atti

Per la Presidenza

Trenisi?
Tagliapietra
Visto
L. Ferrari

Prot.to li 20 8bre 61
Al N. 363

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 5024
P.

Alla Presidenza
dell'I.R. Accademia di Belle Arti
in Venezia

tengo a notizia il riscontro offerto dal Professore Ferrari ed accompagnato col rapporto di codesta Presidenza 30 settembre po.po. N. 342, sulla impossibilità per esso Professore di occuparsi dell'ultimazione delle Statue destinate alla nuova barriera in Padova, prima di aver compiuto il busto del Galileo; ma siccome tal busto deve essere compito entro il cor.te mese, e siccome pel lunghissimo periodo, dacchè le statue si trovano in lavoro, devesi ritenere che poco lor manchi, - così invito codesta Presidenza a ritirare dal Signor Professore Ferrari una positiva dichiarazione sulla entità del lavoro ancora richiesto dalle statue di cui si tratta, e sul preciso termine entro il quale esso può obbligarsi di darle ultimate.

Venezia 7 ottobre 1861

Manzoni?

[retro]

N. 348

Venezia 9 Ottobre 1861

Al sig. prof. Luigi Ferrari, affinchè si compiaccia rispondere alla interpellanza entro indicata dall'osseq.to luogo.te Decreto, e restituisca quindi il comunicato

Per la Presidenza

Trenis..?

Tagliapietra

Perv.^{to} li 9 Ottobre 61
Al N. 348

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 4742

P.

Alla Presidenza
Dell'I. R. Accademia di Belle Arti
in Venezia

Essendo ormai trascorso anche il mese di Agosto, senza che il profes.re di Scultura Sig. Luigi Ferrari, giusta l'impegno assunto col foglio 24. Maggio diretto a codesta Presidenza, siasi prestato alla fornitura delle due Statue commessegli dal Municipio di Padova, e de destinare ad ornare la nuova barriera Elisabetta, deggio invitare codesto i.r. Presidenza a farmi conoscere i motivi del ritardo, e ad eccitare contemporaneamente il Ferrari, di corrispondere senza ulteriore indugio al proprio obbligo, perché possa essere completa un'opera incominciata fino dal 1857, e per la quale altro non manca se non le Statue contemplate.

Codesta presidenza vorrà colla maggiore sollecitudine informarmi sulla risposta del Ferrari.

Venezia, 19 Settembre 1861

?

[retro]

N. 331

Venezia 25 Sett.e 1861

Al prof.^e sig.^e Luigi Ferrari affinché presenti in apposito rapporto le sue osservazioni in proposito dell'entrosritto Dispaccio, e restituisca quindi il comunicato.

Per la Presidenza

Trevisini

Tagliapietra

Perv.to li 22 7mbre 61 al N. 331

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti

In seguito alla Nota 19 7mbre N° 4742 dell'Eccelso Presidio Luogotenenziale, prego i miei Colleghi facenti parte della Commissione Presidenziale di voler riferire all'Eccelsa Superiorità che sebbene fosse mio fermo proposito di ultimare le due statue destinate alla decorazione della nuova barriera Elisabettiana In Padova, entro il periodo di tempo pel quale mi vi era impegnato, pure non vi riusciva possibile di attuarlo atteso la plastica di un monumento alla quale preventivamente mi era acciato, e che come accade quasi sempre nelle artistiche creazioni mi tenne occupato molto più a lungo di quello che dapprincipio avessi creduto.

Ora questa plastica è vicina alla sua ultimazione, e nel corso della ventura settimana potrei darmi esclusivamente al lavoro delle statue anzidette; se non che riflettendo che per condurle a compimento v'abbisognano da circa due mesi, a dun altra parte mi impegnai di finire il busto di monumentale di Galileo prima dell'apertura dell'università di Padova perché possa venire inaugurato in quella solenne occasione secondo il desiderio generale, così è d'uopo rimettere l'ultimazione delle statue dopo quella del monumento a Galileo, che tal guisa solo potro

tranquillamente compirlo durante l'inverno, ed apparecchiarlo al trasporto pel ritorno della buona stagione.

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti
in Venezia

Rispondendo alla interpellanza dell'Eccelso Presidio dell'I. R. Luogotenenza mosse con suo riverito Dispaccio 7 ottobre cor. N°5024

Ho l'onore di dichiarare che per riguardi artistici devo scolpire di nuovo la testa e le braccia della statua rappresentante l'Industria; che queste parti, separatamente ove abbozzate, deggiono venire adattate alla predetta figura, operazione questa difficilissima e che richiede l'impegno di molto tempo in confronto alla apparente entità del lavoro; che nella statua dell'Agricoltura non sono ancora compiute le braccia e le mani, ne peranco sono operate nel rimanente della figura quei ritocchi ed oscuri che divengono indispensabili al migliore suo effetto.

Considerando ora che per compiere tutte queste operazioni ci vogliono da circa due mesi di continuo lavoro, visto d'altronde che col riaprirsi delle Scuole Accademiche non mi è più dato disporre che di poca parte del giorno pelle cose mie particolari, non posso impegnarmi di dar compiute le due statue colossali se non pel ritorno della buona stagione.

Adunque dichiaro solennemente che pel giorno quindici del venturo Marzo 1862 le due statue destinate alla decorazione della nuova Barriera Elisabettiana in Padova saranno finite e pronte pel loro trasporto.

Li 15 8bre 61

L. Ferrari

AABAVE, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 2290

P.

Alla Presidenza dell'I. R. accademia di Belle Arti in Venezia

Sarà noto certamente a codesta Presidenza che il Professore Accademico Signor Ferrari ha assunto, per conto del Municipio di Padova, il lavoro di due statue colossali in marmo, rappresentanti l'una l'industria, l'altra l'agricoltura, da collocarsi sulla nuova barriera costruita verso la Stazione, dove sorgeva l'antica Porta Codalonga.

Tali statue, giusta i contrasti impegni, avrebbero dovuto essere compiute e poste in opera colla fine dell'anno 1859, ma finora adducendo vari motivi, il mentovato Professore avrebbe protratto l'adempimento di tale suo obbligo.

Siccome viene desiderata l'ultimazione di tale opera di abbellimento, per la quale il Comune di Padova ha già spesa una somma non insignificante, e sarebbero riesciti frustranti gli interessamenti finora rivolti e dal Municipio, e dall'I. R. Delegato di Padova al Signor Professore, perché egli abbia a corrispondere finalmente al suo impegno, così io devo invitare codesta Presidenza a fargli sentire la convenienza di prestarsi a quanto gli incombenza? Ulteriori dilazioni. Attenderò di essere informato sull'esito di tale officio, come pure sul preciso termine entro il quale potrà collocarsi che le statue sieno per essere consegnate a Padova.

Venezia, 15 maggio 1861

Manzoni?

[retro]

N. 159

Venezia 21 mag. 1861

Comunicato [...] dispaccio al prof. Ferrari coll'intento di restituirlo colle sue dichiarazioni scritte in proposito

Per la Presidenza

B. Di gre..?

A.A. Tagliapietra

Per.to li 20 maggio 1861

Al N. 159

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

Copia
Alla Presidenza dell'I.R. Accademia
delle Belle Arti
in Venezia

Venezia 24 Maggio 1861

In risposta alla Nota Presidenziale N° 2290 dell'ecc.sa I.R. Luogotenenza comunicatami da codesta presidenza dichiaro che in seguito all'ecitatoria 13 andante mese direttami dal Municipio di Padova mio committente, produssi ad esso le mie giustificazioni pel ritardo avvenuto nell'ultimazione delle statue che sono destinate a decorare la nuova barriera di quella Città, e i obbligai di averle compiute entro il venturo mese di Agosto, perché in quell'epoca soltanto potrò interamente dedicarmi al compimento delle colossali sculture, e poscia dirigere le difficili operazioni pel trasporto e collocazione loro nella nuova barriera.

Ritorno il comunicato

firmato Luigi Ferrari

49. Busto di Marco Polo per il Fondaco dei Turchi (1863)

AABAVe, Artisti, b. 107, f. X, opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia.

I.R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI

N. 13 di Protocollo

MITTENTE

L'Ec. I.R. Luogotenenza

Esibito N. 34853
Data 31 Dicembre 1863

Oggetto

Da comunicarsi al C.o Professore di Scultura sig. Luigi Ferrari la risoluzione Sovrana relativa a lavori di scultura nell'I. R. Arsenale di Vienna, rifacendo al Ministeriale Dispaccio relativo, quanto concerne al Busto di Marco Polo da collocarsi nel Fondaco dei Turchi quando sia restaurato.

EVASIONE Oggetto

Si comunica in copia la inv.^a nota dalla I. R. Luogotenenza

Pervenuto il 16 Gen.^o 1864

Evaso il di 11 Gen.^o

Al Chiarissi.^o Professore di scultura

Luigi Ferrari

La Presidenza Accademica crede di non poter far meglio illustre collega, che di [...] in copia quanto [...] abbassato dall'Ecc.a [...] relativamente alla Sovrana Risoluzione per impiegare la degna opera sua in una scultura per l'I.R. Arsenale di Vienna, e quanto nel Ministeriale Dispaccio si riferisce al Busto di Marco Polo da collocarsi nel Museo Veneto del Palazzo Fondaco dei Turchi quando sia restaurato. Ciò pregiassi la scrivente [...] a di lei norma e interesse per obbedire al riverito comunicato N. 34853 dall'Ec.^o Superiorità.

V.a il di 11 Genn.o 1863

La presidenza

G. Cecchini

AABAVE, Artisti, b. 107, f. X, Opere di Pittura e scultura da eseguirsi per cura dell'Accademia

N. 34853

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di B. Belle Arti
Venezia

S.M.I.R.Ap. con venerata Sovrana Risoluzione 30 Novembre decorso comunicata alla scrivente col rispettato dispaccio 14 corr.^{te} N. 8636 dell'Eccelso I.R. Ministero di Stato, degnossi prendere a notizia la rinuncia che il professore di scultura presso questa I.R. Accademia di Belle Arti Luigi Ferrari, fece all'esecuzione del busto di Marco Polo commissionatagli dalla prelodata Maestà sua. Ordino in pari tempo che al sumenzionato Professore venga fatta conoscere quali principali lavori di scultura abbiano ad essere per volontà Sovrana eseguiti pel Museo dell'I.R. Arsenale di Vienna schiudendogli per tal modo la via a eseguire da Sua Maestà la commissione di uno di quei lavori. Di tale Sovrana Risoluzione vorrà codesta Presidenza rendere edotto il Professore Ferrari in esito all'Istanza da lui umiliata all'Imperatore.

Conformemente al sullodato Ministeriale Dispaccio La si invita allorchè sarà compiuto il lavoro di ristauo del Fondaco dei Turchi ed ove il Professore Ferrari non avesse ancora vinta la sua ripugnanza a scolpire il busto di Marco Polo che per volontà Sovrana sarà collocato in quell'Edifizio, ad avanzare la proposta sul come e coll'opera di chi avesse ad essere eseguito pel medesimo scopo il busto del famoso viaggiatore. A tale effetto si va contemporaneamente ad invitare il locale Municipio per determinare i via approssimativa l'importo che dalla somma degli

80.000 fiorini graziosamente accordatigli da sua Maestà pel restauro del fondaco dei Turchi,
dovrebbe essere trattenuta ai riguardi dell'opera di scultura sopraindicato.

Venezia 31 Dicembre 1863

Manzoni?

50. Nomina a Socio Onorario dell'Accademia di Belle Arti di Milano (1868)

ASAB, Carpi C II 27

P. 274 24/68 4

F. II 2

Soci Onorari

Ferrari Luigi

Lettera di nomina

Vedi N° 220 del 1868

Illustre Accademia!

Fino dal momento in cui questa Illustre Accademia valutando il bisogno dell'epoca nostra si componeva a novello ordinamento provvi vivo il bisogno di appartenervi che le adottate riforme di molto s'accordavano a quanto mi era dettato dall'esperienza che potei fare nella veneta accademia, ed abbracciò sapevano di quel libero vivere che a noi veneti era allora vietato, ma per quanto ambissi l'onore di quest'aggregazione, non sperava conseguito perché conobbi sempre che la povertà de' miei lavori non potea farmene degno.

Ora che da quest'accademia mi perviene l'annuncio dell'avvenuta mia nomina a Socio Onorario ed il relativo Diploma, non è a dirsi la grata sorpresa che esso mi produce e, meglio ancora, qual dolce commozione mi suserti nell'anima, perché mi rivela questo fatto inatteso che l'Illustre [...] della Milanese Accademia Sorella vebbe tenuto conto del sacrificio in che perdurai per lo passato a fine di condurre la Veneta accademia, se non a quel grado di miglioramento che essa avrebbe reclamato, in quella migliore e più cessoria via che era possibile durante la straniera dominazione.

Inoltre scorgo da questa nomina che i miei confratelli artisti di Lombardia avendo apprezzate le ragioni le quali impedirono che rispondessi altravolta alla loro chiamata, seppero considerare che con tormento eguale a quello del dannato della mitologia dovea vedermi sfuggita l'orazione propizia che erasi offerta per unirmi ai essi loro e generosi vollero compensarmene con una nuova prova di affetto fraterno.

Adunque ringrazio quanto so e posso i Componenti il Consiglio del bene che mi recarono coll'essermi aggregato a quest'illustre accademia e vengo persuasi che sarò loro perennemente gratissimo.

Venezia 23 Aprile 1868

Alla reale Accademia
di Belle Arti
in Milano

div.
Luigi Ferrari

[sul retro]

Milano 24 Aprile 1868
Uscito e comunicato al Consiglio,
si manda agli atti

51. Lettera ad Aleardo Aleardi in merito alle riforme delle Accademie (1869)

BCVr, Biblioteca Civica Verona, Fondo Aleardo Aleardi, Carteggi b. 649, Venezia 24
febbraio 1869

Mio Carissimo Amico

Ora che il riordinamento di alcune tra le accademie italiane lascia intravedere non lontano anche quello della veneziana; sconsolato siccome sono dalla esperienza che feci in questi due ultimi anni su di tutto quanto a me individualmente si riferisca, ricorro a Te, mio buon amico, a fine di sapere con precisione in qual conto mi tenga il R. Ministro, se sarò conservato nel posto di professore una volta avvenga la nuova destinazione dello stabilimento a cui appartengo, ovvero se allora sarò congedato; a Te ricorro persuaso che saprai attingere opportune informazioni e nettamente me la avrai a comunicare.

Non ti nascondo che le dicerie le quali costì circolavano e tuttora si fanno sul destino della nostra accademia e di taluno de' professori mi hanno messo nell'animo dubbiezze e sospetti grandissimi, tali che da per me non possono venire distrutti. E di fatto non è possibile che s'aquietino le mie paure dalla coscienza di aver adempiuto in modo onesto il compito d'insegnante, quando tale compito era fatto maggiormente scabroso pella condizione politica di queste province; del paro non si possono acquistare dall'altra considerazioni che, abbandonati i lavori miei particolari, mi sono prestato gratuitamente alla direzione di quest'accademia onde scongiurar il minacciato periodo che un austriaco sere venuto a presiederla in difetto di una artistica direzione, ne l'avesse ad imbastardire faltala filiale di quella viennese; tuttociò dico non vale a farmi tranquillo sulla mia sorte, mentre veggo chiaramente che sino ad oggi non fu preso in considerazione l'onesto mio operato come professore e che altri in parte ha colto e coglierà per intero il frutto del mio sacrificio, in che ebbi la ivitanza di durarvi nove anni come membro della passata commissione presidenziale.

Nel periodo di mia vita al quale sono giunto ed in cui sarebbe fallica rimettere le proprie speranze ad un lontano avvenire, mi è necessario sapere se domani io avrò il pane addietro guadagnato, se altrove dovrò procurarmi una risorsa ove questo pane mi avesse a mancare nella mia patria.

Non aggiungo parole per indorto a fornirmi delle bramate informazioni, che rilevai da per te stesso quanto necessarie mi sieno diventate; solamente ti dico che me ne vorrò con discretezza e che re sarò mai sempre gratissimo.

Sta sano ed ama sempre.

Venezia 24 febbraio 1869

il tuo vecchio amico
L. Ferrari

52. Busto di Carlo Alberto per il Panteon Veneto (1878)

AIVSLA, Panteon Veneto, b. 1 (Anni 1857 a tutto 1881), f. Collocamento nel Panteon
Veneto del busto di Carlo Alberto, dono dei fratelli Conti Papadopoli e lavoro del prof.
Luigi Ferrari

Al N. 242 del 1874
Venezia, 30 Giugno 1874

Onorevole presidenza,

F. e Signori conti Nicolò ed Angelo Papadopoli, nell'occasione del 25mo anniversario della morte del Re Carlo Alberto, il 28 Luglio 1874 hanno l'intenzione di offrire al Panteon veneto il busto in marmo del re Carlo Alberto, lavoro dell'egregio Prof.e Commendatore Luigi Ferrari, busto che verrebbe collocato sopra relativo piedistallo con l'iscrizione seguente:

CARLO ALBERTO
della indipendenza italiana
fautore campione e martire
magnanimo

E più sotto

Al primo Re eletto
di Venezia
Nicolò e Angelo Papadopoli
vollero dedicata
il 28 Luglio 1874

Le dimensioni del busto e del piedistallo saranno presso a poco quelle del busto di Dante Allighieri, dello stesso professore Ferrari, già collocato nel Panteon Veneto o Nazionale.

Dalla intenzione dei Conti ^{fe^{lli}} Papadopoli era già stato verbalmente informato il defunto Sig.^r Commendatore Giacinto Vamias, il quale con gratitudine aveva accettato l'offerta dei f.^{li} Papadopoli.

In quanto al collocamento del busto e del piedistallo sarebbe desiderio dell'artista che venga assegnata la Galleria interna della Corte del Palazzo Ducale, sotto la sala dello Scrutinio_ ed a tale proposta sembra che il Signor Conservatore del Palazzo Ducale dal conto suo non fa opposizioni sosta.

A nome dei Sig.ri Conti fratelli Papadopoli prego per ciò l'Inclita Presidenza del R. Istituto di volere accordare il più presto possibile l'ufficiale nullaosta a tale collocamento per il giorno 28 Luglio p.v., approvando pari tempo l'iscrizione indicata.

Con perfetta indicazione

Per i C.^{ti} F.^{lli} Papadopoli

V. Ceresole

All'Onorevole Presidenza

nel R. Istituto di Scienze Lettere ed Arti

AIVSLA, Panteon Veneto, b. 1 (Anni 1857 a tutto 1881), f. Collocamento nel Panteon Veneto del busto di Carlo Alberto, dono dei fratelli Conti Papadopoli e lavoro del prof. Luigi Ferrari

R. ISTITUTO VENETO
DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

N. 269

Venezia 20 luglio 1874

Chirarissimo Collega,

Quando, nelle passate adunaze, il Presidente ebbe a partecipare, che nel girono 28 del mese corr. sarebbesi inaugurato il Panteon veneto, per generoso dono dei conti Papadopoli, il busto di RE CARLO ALBERTO, egli manifestò altresì il desiderio che a questa sensibilità concorranò numerosi membri e soci dell'Istituto, ed oggi ripete, col mio mezzo, la più calda preghiera che tal suo desiderio venga soddisfatto.

Ho pertanto l'onore di comunicarle, che l'inaugurazione, cui prenderanno parte le principali Rappresentanze, e nella quale il nostro Presidente terrà apposito discorso, avrà luogo nel giorno sumentovato alle ore due pom., e che il locale, in cui trovarci riuniti, sarà la sala del Consiglio dei Dieci.

Aggradisca, chiarissimo collega, le proteste della particolare mia stima e considerazione.

IL SEGRETARIO
G. BIZIO

53. Busto di Guglielmo Pepe per il Panteon Veneto poi Musei Civici di Venezia (1884)

AIVSLA, Panteon Veneto, b. 2 (Miscellanea ed Atti dall'anno 1882 all'anno), f. Collocamento del busto in marmo del Generale Guglielmo Pepe dono del conte angelo Papadopoli di Venezia lavoro del prof. Luigi Ferrari scultore ivi

R. ISTITUTO VENETO
DI
SCIENZE, LETTERE ED ARTI

N. 622

Esibente Conte Angelo Papadopoli a mezzo del suo segretario Vittorio Ceresole

Data e numero Venezia 23/12/1883

OGGETTO Propone il collocamento nel Pantheon Veneto del busto del Generale Guglielmo Pepe, già eseguito in marmo dallo scultore prof.^r Luigi Ferrari, sottoponendo la relativa epigrafe.

N° 622

Venezia, 31 Xmbre 1883

Chiarissimo Collega,

L'onorevole Sigr. Conte Angelo Papadopoli offre in dono al Pantheon Veneto il busto in marmo del Generale Guglielmo Pepe, che sarebbe collocato nel Pantheon stesso il 22 marzo 1884. Egli propone anche le relative epigrafi da incidergli sotto il cippo, che qui appiedi le si trascrive.

Abbia ella il disturbo, chiarissimo collega, di recarsi con qualche mezzo della commissione permanente del Pntheon, nello studio del Prof. comm. Luigi Ferrari che ha già ultimato l'anziteddo busto per commissione del co. Papadopoli, e ciò alla scopo di riconoscere se sia da accertarsi, come prescrivono le annesse discipline determinate dall'istituto nel giugno 1847.

Voglia poi anche prendere in esame la proposta epigrafe, e passarla agli altri membri della giunta (Fulin, Zanella, Cavalli e Mons. Bernardi) per la relativa approvazione voluta dall'art° 7 delle citate discipline.

Favorirà poi, chiarissimo collega, di riferire sulla visita del busto e di rimandare approvata o modificata e, occorrendo, rinnovata la epigrafe con la maggior possibile sollecitudine, affinché allo scalpellino non machi il tempo utile di approntarla per il giorno della collocazione del busto.

Aggradisca anche in tale occasione i sensi della nostra speciale stima e riverenza.

Il Presidente

Il Segretario

AIVSLA, Panteon Veneto, b. 2 (Miscellanea ed Atti dall'anno 1882 all'anno), f.
Collocamento del busto in marmo del Generale Guglielmo Pepe dono del conte
angelo Papadopoli di Venezia lavoro del prof. Luigi Ferrari scultore ivi

Pres.li 23/12 1883 N° 622

Venezia, 23 Dicembre 1883

Illustrissimo Signor Commendatore,

Il Sig. Conte Angelo Papadopoli offre un nuovo busto al Panteon veneto_ ed è quello di GUGLIELMO PEPE, benemerito di Venezia e della Patria Italiana.

Il busto, lavoro dell'esimo professore commendatore Luigi Ferrari è terminato. Non manca al piedestallo egualmente compiuto che l'iscrizione, che il 6° A. Papadopoli desidera sotto le forme al progetto allegato.

Mi permetto di sottometterlo a V.S.Ill.ma per la debita approvazione del R. Istituto. Il Conte Angelo Papadopoli vorrebbe fosse onorata la memoria del patriota Guglielmo Pepe il giorno patriottico 2 marzo 1884.

Per ciò vengo con la presente pregarle N.D. Ill.ma e la sua tante volte provata gentilezza di volere farci ottenere la richiesta autorizzazione entro gennaio 1884 vuole si possa prima del giorno che sarebbe destinato al collocamento procedere all'incisione della presente iscrizione e fine il rimanente del lavoro preparatorio.

Voglia, Ill.mo Signor Commendatore, gradire i sensi della mia perfetta stima ed osservanza.

Di Lei dev.mo

obb.mo

V. Ceresole

% 1 allegato

All'Ill.mo Signore Professore
Commendatore Giovanni Bizio,
Segretario del R. Istituto
Scienza, Lettere ed Arti

Venezia

Al N° 622 del 1883

Guglielmo Pepe
cittadino e guerriero
l'incorrotta vita
diede tutta alla patria
fu duce ai forti
accorsi da ogni parte
a difendere nelle lagune
l'unità voluta e meritata
1848-49

costrinse il mondo a giudicare Italia
non più delle patrie sventure
ma dal valore

AIVSLA, Panteon Veneto, b. 2 (Miscellanea ed Atti dall'anno 1882 all'anno), f. Collocamento del busto in marmo del Generale Guglielmo Pepe dono del conte angelo Papadopoli di Venezia lavoro del prof. Luigi Ferrari scultore ivi

R. ISTITUTO VENETO
DI
SCIENZE, LETTERE ED ARTI

N. 22

Esibente La Giunta al Pantheon Veneto
Data e numero Venezia 21/1 1884

OGGETTO Dichiaro accettabile il busto di Daniele Manin, non così quello di Guglielmo Pepe, perché non è veneto, proponendo che si restringa la epigrafe pel busto del Manin

AIVSLA, Panteon Veneto, b. 2 (Miscellanea ed Atti dall'anno 1882 all'anno), f. Collocamento del busto in marmo del Generale Guglielmo Pepe dono del conte angelo Papadopoli di Venezia lavoro del prof. Luigi Ferrari scultore ivi

N. 22 221/1/84

Venezia, 21 gennaio 1884

Conformemente alle lettere di codesta illustre presidenza 31 Dicembre Nⁱ 622, 625 dell'anno p.d. e 6 Gennaio a.c. furono convocati il 19 del corr.e i Membri della Commissione al Pantheon Veneto, residenti in Venezia, Mons.r Comm. Jacopo Bernardi, Prof. Rinaldo Fulin e Prof. Gio. Veludo, i quali sulla base delle discipline pel Pantheon Veneto, determinate dal R. nostro Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, in data 28 Giugno 1847, hanno dichiarato, quanto alle volute proporzioni, accettabile il Busto di Daniele Manin veneziano, offerto dal Marchese Filippo Ala Ponzone di Milano e lavorato dalla scultore Emilio Marsili.

MA per ciò che spetta al busto del Generale Guglielmo Pepe napolitano, scolpito dal Prof. Comm. Luigi Ferrari, sorse nella Commissione il dubbio sulla convenienza di collocarlo nel Pantheon, propriamente Veneto, o se altro sito fosse a tal fine meglio opportuno. Per difatto motivo, il giudizio intorno alla rispettiva epigrafe rimase sospeso.

[...]

Il m.e. Gio. Veludo
Membro anziano della Commissione deputata
Al Pantheon Veneto nel Palazzo Ducale

54. *Busto Re Umberto I (1887)*

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

Direzione delle RR. Gallerie Del Museo Archeologico Palazzo Ducale e della Villa Nazionale di Strà

N. 1486

1573/1544

Oggetto: Busto in marmo di S.M. il Re

All'Em.o R.o Min.o della Istruzione Pubblica
Roma

Nelle visite che vengono fatte alle R.R. Gallerie, da Auguste Persone venne rivelato che da vari anni è esposto il busto di Sua Maestà il Re fatto in gesso,, mentre avvi in marmo quello dell'Imperatore d'Austria. Egli è perciò siccome nel secondo anno finanziario si ebbe un introito che può permettere la spesa , così pregherei codesto Min.o a voler concedere che venisse eseguito in marmo il detto busto, di Sua Maestà, e siccome, il modello in gesso è opera dello scultore, nominò Luigi Ferrari, così abbia egli ad eseguirlo in marmo di Carrara di prima qualità. Calcolata la grandezza del busto e quella della base relativa, viene calcolato il dispendio in Lire 4000 da corrisponderci 1600 al firmare del contratto, 1500 al levo dei punti e 1500 al colmato del lavoro.

Sarà pertanto tutto merito di codesto Ec. Ministero se verranno arricchite le R.R. Gallerie del busto in marmo di S. M. l'Augusto Re scolpito dal valente artista quale è il Comm. Luigi Ferrari.

Il Direttore
B....?

28/11/87

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

N. 1560/20112

CORPO REALE DEL GENIO CIVILE
UFFICIO DI VENEZIA

N. 4209

Oggetto: Busto di S.M. Umberto I

Allegato N. 2

Alla Direzione delle G.G. R. Gallerie di Venezia

Venezia 19 Dicembre 1887

In relazione alle precorse intelligenze con codesta re. Direzione si accompagna la richiesta perizia per un busto in marmo in grandezza la maggiore della naturale sopra sovchio? Di marmo Bardiglio rappresentante S.M. Umberto I da collocarsi nelle R.R. gallerie della Accademia di Belle Arti. Tenute conto delle spese inerenti per la scelta del marmo si ha apprezzato complessivamente il lavoro in Lire 4000 ritenuto che l'opera sia affidata ad artista di fama indifendibile.

Il R. Ingegnere Capo
B. Collanta[?]

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

1513/9112
Regno d'Italia Ministero della Istruzione Pubblica
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti
N. di Posiz. 2-a – N. di Prot. Gen. 14768
N. di Partenza 15887
Risposta a nota del 28 9bre 87
Oggetto Busto in marmo di S.M. il Re

Al Sig. Direttore delle R.R: Gallerie di Venezia

Roma, addì 7 dicembre 1887

Di buon grado acconsento che sia commessa all'egregio Sig. Prof. Comm. Luigi Ferrari la esecuzione del busto rappresentante S.M. il Re da collocarsi in codeste Gallerie. Ma affinché questo Ministero possa fare gli atti necessari per l'approvazione del lavoro, mediante Decreto da registrarsi alla Corte dei Conti, piego la S. V. di inviarmi una regolare dichiarazione del Prof. Luigi Ferrari, colla quale egli si obblighi ad eseguire il lavoro stesso al prezzo di Lire quattromila e nei modi e condizioni stabilite nella lettera della S.V. del 28 Novembre pp. Eccone inoltre che tale dichiarazione sia accompagnata dalla perizia della spesa a cui Ella accenna nella lettera surriferita.

Il Ministro
P. Zionelli[?]

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

DIREZIONE DELLE R.R. GALLERIE DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DEL PALAZZO
DUCALE e della Villa Nazionale di Stra'
N. 157

Oggetto busto in marmo di S.M. il Re Umberto

All.Ecc.o R..o Min. della Istruz.e Pubb.a
Roma

Rimessi a nu.va R.o Num.o

Del 21 dicembre 1887 con N. 1513 gli atti relativi al busto di S. M. il Re da eseguirsi dal Sig. Comm.e prof. Luigi Ferrari, pregasi di un qualche riscontro in argomento, affinché per la solennità della dispensa dei premi possa operare secondo il detto busto
17/2/88

Il Direttore
Bassi[?]

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

Regno d'Italia
MINISTERO DELLA ISTRUZIONE PUBBLICA
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICITA' E BELLE ARTI
N. di Posiz. 2° - N. di Prot gen. 15922
N. di Partenza 2642
Risposta a foglio del. 21 dic. 1887
N. 1513
Oggetto: Busto in marmi di S.M. il Re

Al Sig.r Direttore delle R.R. Gallerie di Venezia

Roma, addì 22 febbraio 1887

Notifico alla S.V. che con decreto Ministeriale del 21 Gennaio u.s., registrato alla Corte dei Conti il 2 corrente mese, ho approvato l'atto 15 Dicembre 1887, col quale il Sig.r Prof.re Comm.re Luigi Ferrari si obbliga di eseguire al prezzo di L. 4000, un busto in marmo rappresentante S.M. il Re Umberto da collocarsi in codeste R.R. Gallerie.

Le ritorno ora l'atto suddetto perché sia sottoposto alla registrazione presso l'ufficio di Registro e Bollo. Le ritorno pure la relativa perizia, acciò voglia poi restituirmi l'una e l'altro su carta libera e la seconda su carta bollata; dopo di che disporrò a favore del mentrovato Prof.re Comm.re Ferrari il pagamento di Lire 1400 come primo acconto sul lavoro a norma delle condizioni che fan seguito alla perizia suddetta.

Il Ministro
P. Zonelli[?]

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

303-5/3/88

Regno d'Italia
MINISTERO DELLA ISTRUZIONE PUBBLICA
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICITA' E BELLE ARTI

Al Sig.e Direttore delle R.R. Gallerie di Venezia

Il sottoscritto avverte che con Mandato N. 431 in data 28/3/188 si è provveduta sul Cap. 31 N. 16 del Bilancio passivo di questo Ministero al pagamento della somma di L. 1400 a favor del Professore Comm. Luigi Ferrari per 1° acconto sul prezzo del busto in marmo rappresentante S.M. il Re Umberto, da collocarsi in codeste R.R. Gallerie

Il detto Mandato fu trasmesso alla Tesoreria di Venezia pel pagamento in
Si prega di darne avviso al creditore

Il Direttore Generale
FIORELLI

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

DIREZIONE DELLE R.R. GALLERIE DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DEL PALAZZO
DUCALE e della Villa Nazionale di Strà
N. 1091
Oggetto Busto di Sua Maestà il Re – Domanda della 2° rata L. 1300

All'Ecc.° R.° Mini.° della Istruzione Pubblica Roma

L'illustre scultore comm.° prof. Luigi Ferrari è prossimo a compiere il grande busto in marmo di S.M. il Re Umberto che fu incaricato di eseguire colla Mun.° 22 febbraio anno corr. N. 15922/2642 mediante il compenso di L. 4000 tutto compreso.

A tenore quindi dell'atto di sottomissione 15/12/87 e della perizia relativa agli prega.° Ec.° Min.° a voler compiacersi di ordinare che venga disposto il pagamento di L. 1300 a suo favore, importo che egli doveva essere corrisposto alla levata dei punti, ma che non venne da lui chiesto in somma, con ossequio
27/11/88

Il Direttore
Bonazzi?

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

DIREZIONE DELLE R.R. GALLERIE DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DEL PALAZZO
DUCALE e della Villa Nazionale di Strà
N. 208
Date dell'esibito 9/3/89

Oggetto: Busto di S.M. il Re eseguito dal comm. Luigi Ferrari

All'Eccelso R. Min della I.P

Eseguito dal prof. comm. Luigi Ferrari il busto di S.M. il re commesogli da codesta R. Ministero ed Dip. In è[...] N 14768 verrà esso inaugurato nel giorno 14 avv. Natali? Della Maestà sua, e collocata in una delle sale della R.R. galleria che verrà prescelta lunedì dopo aver eseguito alcune prove per ottenere la luce migliore alla presenza della mann. Permanente di pittura.

Nato in onore....

10/3/89

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

N.N.

Venezia li 21 marzo 1889

Letto di collaudo?

Esaminato dai [...] il busto di Sua Maestà il Re scolpito in marmo di Carrara di prima qualità dal Sig. prof. Comm. Luigi Ferrari, lo trovarono di perfetta rassomiglianza ed eseguito con mirabile magistero d'onde per cui [...] il collaudo dell'opera che fu meritatamente celebrato da quando la videro ed ammirarono.

In fede di che vi sottoscrivevo. _____

Fimmali?

ASPMVe, b.1, f. 8, Gallerie offerte e acquisti, Busto di S. M. Umberto I scolpito dal prof. Luigi Ferrari

DIREZIONE DELLE R.R. GALLERIE DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DEL PALAZZO
DUCALE e della Villa Nazionale di Strà
N. 242

Oggetto:

Al Diso.º Min.º 22/2/88 Nº2642 pov. Senza

Venezia, addì 29 188

1165

All'Eccelsa R.direz. della I.P

Compiuto dal prof. comm. Luigi Ferrari il busto di Sua Maestà il Re alloggatogli da codesto Ecc. Ministero coi Dispacci diconto segnati, venne esso collaudato come risulta dall'annesso certificato, fu posto nella sala della R. Galleria detta del Cima.

Venga pertanto il Com. Ferrari che venga emessa la suo nome un mandato per L. 1300 importo col quale viene ad esser ricevuto il saldo della somma fissata per il suo lavoro.

Li 22 marzo 1889

Bassi?

55.Morte di Luigi Ferrari

AABAVe, Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879, Personale, b. 81, f. IV

1/1

R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI
IN VENEZIA

Venezia, 13 Maggio 1894

Chiarissimo Signore,

Con profondo rammarico annuncio alla S.V. la mancanza a'vivi avvenuta alle ore 6 antimer. Di quest'oggi dell'illustre Commendatore Luigi Ferrari già Presidente della R. Accademia e professore emerito onorario ed effettivo di scultura nel R. Istituto di Belle Arti.

I funerali avranno luogo nella Chiesa di S. Martino, Martedì 15 corr. alle 10 antim.

Il corteo funebre partirà dalle cattedre del defunto in corte della Grana S. Martino.

Il Segretario della R. Accademia

Nicolò Barozzi

BMCC, Archivio Riccardo Selvatico, Discorsi ufficiali, b. 1, f. 5

Signori,

Pochi mesi or sono il fiore degli artisti veneziani si raccoglieva a festeggiare i vecchi ed amati maestri, fra i grandi teneva un posto N° primo Luigi Ferrari.

Il veterano illustre dell'arte non intervenne al loro ritrovo; ma tanto più il cuore e il pensiero di tutti i presenti erano rivolti a lui, che altra perizia dell'insegnamento, al senso squisito delle cose belle, univa la bontà dell'animo, la chiara comprensione del valore dei discepoli e delle fortune che ad essi avrebbe serbato l'avvenire.

Chi mi avrebbe detto nel lieto giorno in cui mandavo un affettuoso saluto a quell'onoranda vecchietta, che oggi, a così breve distanza avrei dovuto porgergli l'addio doloroso della morte?

L'ufficio di Presidente dell'Accademia, ch'egli tenne così degnamente, e che una benevolenza eccessiva ha voluto conferire a me, mi dà il triste privilegio di dare il supremo commiato a questo spirito eletto che ha la ventura di affidare il suo nome non all'effimero lustro d'una carica ufficiale, ma alla genialità d'opere che non passeranno senza traccia nella storia artistica del secolo che tramonta.

Chi, o Signori, consideri le vicende dell'arte statuaria in questo secolo s'imbatte in due tipi di bellezza estetica: l'una placida, dalle linee castigate e dagli atteggiamenti composti, ignara delle procelle interiori; l'altra inseguita, soffusa di mestizia o contorta negli spasmi della passione: la prima quasi riflesso superstite della serenità del mondo ellenico, al seconda rispecchiante gli affanni e le ansie tragiche del mondo moderno.

Luigi Ferrari conobbe, odorò ritrasse la prima. Per lui l'arte non era la rappresentazione della tormentosa realtà, ma un volar verso orizzonti più miti e più lieti. Distogliamo lo sguardo dal presente egli amava fissarlo nelle fantasie consolatrici del genio classico e ne attingeva pel sentimento della misura e dell'armonia che ha genio anche nel plasmare le concezioni più spirituali e trascendenti della fede cristiana.

Per quanto, o signori, io affermo che la sua vita fu allegrata di supremi conforti. L'uomo buono e venerato che giace in questa bara e sta per scendere nella notte eterna, levò gli astri[?] e l'anima a contemplare una luce che mai non tramonta, la luce dell'ideale e tanto fortunati da fermarne qualche limpido raggio nell'austera gentilezza de' suoi marmi.

E noi ci stacciamo da lui col cuore penetrato d'un plaudo senso d'ammirazione e di riconoscenza.

Addio, nobile vecchio che avvi fornito serenamente il corso della tua vita, Addio, maestro che hai creato discepoli divenuti a lor volta maestri.

Addio, artista, che hai professato con animo integro il culto divino del bello, senza del quale "Pregio non ha, non ha valor la vita" .

- ***Gaetano Ferrari (Marostica, 1786 – Venezia, 1873)***

56. Atto di Battesimo di Gaetano Ferrari (1790)

APM, Archivio Parrocchiale di Chiesa S. Maria Assunta di Marostica, Nati dai 4 ottobre 1775 al 12 luglio 1790

24 ottobre 1786

Gaetano fig.^o di Luigi Ferrari fu Gaetano e di Antonia fig.^a del fu Bortolo Viero giugali nacque ieri ad ore 22 ca ed oggi è stato battezzato jux : Fon : Rit : Rui da me D.ⁿ Fran.co Valentin Bonomo de lic.^a padrini il s.^e Girolamo Delle Laste, e la S.^a Devota moglie di Giuseppe Trento ambi di questa Cura.

57. Iscrizione alla Veneta Accademia di Pittura e Scultura di Gaetano (1804)

AABAVe, Veneta Accademia di Pittura, b. 4, Libro Studenti 1785 13 giugno, Vincenzo Dottor Nodari Cancellier

18 ottobre 1804

Gaetano Ferrai Sculto.

58. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1807)

AABAVe, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Venezia, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1807.

(n. 8) Gaetano Ferrari di Luigi Scultore di Marostica d'anni 20 abita in calle dei Frati n. 6448 per la figura.

59. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1808)

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1808.

(n. 18) Gaetano Ferrari di Marostica d'anni 20 figlio di Luigi scultore abita in calle dei Frati n. 6448 contrada... per lo studio del nudo.

60. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1808-09)

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1808-09

n. 8 novembre 1808 Gaetano Ferrari Scultore
Di patria marosticano
d'anni 22
nato di Luigi scultore
domiciliato al n. 1464 in contrada

di S. Trovaso all'eremite
per la pittura

61. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1809-10)

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1809-10

6. Gaetano Ferrari di Marostica
d'anni 23
figlio di Luigi Scultore
abita a S. Pantaleone n.
Per la scultura

62. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1811-12)

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1811-12.

Gaetano Ferrari di Marostica d'anni 23
Figlio di Luigi scultore
Abita a s. Pantaleone
Per la figura

63. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1812-13)

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1812-13.

Gaetano Ferrari
Abita a S. Marco in campo dei due pozzi
n. 2560
per la figura

64. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1814-15)

AABAVe, Matricola degli Alunni Iscritti, anno scolastico 1814-15

Gaetano Ferrari di Marostica d'anni 28
Figlio di Luigi abita a S. Pantaleone
Per la figura

65. Ricevuta pagamento *Busto Papa Pio VII* (1818)

PLCF, Possagno, Lascito Fondazione Canova, b. 6, f. 1, Busto Pio VII

Ho letto e ho ricevuto dal Sig. D. Francesco Rotati agente del Pio di S. Giovanni in Laterano per le mani del Sig. Antonio D'Este scudi ottantacinque quali sono per prezzo convenuto di un Busto in Marmo rappresentante la Santità di N.I. Pio VII dappresso quello del sig. Marchese Canova, chiamandomi con ciò contento e pienamente soddisfatto. In fede questo dì 23 Xbre 1818.

Dico S 85mila

Gaetano Ferrari scultore

[retro]

Ricevuta di Gaet.no Ferrari

Per il Busto del Papa

saldo 13 Xbre 1818

PLCF, b. 6, f. 1, Busto Pio VII

Li 21 Agosto 1818

Ricevo io sottoscritto dal R.D. Gio. B.ta. Canova scudi trenta per conto del Busto del Santo Pontefice Pio Settimo oggi regnante da collocarsi in S. Giovanni in Laterano.

Gaetano Ferrari

[retro]

Ricevuta di Ferrari

21 agosto 1818

66.L'I.R. Marina indice un concorso per la cattedra di Scultura (1819)

AABAVe, Atti, 1819, b. 12

J 6642.6647.6786

Nota

Grato oltremodo il Comando della Marina delle informazioni comunicate sugli aspiranti al posto vacante di Maestro di Scultura nell'Arsenale, questo Comd.^o ritiene il più convenevole di procedere ad un concorso pel rimpiazzo di questa carica. A tal fine si à l'onore d'interessare la compiacenza di questa I. Accademia a voler trasmettere a questo Comando d'un lavoro della di cui assunzione si parrebbe incaricare li concorrenti per la sud.a carica.

Venezia li 17 Xbre 1819

Conich

All'I.R. Accademia di Belle Arti in Loco

[sulla busta]

|| 6642/6647

I.R. Comando di Marina

All'I.ⁿ A. I.R. Accademia delle
Belle Arti
in
Venezia

**Risposta dell'Accademia di Belle Arti di Venezia in merito al concorso per Maestro di
Scultura in Arsenale**
AABAVe, Atti, 1819, b. 12

N. 180

All'I.R. Comando della Marina in Venezia

Presupposto che gli aspiranti alla Cattedra di Scultura nel R. Arsenale siano dotati dei requisiti richiesti dalle qualità dell'ingegno, e che abbiano corredati i loro titoli colla produzione dei regolari documenti, si crede che in linea di fatto, e a prova della rispettiva attitudine e capacità possa bastare, che in un determinato giorno vengano essi chiamati all'esperienza del Saggio coll'offrire a soggetto di Composizione, da estrarsi a sotto sull'istante fra vari temi, un modello in plastica d'una o più figure, al qual sopra sieno in precedenza allestite tante tavole colla loro ereta quanti saranno li concorrenti.

Ciò poi avrà luogo colle discipline solite a praticarsi in simili capi, vale a dire colla sorveglianza e assistenza, durante il travaglio, di alcuno dei superiori, prendendo cura che il concorrente non tragga vantaggio da cose, disegni, libri, od altro, onde risulti con chiarezza quanto ciascuno voglia abbandonato a se stesso, e gli sforzi della propria industria.

Compiuto il saggio, che dovrà tenersi custodito e serbato con ogni gelosia, affinché sia tolto il pericolo che altri vi ponga mano, l'Accademia si richiama ad onore del servire il Comando della R. Marina prestandogli, se il vuole, ad emettere il suo giudizio, ben più tranquilla e contenta se il prelodato Comando farà sì che alla Commissione Accademica istruita all'oggetto s'unisca per parte di esso una o più persone esperte ed intelligenti dell'arte, che in suo concorso pronunzi una pesata sentenza sul merito delle opere, per quindi conoscere qual degli Autori sia degno di venir preferito o prescelto al carico vagheggiato.

Con ciò che la Presidenza Accademica secondando la saggia min. della R. Marina graziosamente espone nella preziosissima Nota del 17 cadente J 6642-6647-6786, si fa un dover di rispondere in aspettativa di ulteriori cenni chiude egli atti della maggior considerazione.

Dalla R. Accademia di Belle Arti
Venezia 26 Dicembre 1819

Nomina di Gaetano Ferrari a maestro di scultura in Arsenale
AABAV, Atti, 1820, b. 14

N. 2378

Nota

In base del Processo Verbale assunto con intervento di Membri della Reg.^a Accademia delle belle Arti a Venezia, il Com.^{do} della Marina, nomina per Maestro Scultore nell'I.R. Arsenale l'artefice

Gaetano Ferrari, come quello, ch' ha sodisfatto al più nel rispettivo esame. Questi dunque colli 15 del Mese corrente entrerà nella paga competente alla sua Carica, e nella competenza d'Alloggio in natura, o in denaro, se non vi fosse un'Alloggio corrispondente, disponibile in una Casa erariale della Marina.

S'ha l'onore di prevenirne l'Inel. R. Direzione dell'Accademia, ringraziandole distintamente della gentile sua cooperazione usata nel proposito.

Venezia, li 8 Mag.° 1820

Conich

All'Inel.^{ta} I.R. Direzione dell'Accademia delle Belle Arti in Venezia

67. Risposta dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia all'I.R. Governo in merito alla richiesta di realizzazione di un leone in metallo per la facciata della Basilica di S. Marco (1823)

AABAVe, Atti, 1823, b. 21

N. 361/185

All'Eccelso I.R. Governo Generale in Venezia

Facendomi carico della commissione abbassatomi dall'Eccelso Governo coll'attergato dei 13 scorso N. 32314 d. ho appoggiato coi nostri scultori, ed in principalità al prof. Zandomeneghi, ch'è molto esperto e ingegnoso anche nelle macchine, la consegna del progetto per il Leone che si deve costruire in metallo, e collocata nel centro dello stellario sulla facciata della Marciana Basilica, pregandoli di aggiungere le lor deduzioni anche in via economica.

Trovarono essi da applaudire al progetto in quanto concerne le dimensioni, il modo di costruire, le previdenze, ed il giusto calcolo dei pesi. Ma quanto alla misura dei prezzi avvertivano esservi piuttosto da avercene che da scemare.

Notarono che il modello del Leone da eseguirsi in creta, per cui fu preventivata la somma di italiane Lire Sessanta, non potrebbe meritare meno di Centocinquanta_ che duecentoventi dovrebbero accordarsene alla struttura in legno del descritto Leone, e all'applicazione ed incasso di tutte le lamine, ed ordinamento, quando non ne vennero stabilite che Centoottanta. In fine credono che la partita per la forma, modelli n creta, gesso si debba inalzare a Lire duecentotrenta in cambio delle Lire centoventi proposte da fabbisogno.

Il perché raffrontato il Preventivo dell'Ingegner Fustinelli coi rilievi della Commissione Accademica, ne risulta

Giusta il preventivo Accademico

Modello in creta del Leone	L. 150
Scultura in legno dello stesso	“ 220
Forme, modelli in creta, gesso	“ 230
	_____ L. 600

Giusta il Preventivo Fustinelli

Modello in creta.. L. 60

Scultura in legno... “ 180
Forme, modelli ecc.. “120
_____ 360

Differenza L. 240

Che se avesse luogo la rettifica dovrebbero essere aggiunte alla totalità della spesa indicata dall'essa detto Ingegnere.

Dalla I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia 18 ottobre 1823

L'I.R. Governo incarica Gaetano Ferrari per l'esecuzione del leone per la facciata della Basilica di S. Marco.

AABAVe, Atti, 1824, b. 22, n. 209

96.29386/3871 IV

Venezia 14 agosto 1824

Imperiale Regio Governo
All'I.R. Accademia delle Belle Arti di Venezia

Poiché li due Scultori Luigi Zandomeneghi e Bartolomeo Ferrari dichiarano di non poter assumere il lavoro della costruzione in metallo del leone da collocarsi sulla facciata dell'insigne Basilica di S. Marco la commissione istituita per dirigere e sorvegliare i lavori in corso in questo tempio propose di affidare la esecuzione dell'opera all'alto artista Gaetano Ferrari assicurando della di lui abilità come lo attestano anche gli Scultori sud.ti che esibirono la loro gratuita sorveglianza al lavoro. Prima di far luogo alla proposizione si mettano gli atti relativi all'I.R. Accademia motivandola a soggiungerle proprie osservazioni e pareri con sollecitudine.

Contarini

[retro]
N. 209
Pervenuto il dì 20 agosto

Minuta della presentazione di Gaetano Ferrari da parte dell'Accademia di Belle Arti di Venezia all'I.R. Governo

AABAVe, Atti, 1824, b. 23, n. 209

N. 209
All'Eccelso I. R. Governo Generale in Venezia

Il merito del Sig.e Gaetano Ferrari nella scultura non è dei comuni. Produسه egli in più di un incontro alla pubblica esposizione varie sue opere, che vennero applaudite, ed avidamente ricercate.

Perciò la Presidenza aderendo anche al voto spiegato a di lui riguardo dai profesori Ferrari, e Zandomenghi, che proposero di affidare al suddetto artista il lavoro del Leone da costruirsi in metallo, e sovrapporsi allo stellario che occupa la parte centrale della facciata di questa insigne patriarcale basilica, è di deciso sentimento che possa il riputato artista venire sostituito con sicurezza di esito ai paludati Professori, impediti per altri preventivi impegni dal prestar la lor opera in tale travaglio e ciò tanto più che il descritto lavoro verrebbe sorvegliato e diretto dai professori più volte detti.

Tanto lo scrivente si onora di subordinare all'eccelso Governo in esito alla sua ricerca contenuta nell'ossequiato dispaccio 14 spirante N. 29386/3871 P. IV.

Dalla I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia 28 agosto 1824

68. Lettera di presentazione a Bertel Thorvaldsen (1824)

TLA, The Thorvaldsen Letter Archives, m9 1824, nr. 104

Egreggio Cavaliere

Venezia li 17 xbre 1824

Presentandosi l'opportuno incontro d'invargli questa mia lettera, per parte di mio cognato che è il dator della presente, con la quale le ramento l'istanza fatta in mio favore presso a V S dal degnissimo Emimo Gardinale Consalvi requiescant. Aprofitando dunque dall'occasione che mi si presenta le spedisco un mio picciolo lavoro dal quale vedrà quello che io posso fare indi doppo aver fatto li sui esami lo ristituirà al datore medesimo. Avrei spedito altra cosa molto più lavorata ma credei inutile, e questa essere suficiente per V S il saper discernere, se bramasse poi di vedere altri miei lavori, a S. Giovanni Laterano da rimpetto alla sagrestia, esiste il ritratto in marmo di Pio Settimo, fatto da me sopra un modello del fu Marchese Canova, il quale voleva che gli ponessi il mio nome, ma mi parve non convenirsi essendo sempre oppera sua, ed in quello non la mia mano, come anche in parte ho lavorato nel monumento del Gardinale Yorch. Questo solo le ho indicato perche sia garantito in conoscenza della mia pocca abilità, e se si rissolverà a qe pati convenienti io sarò disposto a suoi pregi comandi. Se mai avesse oppere da spedire nelle parti di germania è un incontro bellissimo di un bastimento che fraguenta da Roma a Trieste il quale è comandato dal mio cognato sudeto. Perdonerà se le fui d'attedio e con tutto il rispetto mi do il preggio d'essere

il di Lei Umilmo Servo Gaetano Ferrari

69. Certificato di studio Gaetano Ferrari (1834)

AABAVe, Atti dell'Accademia 1831-1840, Rubrica artisti, b. 58, f. 10 (fascicolo X 1/5).

N. 480

La Presidenza della I. R. Accademia

Venezia 13 settembre
1834

Certifica

Che il Sig.re Gaetano Ferrari Veneto distinto scultore dotato di molta solerzia e perizia nell'arte, riportò, oltre a questi ottenuti nell'antica Accademia di pittura vari premi nell'attuale stabilita da più anni sotto i felici auspici di Sua Maestà l'Imperatore Francesco I nostro Augusto Sovrano. In fede

i. f. f. di Preidente
Diedo Segretario

70. Lettera di presentazione a Bartolomeo Bongiovanni (1837)

BCBVi, Episotlario Bartolommeo Bongiovanni, E. 10

Preg.mo Sig.r Professore

Prendormi l'ordine di avanzare questa mia con La quale le significo che sarei disposto di venire presso a V.S. in qualità di assistente, se però vi fosse la piazza vacante, e se il di lei genio sia condiscendenza ad accogliere la mia proposizione sarà quindi il mio dovere l'adoprarli a tutta possa in sua assistenza senza tanto in metalli quanto in altra materia.

Se rendasi necessario qualche documento per capacitava chi possiede a tal destinazione, indicherò le seguenti opere, quali sono un redentore moribondo in marmo di Carrara, che si degnò la fallica memoria la sua maestà Francesco primo farne l'acquisto da me eseguito, non che una replica dello stesso per commissione di sua altezza il Principe di Metternich, ed il Leone colossale di rame dorato posto sopra il frontone della facciata della Basilica di San Marco di Venezia, vari premi ottenuti dalla Accademia di belle arti. Non dilungandomi più oltre che troppo tedio sarebbe. Faccia il cielo, che col mezzo della validissima cooperazione possa giungere alla desiosa [...], passando in fine ad augurargli le buone feste unito alla degnissima sua famiglia, e ne sarò in osservazione di essa onorato di una graziosa risposta, dichiarandomi sono

del di Lei Chiar.mo Servo Gaetano Ferrari
Maestro di Scultura in Arsenale

Venezia li 20 Xbre 1837

[sulla busta]

All'Egregio Sig.r Brtolommeo
Bongiovanni Professore alla
Fusione da Nali
Vienna

Ferrari Gaetano
Scultore all'Arsenale
di Venezia

71.Elenco delle opere eseguite da Gaetano Ferrari

BMCVe, Codici Cicogna, n. 3349, fascicolo 16, Gaetano Ferrari scultore di Marostica. Cenni biografici dell'ing. Casoni.

Fatti della vita artistica dello Scultore Gaetano Ferrari di Marostica

Compiuti gli studi accademici in Venezia e dopo riportati alcuni primi premi
Passò in assistenza del proprio suo fratello Bortolomeo Ferrari e presso lui ha lavorato per vario tempo.

All'occasione d'alcuni lavori di scultura e d'intaglio nel Palazzo Reale di Venezia si unì col quadratore Domenico Fadiga ora defunto, e prestò l'opera propria nella parte ornamentale.

Si trasferì a Milano dove essendo stato veduto a modellare in pietra dal professore Pacetti questi lo volle come collaboratore nel proprio suo studio.

Qui a scolpita la statua di Santa Marcellina in marmo di Carrara poi collocata a S. Ambrogio.

Eseguì un busto colossale in marmo di Napoleone.

Modellò due statue pel Duomo di Milano S. Adolfo vescovo di Treviri, e Santa Odilla Monaca di Baviera.

Ritornato a Venezia assistette il fratello nella esecuzione de lavori d'intaglio in legno per la Marina Francese.

Invitato come collaboratore dalli Scultori Banti, Bosa e Parocco, si occupò di eseguire le statue in pietra ed i bassorilievi per decorazione del Palazzo Reale.

Cessato il Regime Italico si unì di nuovo al fratello e seco lui ha eseguiti molti lavori per particolari in legno, e fu pure occupato nel ristauero del leone in bronzo ritornato da Parigi e riposto sopra una delle due colonne della Piazzetta.

Fu invitato dall'esimio Canova per recarsi a Roma onde assistere alla esecuzione delle sue opere, quindi

lavorò nella Polimnia

due gruppi delle tre Grazie

due amorini in atto di suonare la cetra

un San Giovannino

il busto della figlia del Duca di Belford

i ritratti del Cardinale, e del fratello York posti sopra il Monumento esistente a S. Pietro in Vaticano nel quale scolpì anche lo stemma d'Inghilterra.

Eseguì per volere dello stesso Canova tre busti in marmo del Papa Pio Settimo, uno che esiste in Vaticano, l'altro in Campidoglio e il terzo all'appollinare S. Luca

Soprattutto esso Canova di codesti lavori gli diede commissione d'altro busto per interesse del medesimo Pio VII il quale vedesi dirimpetto alla sacrestia di S. Giovanni in Laterano.

Lavorò un Ebe per commissione della Contessa Guerrini di Forlì

Una Venere commissionata da Luciano Bonaparte

Ha lavorato nelle teste di Beatrice, di Laura e di Eleonora.

Fu collaboratore nella statua colossale del Re di Napoli

Eguale nel grande gruppo Teseo

Per proprio conto ha scolpito un Ecce Homo acquistato dal Duca Matteo di Mont.nerenci allora del Congresso in Verona.

Altro eguale ne ha fatto per S.M. l'Imperatore e Re Francesco I

Altra replica fece del medesimo Ecce Homo per S. altezza il principe di Metternich

Una quarta replica, parimente in marmo ha scolpita e spedì poscia nel Chili ed esiste ora a Valparaiso.

Per la stessa città di Valparaiso ha scolpiti in legno due angeli in grandezza naturale.

Per la chiesa del Carmine di Padova ha scolpito in marmo un angelo che vedesi sull'arco dell'altare maggiore a sinistra.

Eseguì due gruppi in marmo per il Visconte Bellerose di Parigi.

Un ritratto della moglie di Lord Ingestre passato a Londra.

Quattro cherubini colossali in legno per la chiesa armena di Costantinopoli.

Due crocefissi per la chiesa de SS. Apostoli in Venezia

Due statue una di S. Pietro l'altra di S. Paolo poste lateralmente all'altar maggiore di Sant'Antonio di Marostica sua Patria.

Eseguì il leone in rame dorato che vedesi il gran verone al pronao della chiesa di S. Marco in Venezia

Eseguì per commissione del Canova un bassorilievo in pietra di Rovigno rappresentante Caino che accoppa Abele il quale vedesi nel suo tempio di Possagno.

Fece in bassorilievo un Amore in atto di scagliare una freccia acquistato dal Conte Acquistmo Capodosmas [*difficile lettura*] di Corfù

Nell'arsenale della Marina in Venezia condusse e scolpì tutte le figure e gli ornamenti che decorano gl'stessi regi legni ed anche il grandioso modello del Bucintoro

Finalmente ha eseguiti altri lavori in marmo greco alcuno de quali, cioè una testa ideale, esiste presso di lui.

72.Registrazione morte Gaetano Ferrari presso la Parrocchia di S. Pietro (1873)

ASPVe, Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, Parrocchia S. Pietro, Morti, n. 34, 1871-1876

n. 13, 26 gennaio 1873

Ferrari Gaetano; del fu Luigi e della fu di anni 86 nativo di Venezia, maritato a Pisana Bassi.. dom in Parr.a al N. 1924. Pensionato del R.° Arsenale, morì oggi alle ore 10. Pom.e per catarro bronchiale. Fu munito dei SS. Sacramenti; e fu tumulato nel Civ.° Cim.°

73.Registrazione morte Gaetano Ferrari presso il Comune di Venezia (1873)

ASCV, Archivio Storico del Comune di Venezia, Indice alfabetico del Registro della Popolazione di Venezia, F, Faga-Ferro

Cognome	Nome	Paternità	data Nascita	Annotazioni
Ferrari	Gaetano	fu Luigi	1786 ottobre 24	26/1/73 n

74.Necrologio di Gaetano Ferrari

“Gazzetta Privilegiata di Venezia”, Lunedì 27 gennaio 1873, Ufficio dello stato Civile di Venezia, Bullettino del 27 gennaio 1873

6. Ferrari Gaetano, di anni 86, ammogliato, R. pensionato, di Venezia.

• *L'insegnamento di scultura*

75. Classificazione dei concorsi (1822)

AABAVe, Busta 18, 1822, Atti

I.R. Accademia di Belle Arti

Venezia li 21 Maggio 1822

Processo Verbale della Commissione Permanente convocatasi
per ordine della veneratissima Presidenza questo medesimo giorno

Il primo oggetto che Ella discusse si fu la classificazione dei Concorsi Accademici nei quali possono aver diritto li Giovani Alunni di Figura. Stabili che queste Classi fossero tre cioè. Classe di Elementi, Classe della Statuaria, e Classe del Nudo. La Classe degli Elementi venne suddivisa cioè, diritto di concorrere dalla Testa e Statua dalla Stampa, e diritto di concorrere dalla Statua dalla Stampa alla Testa dal gesso. La prima parte di questa suddivisione spetta esclusivamente a quei Giovanetti, le di cui limitate cognizioni non permisero loro per anco di poter disegnare dal rilievo; e la seconda a quelli che benché continuino a studiare dalla Stampa, furono passati dai loro Professori a disegnare le Teste, Mani, Piedi, ed altri Elementi dal Gesso. La classe della Statuaria concede a quei Giovani che non sono ancora passati dai Sig.ri Prof.ri al Nudo, il diritto di concorrere tanto alla Statua, quanto al Busto in gesso. Quelli poi che fossero abilitati a disegnare il Nudo fanno parte della Classe del Nudo medesimo, la quale ha il diritto di cominciare i concorsi all'invenzione, e discendere pel colorito, pel Gruppo ignudo, pel Nudo semplice, fino alla Statua in gesso, e non già fino al Busto.

Mossa questione, se un Giovane che fosse stato promosso da una Classe inferiore ad una superiore, non già per una spiegata attitudine, ma a solo fine di scuoterlo da un intorpidimento nel quale giaceva per lungo e freddo esercizio della Classe minima a cui era ristretto, e tentare con ciò il suo sviluppo per altra via, come tante volte accade, ed accade con successo, debba ritenersi escluso dal diritto di concorso nella sua classe inferiore: fu deciso per l'esclusione.

Per non metter origine poi al nobile ardimento di quei Giovani che volessero soperire la loro forma in una Classe superiore a cui non per anche appartengono, difficile la Commissione che ciò si possa permettere, previa peraltro la conoscenza di una sufficiente idoneità dietro i saggi che a quest'oggetto avessero presentati.

Ordinò poscia la Commissione medesima che si servissero, e rimettessero alla Chiarissima Presidenza le misure prese perché venissero sancite dalla sua approvazione.

L'Umilis.º Divotis.º Sup. di Scultura

Luigi Zandomeneghi

76. Modalità di insegnamento nella Scuola di Statuaria (1834-1839)

AABAVe, Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1834

601

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
Della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di disegno nelle sale di Statuaria e l'esercizio di Scultura nello
Studio terreno

Venezia li 1 Dicembre 1834

Il giorno 4 del cessato mese di appresero dai Professori di Figura le Scuola del Nudo e di Statuaria, non che li Studi di Pittura. In obbedienza al riverito ordine Presidiale N° 548 vennero ricevute sotto la particolare responsabilità del sottoscritto, lo Studio terreno di Scultura e le sale superiori di Statuaria. Suo primo pensiero si fu riunire in una sola di quelle sale gli esemplari più distinti e più convenienti alla capacità degli attuali Alunni per averli meglio sott'occhio onde non sieno dispersi a scapito della operosa emulazione.

Benchè sia ordinato con sufficiente lume e comodità quel locale terreno dove il Prof. di pittura fa esercitare gli Alunni allo studio delle pieghe, stimò ben fatto chi scrive di installare anco nella Statuaria un manichino pelle medesime esercitazioni, da cangiarsi ogni tre quattro settimane, acciò potesse ogni distinto Alunno trovare profitto senza interrompere il corso metodico degli altri studi. L'effetto corrispose a meraviglia, che si ebbe la compiacenza di vedere anco alcun Artista di grido farsi studio, non che memoria, di quelle Pieghe che ancora stanno a modello e che mostrano un parlante Apostolo nell'atto di annunciare la santa parola. Nella settimana ventura si darà un Mario preposto sulle rovine di Cartagine; e così il sottoscritto si apre anche un nuovo campo per diffondere l'erudizione nei suoi discepoli, tanto sul carattere morale di quegli'uomini che andrà a rappresentare coi Manichini, quanto sulla storia di cui fanno parte, come pure sulle convenienze delle attitudini, delle espressioni, delle foggie e dei modi dei vestiti e del vestirli, non che delle proporzioni che ad essi debbano competere.

E siccome mirava lo stesso Prof. scrivente ad un grande e nuovo scopo allorchè chiedeva a questo Inclito Presidio ed otteneva pel di Lui zelo dall'eccelsa Superiorità la formazione ed i getti in gesso di alcuni Modelli dal vivo, ed era, questo scopo, il dare a far eseguire molti studi comparativi fra le classiche statue e la più bella Natura, così ha la compiacenza di annunciare che li getti eseguiti dal Formatore Giuseppe Tombola nell'anno scorso sui caratteri del Fiume Iliso, dell'idolo mendico e dalla nuova Natura, già ridotti e montati per sua cura, stanno per essere collocati a canto ai loro Tipi, anzi, lo Iliso, viene in domani situato e destinato per istudio.

Con questo nuovo metodo, e per questa introduzione, già prodette nel suo aumento dai venerati Superiori, diverrà la statuaria di Venezia il primo studio di disegno nel mondo; quello che terrà lontano, così il manierismo dei Stili, come l'altro opposto dei Liberi, perché il solo che segnerà le vie della convenienza, tanto alle menti fredde e frementi, quanto ai Geni troppo accesi e arditi.

Gli Alunni iscritti nell'ora spirato mese (come si vedrà nel prospetto) lasciano molto sperare di loro riuscita, eccettuati però il Marini ed il Biasion ai quali sembrano assolutamente negate le scintille del genio, il sentimento del bello a quella diligenza che opera pure buone cose anco di per se sola. Anche l'Alberini non ci lascia molto fiduciosi su queglii ulteriori progressi che ei si lusinga incontrare in mercè la sua infaticabile costanza e quell'affetto deciso che porta all'arte della Pittura. Alcuni, sono in quello stato di perspicacia e di sentimento così comuni da non potersi preconizzare ed, e di quanti, oltrepasseranno la fatale mediocrità. Vi sono poi i predestinati a risplendere (qualora con qualche triste anomalia morale non attraversi infaustamente i loro voli). La prima forse fra

questi si è la Elisabetta Benato di Padova che, arrivata da un'alto, nobile e fino sentire; da un amore intenso di scrupolosa esattezza e da una fermissima perseveranza, va di progresso in progresso così rapidamente, da doverla considerare come cosa non comune. Ad essa succedono infondendo belle speranze li, Gavagnin, Vicari, Zona, Locatello, Beniczky, Garinoni e for l'anco Lippich.

La scuola terrena dello Studio di Statuaria, lusinga anch'essa chi scrive di non dubi conforti; segnatamente negli Alunni Cameroni, Luccardi, Zennaro, Canova, Marignan e, più che tutti, negli ancora assenti Bianchi e Bearzi. Questi ultimi compariranno tra pochi giorni.

Si avverte la chiarissima presidenza che, sebbene tutti gli Alunni di Scultura non abbiano frequentata ogni giorno la statuaria, non fu ad essi segnata alcuna mancanza, e ciò, perché hanno altri esercizi di eguale importanza, o in plastica o in marmo, nello studio terreno di scultura. Tosto però che avranno ultimato i lavori in corso, ascenderanno anch'essi all'esercizio del disegno la mattina, e staranno il dopo pranzo alle altre pratiche d'arte.

Luigi Zandomeneghi
Prof. Supp. Di scultura pel fu Pizzi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Novembre

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	2	Benato	Elisabetta	Padova	Genio, esattezza, costanza. Pittura storica
2	6	Gavagnin	Leonardo	Venezia	Gusto di colore, disegno, costanza. Ritrattista e storico
3	10	Vicari	Gio. Batta	Val di Cadore	Inventiva, disegno. Sarà per la pittura storica
4	5	Zona	Antonio	Venezia	Precisione, sentimento del bello. Forte disegnatore
5	4	Locatello	Francesco	Venezia	Spirito, disegno, gusto. Per la pittura storica
6	12	Beniczky	Lodovico	Fiume	Genio, sentimento, disegno. Per la pittura storica
7	8	Fabris	Paolo	Alpago	Precisione, gusto, costanza. Ritrattistica
8	13	Garinoni	Carlo	Trento	Esattezza, gusto, costanza. Per la pittura storica.
Studio terreno di Scultura					
1	1	Cameroni	Angelo	Venezia	Gusto, invenzione, ardimento. Scultura grande
2	10	Lucardi	Vincenzo	Gemona	Esattezza, meccanica, gusto. Ritratti e statue

3	2	Zennaro	Gaetano	Chioggia	Gran sentimento. Scultura filosofica e tenera
4	3	Canova	Antonio	Venezia	Imitazione, gusto. Ritratti e statue
5	11	Marignani	Luigi	Udine	Gagliardia di sentire. Scultura grave

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la scuola di disegno in Statuaria e di plastica e scultura nello studio terreno
con cui

In relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di 9bre 1834 ed un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 601

Present. Li 1 Xbre 1834

L. Zandomeneghi
Prof. Supp. di Scultura pel fu Pizzi

N° 601

Al Sig. Luigi Zandomeneghi Prof.^e Supp.^{te} di Scult.^a nella I.R. Accad.^a di B. A.

Venezia

Riesce si informerà come al susseg.^{te} N. 606 fino al Sovrano Istituto

Riscontrato così il di lei Rapporto 1° corrente, dove poi la Presidenza secolai congratulazioni pel veramente regolare ed utile andamento della scuola di Statuaria che le è affidata e per le assidue di Lei cure anche relativam.^e a quelle di scultura, con che Ella ha sensibilmente aumentata ed anzi ricolma la misura dei meriti che la distinguono verso questo I. e R. Istituto; ed in particolare verso la Presidenza che scrive, così utilmente, e con tant attività ed intelligenza da Lei assistita e secondata nelle tante e svariate attribuzioni che le vengono domandate nei vari rami di Pubblico servizio.

Le piaccia di accogliere in un a questi sensi dettati dall'ultima persuasione dei di Li meriti, anche le proposte sincere della più viva gratitudine, e verace attaccamento.

Dalla ec. Venezia 4 Xmbre 1834

Padovin

ALLA PRESIDENZA
Della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di disegno nelle sale di Statuaria e l'esercizio di Scultura nello
Studio terreno

Venezia li 31 Dicembre 1834

Spirato, colle vacanze natalizie, l'esercizio Accademico dello spirante dicembre, si onora chi scrive di rassegnare a questo inclito Presidio l'andamento intero degli studi delle suaccennate scuole.

E siccome è più legato al tirocinio dei disegnatori in statuaria di quello sia agli altri rami di figura l'esercizio di Anatomia, diretto dal Sig. prof. Trevisini ed assistito da quelli di Figura, così dirà quanto più importa anche di queste esercitazioni onde la Chiarissima presidenza vegga come in uno specchio il vero stato di questi studi che hanno luogo in ogni scuola.

Disegno

Sale di Statuaria

Anche il mese di dicembre fu pieno di conforto pel Professore dirigente; e gli fu porto da lodevole contegno di tutti gli Alunni; dalla loro esemplare alacrità e, più che tutto, dai reali profitti che conseguirono.

Si distinsero particolarmente; il sig. Guarinoni nello studio del Creugante Canoviano, la Benato in quello di Gladiatore combattente; Gavagnin sotto all'Antino; Locatello e Bassi a fronte della Venere Medicea e del Laocoonte; Fabris, Vicari e Zona disegnando il Fiume Fidiaco, e la Lippich e Menegati davanti alle statue del Puglietto e dell'Idolo mendico.

Di eguale soddisfazione riesci lo studio delle pieghe messe sul Manichino, e si videro trattate con particolare maestria (senza dire dal Fabris seniore) dal Rossi, che le distinse, e dalli Benizky, Bassi, Romani, Gavagnin, Facci, Fabris giunore, Benato, Antonibon e Giuseppini che le disegnarono. Con minor diritto alla lode, ma pur con sufficiente disimpegno, uscirono da questo esperimento la Lippich e quasi tutti gl'altri, eccettuati però il marini e l'Alberini, benché quest'ultimo possa avanzare.

Col riaprirsi delle scuole sarà approntato l'altro Manichino che dovrà esprimere Mario pensoso sulle rovine di Cartagine.

Ha cominciato pure ad aver luogo anche lo Studio compartivo, cioè il disegno della recentissima statua gettata dal vivo nell'attitudine del fiume Iliso col confronto di questo stesso; ma dei veri vantaggi di questo nuovo modo non si potrà dire che al chiudersi di Gennaio.

Plastica e lavori in marmo

Scuola terrena di Scultura

Gli alunni scultori continuano essi pure ad avere tutto il diritto alla deferenza del professore scrivente così coll'assiduità degli esercizi come pei vantaggi che da questi ritraggono.

Cameroni, si occupa lodevolmente di una grande composizione per Bassorilievo da eseguirsi in in plastica; Bianchi, pella esecuzione di due difficilissimi modelli per statue, Marchesini, schizzò già con molta arte e sentimento le intenzioni di un gruppo. Luccardi, Zennaro e Roedelltry impiegarono molte ore in lavori in marmo; a Canova, Zandomeneghi, Marignani, Scarpa e Moretti, si esercitano nel disegno e nella plastica.

Scuola di Anatomia

Vi furono nel mese di Xbre nove importanti preparazioni fatte sui cadaveri, e servirono per dodici giornate di studio. Le novelle cognizioni acquistate dalla volenterose Gioventù sotto di queste e sotto le ulteriori preparazioni, hanno fatto conoscere quanto giovi avere un Settore dotto, così nel coltello anatomico come nella facoltà di comunicare i suoi lumi più da artista che da medico, e quanto giovi che ei sia piuttosto diffidente di se che presuntuoso per cui lo si vegga essere

seriamente determinato di trovarsi sempre in accordo colli Professori di Figura nella applicazione dei Caratteri della morta natura al trattamento della viva.

Furono così soddisfatti gli Alunni anche i più assidui alle lezioni date a dimostrazione del Prof. Trevisini che era poca la stanza per contenerli. Furono felici in tutti i risultati ma emersero sopra gl'altri i disegni del sig. Fabris senior, a cui tener dietro gli alunni Beniczky, Benato, Gaurinoni, Bassi, Gavagnin, Lippich, Ramacci, Locatello, Fabris minore, Cameroni, Luccardi, Vicari e Zona, non che di alcuni Elementari, fra i quali, Blas, Bellini, Belo, Molmenti ecc. Soddisfatto così al principio dovere, si onora chi scrive di segnarsi

L'umiliss.° Prof. Supp. per la Scultura e dirigente le scuole suddette
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Dicembre, non che di quelli dedicati alla Scultura.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Disegnatori dalle statue a pieghe					
1	9	Guarinoni	De'Carlo	Trento	Sagacità, esattezza, gusto. Pittura storica
2	3	Benato	Elisabetta	Padova	Si disse il mese scorso
3	26	Rossi	Luigi	Vicenza	Gusto, ardimento, colore. Pittura storica
4	8	Gavagnin	Leonardo	Venezia	Si disse
5	10	Locatello	Francesco	Venezia	Esattezza, penetrazione. Storia e ritratti
6	17	Bossi	Ferdinando	Trento	Esattezza, impeto, gusto. Pittura storica.
7	4	Beniczky	Lodovico	Fiume	Si disse
8	7	Fabris	Paolo	Alpago	Esattezza minuziosa. Storia e ritratti
9	15	Vicari	Gio.Batta	Val di Cadore	Esattezza, gusto. Storia e ritratti
10	16	Zona	Antonio	Venezia	Gusto, diligenza. Storia e ritratti
11	11	Lippich	Teresa	Ungeheria	Diligenza somma. Ritrattista e forse Storia.
12	19	Menegati	Pietro	Bassano	Diligenza, gusto. Storia e ritratti
13	14	Romani	Antonio	Venezia	Gusto. Ritratti e qualche figura
14	21	Antonibon	Francesco	Nove	Sentimento, gusto, colore. Stor. e Ritratti
15	22	Giuseppini	Filippo	Udine	Sentimento, gusto. Storia e ritratti
16	23	Blaas	Carlo	Nauders	Nasce adesso. Si dirà
Plastificatori					
1	3	Canova	Antonio	Venezia	sentimento

2	2	Cameroni	Angelo	Venezia	Spirito gusto convenienza
3	5	Marchesini	Francesco	Bassano	Impeto
4	12	Bianchi	Antonio	Folin	Spirito, sentimento, convenienza, gusto

N° 6

Present. Il 1° gennaio 1835

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la scuola di disegno in Statuaria, non che quella di Scultura
con cui

In relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Dicembre un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 6

Esimo Sig.r Professore!

Nell'accusarle la ricevuta dello Stato degli Alunni addetti alle Scuole di Scultura e di Statuaria deggio in primo luogo secolari congratulazioni pel regolare ed ottimo andamento con cui continuano le medesime, interessandola di voler render palese anche agli alunni che le frequentano la soddisfazione di questa Presidenza pella regolarità con cui assistono alle lezioni, e pei progressi che ne ritraggono animan

doli a sempre più procurare con ogni sforzo possibile di far onore a loro medesimi, ed all'Istituto sovrano, che tante cure lor prodiga affinché possano divenire artisti distinti.

Vi e duopo interessarla particolarmente a voler d'or anzi tenere un separato foglio per ogni scuola, e separatamente scortarlo alla Presidenza, essendo ciò prescritto dalla Circolare Ordinanza 31 ottobre anno decorso N° 548, ed inoltre necessario per quelle pratiche che alla scrivente son domandate.

Approfitto dell'incontro per rinnovarle le sincere proteste della più distinta firma.

Venezia 3 Genn.° 1835

Pad.

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835

71

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Disegno nelle sale di Statuaria

Venezia li 1 Febbraio 1835

Esperimenti di disegno dalle Statue

Anche nell'esercizio del cessato mese di Gennaio si mantenne fiorita e confortante la Scuola di Disegno in statuaria così pel numero dei Discepoli come pella indefessità e profitto delle loro esercitazioni.

Venne sostenuto un difficile ma fortunato studio davanti alla statua gettata dal vivo dalle Alunne Benato e Lippich, non che dai Sig. Cav. Guarinoni, Olivieri, Bassi, Gavagnin, Locatello e Blaas. Altri studi arduissimi compirono li Giovanni Rossi e Giuseppini Fraen doli, il primo, del Cavallo del Monti, che volle dipingerlo all'olio a chiaroscuro visto di fronte, ed il secondo, dal celebre Gladiatore di Agasia posto nel più ardito scorcio cui si possa assoggettare quella Statua. Altro prodotto degno di tutta la lode è pure uscito dalla cannetta del nominato Blaas disegnando il profilo del medesimo Gladiatore. In perfetto livello con questi si stettero il ripetuto Locatello che terminò la sua Venere, Vicari e Zona che compirono il disegno dell'Iliso, e Menegati dando termine all'Idolo mendico; né furono molto al di sotto gli esperimenti del Bellino e del Dresely, il primo sotto all'Ilino ed il secondo al Pugliatore.

Tutti gli altri Alunni sono pur degni di essere o lodati o compatiti, non eccettuato l'infaticabile ma freddo Alberini che a forza di costanza va procedendo.

Querli che non possono assolutamente chiamati all'alto Trattamento del Bello e del Grazioso non il Marini ed il Biasion. Ciò non tanto è bene provarli ancora per qualche tempo.

Esperimenti di plastica dalle statue

Anche i modelli in creta che si vanno avanzando dagli Alunni marangoni, Scarpa, Raedelstirs, e Zandomeneghi, indicano, a fronte del Laocoonte, dell'Apollo, del Germanico, e del Moribondo, con tale progredire nei loro passi studiosi di far sperare lodevoli risulta mento.

Esperimenti delle pieghe

Bellissimo in ogni senso fu il risultato a colori all'olio che sorti il Gavagnin e degno di riflesso fu pere l'altro, nei medesimi modi, di Paolo Fabris. Egualmente lodevoli, se non pel colore per lo stile bensì e per l'effetto, furono i disegni a matita di Gauarinoni, Giuseppini, Bassi, Olivieri, Azzola, Facci e Vicari, cui tenne dietro l'assiduo Alberini.

Esperimenti di Anatomia

Le accuratissime preparazioni di un'avambraccio; del Collo con spalle e petto; di tutto un arto inferiore; di due intere schiene più o meno scoperte nell'apparato muscolare e di una Testa, disposero la esemplare Gioventù di Statuaria e del Nudo a tale uno studio che era angusto il locale a ciò destinato e, quali più quali meno (senza interamente eccettuare li Biasion e Marini) riportarono l'approvazione dell'assiduo Trevisini non che quella dei professori cui appartengono.

La regolare sistemazione di questi ultimi esercizi (dalle Pieghe cioè e dell'anatomia) ha così concentrate ed avviate le facoltà degli Alunni che insorse quella desiata emulazione che determina ogni uomo ad operare i maggiori sforzi per non restare a nessuno secondo.

Tale è lo stato mensile che nel pieno suo contenta mento presenta l'umile Prof. dirigente le suaccennate scuole.

Luigi Zandomeneghi
Prof. Supp.. di Scultura pel fu Pizzi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno e plastica che maggiormente si distinsero durante il mese di Gennaio 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Disegnatori dalle statue a pieghe					
1	3	Antonibon	Francesco	Nove	Sentimento, Gusto, colore. Pittura storica e ritratti
2	5	Benato	Elisabetta	Padova	Furono accennate le di lei qualità
3	7	Blaas	Carlo	Nauders	Precisione, gusto, sentimento. Pittura storica
4	6	Bassi	Ferdinando	Trento	Impeto, precisione, sentimento. Pittura storica
5	13	Facci	Fancesco	Bassano	Scrupolosa imitazione, gusto di colore. Iv.
6	4	Fabris	Paolo	Alpago	Diligenza, gusto. Iv. e ritratti
7	16	Guarinoni	Cav. Carlo	Trento	Ponderazione, diligenza, gusto. Iv.
8	18	Giuseppini	Filippo	Udine	Fantasia, precisione, gusto, sentimento, iv e ritratti
9	17	Gavagnin	Leonardo	Venezia	Gusto di colore, esattezza, sentimento, iv. iv.
10	19	Locatello	Francesco	Venezia	Esattezza, docilità acutezza. Iv.iv.
11	20	Lippich	Teresa	Ungeheria	Diligenza, penetrazione, gusto. Ritratti e storia
12	22	Menegati	Pietro	Bassano	Diligenza e colore.iv.iv.
13	23	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento pel grande. Statuario
14	24	Olivieri	Antonio	Verona	Diligenza, armonia. Pittura storica.
15	24	Negri solo	Pietro	Nove	Gusto,esattezza, colore. Iv. e ritratti
16	28	Rossi	Luigi	Vicenza	Ordinamento, genio, gusto. Iv. iv.
17	33	Vicari	Gio. Batt.	Val di Cadore	Esattezza armonia. Iv. iv.
18	34	Zona	Antonio	Venezia	Gusto, esattezza. Iv. iv.
19	35	Zandomenighi	Andrea	Venezia	Diligenza. Statuario

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la scuola di disegno e palastica nelle Sale di Statuaria
con cui
in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli
alunni addetti alla medesima pel mese di Gennaio un Prospetto mostrante quelli che maggiormente
si distinsero nel corso del mese stesso.

Agli atti provved.° essendosi col susseguente N° 125

Padovin 3/3 835

N° 71
Present il 1° Febbraio 1835

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835

133

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Disegno e di plastica nelle Sale di Statuaria

Venezia li 1 Marzo 1835

È cosa di vera letizia pel sottoscritto il presentare ad ogni mese lo Stato di quelle Scuole che sono state affidate alle parti colorai sue cure, e presentarlo coll'annuncio di fatti confortantissimi e coi nomi di quegli Alunni che fino dal principio dell'anno accademico, hanno meritato un particolare ricordo. Questa ripetizione, che è certamente di intero compiacimento per l'Inclita presidenza Accademica, sarà, si spera, fermamente invariabile ed in aumento anzi che ho.

Reali vantaggi si sono tratti e traranno di continuo da quello spirito di emulazione che si è introdotto coll'avvicinare fra se stessi, in una sola Sala, i vari centri delle diverse esercitazioni: come sono il disegno dalle Statue le più classiche; li studi comparativi di esse con i getti dal vivo o di questo con quelle; l'esercizio delle pieghe; i rendimenti per le differenti convenienze nelle invenzioni e l'applicazione della scienza anatomica svariati Caratteri della Figura umana.

Disegno dalle statue

Nell'orora cessato corso mensile passò la Benato a disegnare il Pugillo canoviano visto di schiena fissandone i contorni con molta scienza e franchezza ed egualmente disponendo il chiaroscuro. Azzola, Balleno, Fabris di Osopo, Locatello, Oliveri e Vicari studiarono il Getto dal vero e quasi contemporaneamente, il Fiume Illiso pei debiti confronti. Antonibon terminò con bravura il suo Laocoonte, e con equal impegno progrediscono la Lippich e Dresely di fronte al Germanico. Zona e Rosa (quest'ultimo ricomparve dopo molti giorni di lame) si esercitarono con molto profitto davanti all'Illiso di Fidia, ed il Poletti, con sufficiente risulta mento, al cospetto dell'Antinoo.

Plastificazione dalle Statue

I modelli di Marignani e di Andrea Zandomenighi, il primo copiato dal Laocoonte, ed il secondo dal Gladiatore morente, si sono lodevolmente approssimati al loro termine, e per eguale modo si dispongono quelli di scarpa e Roedelstir tratti dall'Apollo e dal Germanico.

Studio delle Pieghe

L'affluenza dei giovani alunni a questo studio fu ancor più copiosa nei cessati giorni di quello si fosse nei primi mesi. Il Manechino, che esprimeva Temistocle nell'atto di dire ferme parole agli Ateniesi prima di incontrare il suo esilio, piacque all'entusiasmo, e così gli esercizi che colà sotto si fecero, furono i più accurati e per la maggior parte eseguiti all'olio ed a colori. Li studenti che più valsero dipingendo furono li Sig.ri Fabrisi di Alpago, cavagni, Antonibon, Beninzki, Romani, Pagliarini, Filippini, Negrisolo e Fabris di Alpago; e quelli che meglio si distinsero alla matita furono li sig.i Bassi, Blaas, Benato, Guarinoni e Menegati. Tutti gli altri (benché non rammentati) non tolsero al Professore le maggiori speranze future. È da avvertirsi che benché occupati li Sig. Rossi e Paozzi in cose d'invenzione, hanno eseguito pure essi queste pieghe in modo degno di loro medesimi.

Lezioni di Anatomia

Con vera soddisfazione di ognuno furono nel passato mese occupati li Studenti se le nitide preparazioni di un intero Torso, cu le varie condizioni degli Arti, e nelle dimostrazioni di què visceri che devono o possono generare delle alterazioni nella parte addominale. Con queste occupazioni vennero compiute le lezioni miologiche del primo strato, così, dl prof. di questa facoltà, si può dar principio alla esposizione dei muscoli sottoposti per passar poi, nella calda stagione, alle ossa e, con queste, alle leve, alla potenza, ai punti d'appoggio ed alle resistenze nella locomozione. I vantaggi di questo esercizio sono sempre crescenti: perciò spera chi scrive che al chiudersi del presente anno scolastico si presenteranno li nostri Discepoli in faccia al Pubblico con soda base di sapere.

Anche la condotta e l'assiduità di questi Discepoli meritano essere ricordate con tutto l'interesse all'inclita Presidenza. Ciò espone con tutta compiacenza.

L'Umile Dirigente le sudd. Scuole

Luigi Zandomebneghi Prof. Supp. di Scultura pel fu Pizzi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno e plastica che maggiormente si distinsero durante il mese di Gennaio 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Disegnatori dalle statue a pieghe					
1	3	Antonibon	Francesco	Nove	Sentimento, Gusto, forza, gusto. Storia e ritratti.
2	4	Benato	Elisabetta	Padova	Sentim., grazia, ponderaz, esattezza. Pit.stor. e forse Scultura
3	8	Bassi	Ferdinand o	Trento	Esattezza, stile, gusto, gagliardia. Storia e pittura eroica.
5	6	Blaas	Carlo	Nauders	Gusto e molto sentimento
6	14	Fabris	Paolo	Alpago	Esattezza, colore, sentimento. Iv. iv

7	15	Fabris	Domenico	Alpago	Esattezza, forza, stile. Iv. iv.
8	17	Gavagnin	Leonardo	Venezia	Sentimento, colore, esattezza, stile. iv. iv.
9	18	Giuseppini	Filippo	Udine	Gusto, sentimento, stile. Iv. iv.
10	16	Guarinoni	Cav. Carlo	Trento	Ponderazione, esattezza, gusto, incontentabilità . Iv. iv.
11	19	Locatello	Francesco	Venezia	Ponderazione, esattezza, stile. Iv.iv.
12	23	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento pel grandioso ed ardito. Scultura eroica ritratti.
13	24	Negrisolò	Pietro	Nove	Gusto, colore, ardimento. Pittura storica e ritratti
14	25	Olivieri	Antonio	Verona	Diligenza, armonia, gusto_ iv.iv.
15	28	Pagliarini	Giovanni	Ferrara	Ponderazione, esattezza, gusto. Iv. iv
16	29	Rossi	Luigi	Vicenza	Gusto, ardimento, colore, armonia. Iv. iv
17	37	Panozzi	Agostino	Vicenza	Gusto, odritezza, colore. Iv. iv.
18	34	Vicari	Gio. Batt.	Val di Cadore	Esattezza, armonia, sentimento. Iv. iv.

Luigi Zandomeneghi Prof. dirigente

N° 133

Al Sig.r Luigi Zandomeneghi
Prof.e di Scultura nella I. R. Accademia di Belle Arti Venezia

Se mai sempre meritavano un parziale riguardo le veramente utili e attive di Lei prestazioni a vantaggio delle scuole e dello Stabilimento, la diligenza, solerzia ed assiduità da Lei particolarmente dimostrate nell'andante anno scolastico, obbligano per dover di giustizia la Presidenza che servire ad esternarle quel sentimento d'intima e verace soddisfazione da cui è compresa, nel potersi fare relatrice presso l'Autorità superiore dal felice andamento delle Scuole che le sono affidate, sui rapidi progressi degli Alunni che le frequentano, e più di tutto nel poter far conoscere alla stessa superiorità che tali vantaggi devonsi per la massima parte attribuita all'attività ed alla solerzia del Professore da cui sono dirette.

Ella continui, Sig.r professore, con equal zelo ed attività nel disimpegnare la direzione delle prestate due scuole, procurando con ogni sforzo possibile di risvegliar tra gli Alunni quello spirito di emulazione che è tanto necessario, e senza del quale gli studi languiscono, né si trae dai medesimi quei vantaggiosi risultati che la capacità ed attitudine del Prof.e danno il diritto di attendere, e di quali ridondano a maggior lustro dell'Istituto, e ad onore dei Membri che la compongono.

Le piaccia di accogliere questi cenni a dovuto riscontro dei due dettagliati Rapporti scortanti gli Stati delle Scuole di Scultura e di Statuaria. 9

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la scuola di Statuaria

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Febbraio 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 133

Present. Il 1 marzo 1835

9 riferibili al p.p. mese di Febbraio, e si assicuri che no lascerà la Presidenza sfuggire qualunque occasione le si presenti per far conoscere all'Ecc^o Governo i meriti che la distinguono verso questo I. e R. Istituto.

Venezia 2 marzo 1835

Padovin

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835

216

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA

della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Disegno, Plastica e Pieghie nelle Sale di Statuaria

Venezia li 1 Aprile 1835

Avendo assieme convenuto li due Professori dirigenti la Figura di presentare alla s^a gioventù nella sala del Nudo, alcune attitudine esprimenti Gesù sul calvario, giacchè in nobile carattere del Nudo attuale, Gio. Batta Giacomello, si presentava e prestava con molta nobiltà di forme e di espressione, ne venne che furono abbracciati questi studi con tale trasporto da doverli con gioia coltivare anco con ore straordinarie permettendo l'uso del Nudo oltre il consueto e quello del locale per tutta la mattina.

Ma, un'esercizio cotanto intenso e prolungato dimandava poscia alcuni riposo alle menti ed alle mani dei Giovani, anche di troppo affaticati; si è dovuto quindi assolvere i più laboriosi e quelli che avevano altri esercizi di colore e d'invenzione, dallo studio di Statuaria che, o si doveva fare non permettendo i lavori primi, o farlo a questi succedere troppo immediatamente.

È pregata quindi l'Inclita presidenza a non tenere, alla vista delle assenze segnate, un raffreddamento negli Alunni, che così non è assolutamente.

Fatta questa dichiarazione si passa a dire di quelli che più si distinsero in queste sale onde, o sotto di un'effetto o sotto di un altro, si vegga sempre chi va a far maggiori ne nostre speranze.

Disegno dalle Statue

L'Alunno Vincenzo Azzola, la Benato, il Belleno, Gavagnin ed il Fabris di Alpago, si distinsero su tutti nell'esercizio di questo mese. Essi si provarono a fronte del getto del vero, dell'Apollo, dell'Illioneo, del Germanico e del Pugillo Canoviano. Subito dopo venne la Lippich che, come l'Gavagnin, disegnò il Germanico; né mancò l'Alberini di un buon disegno, che salì anzi sopra quella

discretezza che segnò fra i più i suoi risulta menti, egli eseguì il Nudo gettato in gesso. Olivieri crebbe e si meritò il permesso di cimentare la sua capacità davanti alla Maddalena di Canova.

Plastica

Volle, il Marignani, dopo alcuni giorni di riposo, riesaminare quella plastica che aveva fatta a molto rilievo dal Laocoonte, e tali e tanti sono e saranno i miglioramenti di cui godrà, da meritargli un vantaggioso ricordo di questi studi.

Andrea Zandomeneghi accolto lodevolmente al suo termine il modello in tutto rilievo del Gladiatore moribondo.

Di Scarpa e Roedelstion, si dirà un altro mese perché hanno appena cominciato due difficili cose: l'Apollo e il Creugante.

Studio delle Pieghe

La novità importante di veder messa a modello con pieghe la figura di un Mercurio che move a gran volo contro un'aria che agita, vortica e spinge in mille guise la leggiera sua tunica e gli altri panni-lini di cui è vestito, ha svegliato tale un interessamento che fu da tutti o da quasi tutti preso in istudio così in disegno come in dipinto, lo stesso Malatesti ha desiato dipingerlo, ed è inutile il dire se l'abbia eseguito per eccellenza.

Fra quelli che lo dipingono andranno certo a prevalere il Gavagnin, il Giuseppini, il Blaas e li due Fabris. Ne saranno di molto minori Azzola e Belleno. Succederanno a questi il disegnatori dei quali si darà lo stato il venturo mese.

Anatomia

Continua questo studio col medesimo ordine e calore del passato tempo, e tutti gli alunni si esercitano con crescente profitto.

Accolga l'inclita presidenza Accademica le cure cordiali

N.B. e da avvertire che cavagni fu messo per isbaglio fuori dall'ordine alfabetico

dell'umile Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno e plastica che maggiormente si distinsero durante il mese di Gennaio 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
		Disegnatori dalle statue a pieghe			
1	1	Azzola	Vincenzo	Bergamo	Diligenza, armonia. Ritratti
2	2	Alberini	Gaetano	Mantova	Costanza, diligenza
3	4	Benato	Elisabetta	Padova	Colpo d'occhio, sentimento, gusto ecc.. Pittura storica
4	6	Blaas	Carlo	Nauders	Sentimento, gusto, colore. Iv.
5	5	Bellomo	Francesco	Venezia	Ricercatezza, gusto. Iv
6	15	Farbris	Domenico	Osopo	Gagliardia, Gusto, Colore

7	14	Fabris	Paolo	Alpago	Esattezza sottile, gusto, colore. Iv. e ritratti
8	18	Giuseppini	Filippo	Udine	Sentimento, gusto, colore. Iv.iv
9	23	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento pel colossale. Scultura eroica
10	35	Vicari	Gio. batta	Val di Cadore	Esattezza, armonia, sentimento. Pittura e ritratti
11	17	Cavagni	Leonardo	Venezia	Sentimento, stile, colore

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la scuola di Disegno, di Plastica e di pieghe nelle sale di statuaria
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Marzo 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 216

Present. Il 3 aprile 1835

Unito lo stato ai precedenti, al presente si passa Agli Atti
Venezia 5/4 1835

Padovin

Luigi Zandomeneghi prof. dirigente

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835

309

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Disegno, Plastica e Pieghe nelle Sale di Statuaria

Venezia li 8 Maggio 1835

La vacanze Pasquali, che dal giorno 11 Aprile si stesero fino a tutto il 26, impedirono ai giovani addetti alla Statuaria di presentare al Professor dirigente larga materia d'osservazione per qualche rilievo a loro vantaggio o per loro discapito.

A maggior semplificazione della presenta statistica, si sono omessi i nomi di que'tutti che ebbero il permesso di staccarsi temporaneamente da questi studi per attendere ai rudimenti del colore, essendo questa la stazione più opportuna per questi esercizi. Così si terranno dall'Inclita Presidenza come saggi e attivi anche que'nomi che figurarono come tali nelle precedenti Statistiche benché non

sieno registrati nella presente. Il solo Alberini è mancante, ma promise di addurne i motivi giustificanti.

I lavori in corso saranno meglio annunziati nell'esercizio di Maggio, in quanto però lo permetteranno le gare dei Concorsi che di già sono cominciate. Ciò non per tanto si ricorda la Benato che terminò con molta bravura il disegno dell'Apollo e che trae dalla presentazione del carpaccio altro lodevolissimo disegno, né si dimenticheranno li studiosissimi giovani Blaas, Vicari, li due Fabris, Gavagnin, Giuseppini, Azzola, Belomo e Guarinoni, che tanto sotto alle Statue, quanto all'esercizio a colori delle Pieghe riportarono l'approvazione dei professori.

Frequentarono pure quanto fu possibile le lezioni anatomiche .

Il prospetto seguente porta què pochi nomi soltanto che, come si è detto, poterono occuparsi con più assiduità degli altri nelle esercitazioni suddette.

Luigi Zandomeneghi Proff. Supp. di scultura pel fu Pizzi
Dirigente

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la scuola di statuaria nel Disegno, nella Plastica e Pieghe
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Aprile 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 309

Present. Il 13 Maggio 1835

Si unifica lo stato ai precedenti, indi la presente si passa Agli Atti

Venezia 13/5 1835

Padovin

Luigi Zandomeneghi prof. dirigente

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835

407

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Statuaria- Disegno e Plastica

Venezia li 21 Giugno 1835

Nel rassegnare a que'inclita Presidenza il Prospetto e la statistica del caduto mese di Maggio, deve il prof. dirigente giustificare l'apparente diminuzione di numero negli Alunni della Suola suddetta. Quindi fa noto, che molti furono staccati dallo studio metodico per inscrivere negli impegni

ardutissimi dei Concorsi che sono tuttora in lavoro, e che, alcuni altri, chiesero di affrontare i tentativi di alcune invenzioni in dipinto od altro pur di colore, e fu ad essi accordato in vista delle loro attitudini a tali esperimenti.

Per ciò, si seguivano fra i distinti li soli nomi di Azzola, della Benato, di Malignani, di Rosa e di Voltan, giacchè questi, a fronte di altre occupazioni, si distinsero sotto il Germanico, a fronte di un Carpaccio e del Pugillatore.

In forza di tanti studi di Concorso ed altro venne protratto anche l'esercizio delle Pieghe, che però verrà riattivato alla fine di Giugno.

Prega di essere scusato, pel ritardo dei Prospetti e Statistiche del mese di Maggio.

L'Umile Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

[...]

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1835

448

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di disegno e plastica nelle Sale di Statuaria

Venezia li 6 Luglio 1835

Continuando più che mai il savio cimento de'secondi Concorsi e stringendosi sempre più il tempo per quegli Alunni che preparano qualche cosa d'Invenzione per le prossime feste Accademiche, resta la scuola di Statuaria con pochi esercenti nel disegno. Ma, non potendo il professore dirigente mettere a carico de'suoi discepoli ciò che da lui stesso venne o permesso o consigliato con applauso di sua coscienza, prega l'Inclita Presidenza a volerli considerare come costantemente intervenuti.

Li N. marcati nella unita statistica, e che frequentarono in tutti i dì la Statuaria, sono quelli che avevano terminati i loro esperimenti, o non ne ebbero di sorta alcuna.

È debito pure di chi scrive rendere avvertita la Chiarissima presidenza che per questi motivi, cessò lo studio delle pieghe e di dovette ridurre a brevissimo ad a ben pochi quello dell'Anatomia poichè, in caso diverso, non sarebbero bastate le dieci ore di studio pomeridiano a cui sono soggetti gli Alunni.

Vengono segnati, come è di metodo, nel Prospetto quelli che in questo mese si distinsero.

Il Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Disegno in Statuaria

Venezia li 1 Dicembre 1835

Per cagione della spaventosa malattia che affligge questa Città fino dall'8 del caduto Ottobre, mancarono gli alunni della terra ferma ed ebbe, così, chi scrive, la dispiacenza di non vedere nelle Sale Accademiche e negli altri locali di studio da lui diretti quella quantità di Alunni di che si potè compiacere ne' decorsi anni, fu però confortato dai primi profitti che ebbe a riscontrare in què pochi che comparvero a disegnare le statue.

E siccome era ricorso di non avere pel tempo passato scossa abbastanza anco la nascente forza inventiva dei più Giovani di studio così scelti quelli che credetti più attivi, stimò bene aprire, contemporaneamente al severo studio del disegno dalle Statue, il cimento delle invenzioni, obbligando gli aspiranti a questa gloria di improvvisare i loro pensieri in tre ore, su di un Tema estratto a sorte, concedendo poscia al più ragionevole e felice nel suo trovato, la dilazione di una settimana per presentare depurato il suo concetto.

Questo esperimento presentò due felici Saggi, uno cioè in disegno e uno in plastica. [...] gli Alunni Scultori un Bassorilievo rappresentante, Faustolo pastore che reca alla Moglie i neonati Romolo e Remo raccolti sulla sponda del Tevere, dove aveali abbandonati la Lupa, e invita questa adottiva madre a porgere ad essi umane poppe. Espressero i pittori lo stesso Romolo già adulto quando, fattosi capo e legislatore di un popolo, punisce con l'uccisione del proprio fratello, la infrazione della sua prima legge.

Gaetano Zennaro di Chioggia diè, fr gli scultori aspiranti, la miglior prova pel Bassorilievo, e Massimiliano Lodi di Ferrara non che Francesco Locatello di Venezia, quella mostrarono per un disegno e per un Quadro.

Venne pure installato lo Studio delle Pieghe dove gli stessi Lodi e Locatello cominciarono a dipingerle all'olio.

Nel disegno delle statue superò i compagni Feliciano Cappello di Venezia disegnando l'Apollo. Spera lo scrivente di presentare nel venturo mese maggior materia di confronto

Luigi Zandomeneghi Prof. Supp. di Scultura
Dirigente le scuole di disegno e Plastica nelle Sale di Statuaria

[...]

Il professore dirigente la scuola di Disegno in Statuaria

Venezia li 3 Gennaio 1836

Avvenne ciò che si avea preveduto. Non a pena che cessò fra noi la temuta malattia del Cholera, che comparvero già de' novelli Alunni e della Terra-ferma e da può a dare un po' più numerosa la Statuaria. Dovendo però alcuni di questi farsi dotti della Prospettiva, debbono necessariamente mancare da questa scuola per attendere all'altra, e ciò sarà per tutta la stagione invernale. Ad ogni modo, si rimettono all'Inclita Presidenza tutti gli iscritti e , con questi nomi, le giustificazioni degli assenti.

Gli studi di questo mese (benché non poco interrotti dalle vacanze) hanno dato de' prodotti abbastanza soddisfacenti, così nell'invenzione come nel disegno e nella plastica delle statue e delle pieghe.

Li nomi di Lucatello, Bellemo e Lodi meritano molto nel primo esperimento in disegno come riportano maggiori suffragi nella plastica gli Alunni Zennaro e Zandomeneghi.

Lodi meritò lode nell'esercizio delle pieghe e la Benato e Cappello nei disegni dell'Antinoo e dall'Apollo.

Resta da farsi un'umile domanda. Alcuni della Terraferma no giungeranno che alla fine della presente settimana, otterranno essi la grazia di essere considerato quali alunni?.... La chiarissima Presidenza onori la sua decisione.

L'umilissimo Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1836

98

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Disegno in Statuaria

Venezia li 2 Febbraio 1836

Il sottoscritto prof. dirigente gli esercizi di disegno e plastica nelle sale di statuaria può annunziare con vero piacere a questa Chiarissima Presidenza essere stati nel cessato mese di gennaio frequentati questi Studi da trentadue Alunni veramente studiosi e qual più qual meno, animati da tale spirito di emulazione che valse a far produrre de' bei prodotti. Meriterebbero di essere tutti ricordati a quest'inclita Superiorità, eccettuati que' pochissimi pe' quali fu avara di doni intellettuali o di artificio sentimento la Natura, ma obbedendo alla venerata prescrizione di segnare in un Prospetto i più distinti soltanto, si fa egli a rammentare que' nomi che emersero nelle differenti esercitazioni che hanno luogo in queste sale.

Disegno dalle Statue

La Benato merita il primo riguardo che sta compiendo dal Laocoonte; li Bellini, Blaas e Matignani Giuseppe succedono tosto ad essa coi disegni del Germanico, ai quali tengono dietro, Masutti con uno studio dell'Illiso e la Lippich con altro della Venere Canoviana.

Plastica

Canova, Marignani, Zennaro e Zanfranceschi avanzano alcune plastiche con gran diritti alla lode, e le fanno da un gruppo dello scrivente, dalla Maddalena e Venere Canoviane, e da quel getto del Vero, vivo, che si disse formato cogli elementi di attitudine dall'Idolo mendico.

Invenzione – Disegno e Plastica

Toccata una vota la facoltà creatrice dei più Alunni, si ellero tosto i più felici risultamenti, e fu come la pietra splendente che gli additò l'altra via dei ragionamenti delle convenienze artistiche, dei giuochi di luce relativi a' soggetti, o delle leggi pei piani ne' bassorilievi e da contrasti lineari nei gruppi. Avviati in quell'ardua strada nella quale procedono soltanto il genio, il fino sentimento, e la sottile ragione crebbe ognuno su se stesso e ciò infuse loro nuovo vigore e mise le più forti lusinghe in que'Professori dirigenti che propongono, rivedono e sentenziano le gare.

Negli esperimenti fino a quest'ora presentati in disegno, primeggia su tutti Valeri, al quale succedono per dritto ordine il Bellomo, Lucatello e Lodi. Fra quelli poi che offrono belle prove in plastica, così per progetti di gruppo come per bassorilievo, è dolce per chi scrive il poter dire che conseguì il maggior numero de' suffragi Andrea Zandomeneghi al quale però stettero vicini li Marignani, Scarpa e Canova.

Maggiori speranze nutrono i Prof.^{ri} di figura coll'aprirsi della stagione ed osano annunciarle alla chiarissima presidenza.

Pieghe

Essendo necessario l'alternare questo studio con Manichini quando di severo stile, e quando di quelle foggie ricche e magnifiche cui vestivano i grandi e gli eroi del mezzo tempo, si esibì al loro ingegno una Matrona di quell'età, vestita con rasi e velluti sfarzosi, e sposta ad un pieno cadere di luce, e come avesse fatto presenza di se stessa a personaggi importanti. Davanti a questo esemplare si cimentano ancora le tavolozze di Gavagnin, di Blaas, di Antonibon, di Bellini e Lodi, non che le matite di Menegati e Valeri. Li scultori attendono l'altro Manichino, che sarà di soggetto greco e che sarà approntato pel secondo giorno di Quaresima.

Anatomia

Né per la qualità degli accennati studi, abbiamo punto agli Alunni di statuaria le importantissime pratiche di anatomia che, nei giorni di lezione, vanno o ad ostacolare la viva voce del zelantissimo Trevisini o a disegnare nelle ore che fanno le offerte preparazioni. E siccome è volontà del lodato professore che siano rivedute dai prof.^{ri} di figura le opere di disegno di quella Suola onde riesca di vero profitto dei figuristi, così adempiuto di buon grado a questo incarico, si trovarono meritevoli di encomio quelle eseguite dagli Alunni, Bellini, Borghesi, Camerani, Simonetti, Bonato, Frösehle, Maligani e Marignai senza fare parola del distintissimo artista Placido Fabris.

Mancarono senza colpa, a questa Scuola, Pogne, Scarpa, Canova, Locatello, Zona, menegati, Olivieri e Vicarj, ma essendo prossimi a compiere quegli altri studi che li tennero lontani, torneranno a frequentarla nella ventura Quaresima.

Spera di presentare anche in avvenire sati soddisfacenti.

L'umilis. Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno e plastica che maggiormente si distinsero durante il mese di Gennaio 1836.

NUMERO	Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine

Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Disegnatori dalle statue					
1	3	Benato	Elisa	Padova	Precisione, gusto, sentim.. Pittura e plastica
2	5	Bellini	Giovanni	Bergamo	“ , “ , “ , Pittura storica e ritratti
3	6	Blaas	Carlo	Nauders	“ , “ , “ , “ , “ ,
4	18	Maligani	Giuseppe	Udine	“ , “ , “ , “ , “ ,
5	17	Masutti	Antonio	Aviano	Genio, gusto, esattezza, “ , “ .
6	13	Lipich	Teresa	Ungheria	Esattezza, grazia, armonia
Plastica dalle statue					
1	9	Canova	Antonio	Venezia	Grazia, sentimento severo. Scultura alta
2	19	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento, pel grandioso e fiero. “
3	30	Zennaro	Gaetano	Chioggia	Grazia, sentimento tenero. “
4	32	Zanfranceschi	Pietro	Follina	Grazia, genio, sentimento generale. “
Invenzione in disegno					
1	28	Valeri	Gaetano	Padova	Fantasia giusta, sentim., grandi partiti. Pittura e ritratti
2	4	Belleno	Francesco	Venezia	Belle viste pell grandi scene. “ , “ .
3	15	Lucatello	Francesco	Venezia	Convenienza nelle passioni e ne' gruppi. “ , “ .
4	14	Lodi	Massimiliano	Ferrara	Disposizione al sentimento
Invenzione in plastica					
1	31	Zandomenighi	Andrea	Venezia	Stile saggio, sentimento. Scultura alta e ritratti.
2	24	Scarpa	Nicolò	Palestrina	Disposizione al macchinoso. “ , “ .
3	19	Marigani	Luigi	Udine	Attitudine alla composizioni forti. “ , “ .
4	9	Canova	Antonio	Venezia	Belle viste al giuoco lineare, grazia. “ , “ .
Pieghe					
1	12	Cavagni	Leonardo	Venezia	Stile, esattezza e bel colore. Pittura stor. Ritratti
2	6	Blaas	Carlo	Nauders	
3	1	Antonimo	Francesco	Nove	Remota tendenza ad un colore sparco ma stile. “ , “ .
4	5	Bellini	Guovanni	Bergamo	Esattezza, gusto, colore. “ , “ .
5	14	Lodi	Massimiliano	Frerrara	Gusto e colore un po' ammanieti(?). “ , “ .
6	16	Menegati	Pietro	Bassano	Gusto, bel colore me sentim° un po' vulgare. “ , “ .
7	28	Valeri	Gaetano	Padova	Gusto, sentimento, stile e discreto colore. “ , “ .

		Si omettono li già lodati negli esercizi di anatomia dei quali presenterà già il prospetto il Sig. Prof. Trevisini.			

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Statuaria
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Aprile 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 98

Present. Li 4 febbraio 1836

Ritenuto a notizia l'esposto, ed unito lo Stato ai precedenti, si passa la presente Agli Atti
5/2 1836

Padovin

Il prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1836

98

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Figura nelle sale di Statuaria

Venezia li 3 Marzo 1836

Benchè le ferie di carnevale sieno cadute nel mese del decorso Febbraio 8del quale s'inazano gli stati) non fu corso degli Alunni di statuaria senza assidua occupazione e senza molto profitto. Gli esercizi di disegno, di plastica, di pieghe, di invenzione e di anatomia, ebbero tutti degli esperimenti lusinghieri.

Disegno

Quasi tutti gli iscritti nella Statuaria ricordarono con bei modi di matita, ed una statua, od un frammento, e le stesse pieghe, o l'anatomia; ma che dedicarono le maggiori cure alle statue e che emersero più distinti furono li Sig.ri

Benato Elisa, con un disegno, che tutt'ora progredisce con bellissimo risultamento, del difficile gruppo del Laocoonte e con la sua prima Litografia che si spera di forte e grafico effetto.

Masutti Antonio e

Malignai Giuseppe; entrambi di fronte all'Illiso – accuratissimi disegni

Voltan Giuseppe, disegnò con grande effetto ed esattezza dal Mercurio della Palma
Frösehle Giovanni, egualmente dal Germanico e
Lippich Teresa, che eseguì col più bel garbo la Venere Canoviana.

Plastica

Si distinsero in quest'esercizio

Marignai Luigi, col felice avanzamento della maddalena Canovaiana – Modello di tutto rilievo
Zennaro Gaetano, coll'Ermafrodito greco – Modello pure di tutto tondo.

Pieghe

La qualità delle Stoffe messe a modello; il bell'effetto della luce, e moltri altri accidenti di color e di
attitudine, tirarono sollo al manechino quasi tutti gli Studenti; e, sull'esempio del bellissimo studio
eseguito in dipinto dal Gavagnin, dipinsero con molta bravura li Sig.ri Blaas – Antonibon – Valerj –
Bellini – Locatello – Lodi e (in qualche modo) anche lo stesso Sottini – Le disegnarono poi con
moltissimo garbo

e

Malignani

Invenzione – disegno e plastica

I temi di questo mese, si presentarono difficili, anzi che no, negli esperimenti. Essi doveano
rappresentare alcune gesta e la morte di Tarquinio Prisco – Si reputarono i migliori fra quelli che
disegnarono li Sig.

Valeri – Bellino – Lucatello e Lodi

e nella plastica li Sig.ri

Zandomenghi, Canova e Marignani

Anatomia

Comparvero allo insegnamento di anatomia e fecero loro disegni di miglior garbo ed esattezza li
Sig.ri Blaas – Bellini – Belleno – cappello – Frösehle – Menegati – Masutti e Malignani. Avendo
desiderato il Sig. prof. Trevisini che fossero visti ed estratti tutti i studenti anche in unione ai
Professori di Figura in tutto ciò che spettava alle esigenze del disegno e in approvazione a quelle
dotte applicazioni che Egli dettava, accorse anche la scrivente, e così poté ammirare il metodo che
si è proposto.

Detto quanto era in suo dovere, si onora di segnalare

L'umiliss.o Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno e plastica che maggiormente si
distinsero durante il mese di Gennaio 1836.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	1	Antonimo	Francesco	Nove	Sentimento, gusto, forza_ Pittura storca e ritratti
2	3	Benato	Elisabetta	Padova	Fine sentimento, grazia, esattezza. Id. ed anco la scultura

3	4	Belleno	Francesco	Venezia	Esattezza, gusto inventivo, sentimento. Id. e ritratti in pittura
4	5	Bellini	Giovanni	Bergamo	Fino sentimento, grazia, esattezza. Id, id
5	6	Blaas	Carlo	Nauders	Forza inventiva, sentimento, grazia, esattezza. Id, id
6	8	Cappello	Feliciano	Venezia	Qualche freddezza inventiva ma esattezza e gusto. Id, id
7	9	Canova	Antonio	Venezia	Sentimento, grazia e belle forme. Scultura eroica
8	10	Frösehle	Giovanni	Augusta	Esattezza, gusto_ Pittura storica e ritratti
9	13	Lippich	Teresa	Ungheria	Esattezza somma, gusto, colore. Id.id
10	15	Lucatello	Francesco	Venezia	Bella inventiva, prontezza, effetto, buon colore. Id.id.
11	14	Lodi	Massimiliano	Ferraro	Inventiva, esattezza, colore. Id, id
12	17	Masutti	Antonio	Aviano	Bella iniziativa, grazia, esattezza, colore. Id.id
13	16	Menagati	Pietro	Bassano	Esattezza, sentimento, colore. Id. id
14	18	Malignani	Giuseppe	Udine	Esattezza, sentimento, colore. Id, id.
15	19	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento pel forte e fiero. Scultura eroica
16	28	Valeri	Gaetano	Padova	Bella inventiva, sentimento, colore. Pittura storica e ritratti
17	26	Voltan	Giuseppe	Venezia	Sentimento, esattezza, gusto
18	30	Zennaro	Gaetano	Chioggia	Fine sentimento grazia stile. Scultura eroica
19	31	Zandomenighi	Andrea	Venezia	Inventiva, stile, amore al forte id.id

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Statuaria ec. ec.
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Febbraio 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 169

Present. Li 5 Marzo 1836

Unito ai preced.ⁱ lo stato, si passa il rapporto Agli Atti

Venezia 6 Marzo 1836

Padovin

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1836

98

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Figura nelle sale di Figura nelle Sale di Statuaria che comprendono: esercizi di figura, di plastica, di pieghe e d'invenzione, così in disegno come in plastica.

Venezia li 6 aprile 1836

Si onora il sottoscritto di innalzare a quest'Inclita Presidenza lo studioso risultato degli Alunni iscritti in questa sala, il quale (anche nel mese di marzo a cui si riferisce lo Stato) corrispose ai larghi mezzi conceduti dall'Augusto Sovrano ai volenterosi Studenti, alle altre sagge cifre dell'Eccelso Governo, alle cure della Chiarissima Presidenza ed al buon valore de' Professori dirigenti.

Disegno dalle statue

Molte statue greche hanno servito di tipo nel cessato mese, e molti furono i disegni eseguiti con lode, ma quelli che riuscirono i più scelti furono il Laocoonte della Benato; l'Apollo delli Sig. i Blaas e Malignari; il Germanico da Frösehle e la Venere Canoviana dalla Lippich.

Plastica id.

La Maddalena canoviana continua ad essere scopo dei studi di Marignani e riesce degna di lode; egualmente plausibile si è l'esercizio di Zanfranceschi davanti all'Ercole e quello di Zennaro sull'ermafrodito. Eseguiroano altre plastiche con profitto anche gli altri alunni.

Invenzione in disegno

Belleno, Valeri, Lodi e Lucatello, si contesero ed ottennero alternativamente il primo voto all'invenzione dove spiegarono ragionevolezza nella espressioni e nei gruppi, fantasia nei trovati e gusto nei segni e nei partiti. È dolce il poter dire che fecero invenzioni di importanza.

Invenzioni in plastica

Le maggiori e più difficili gare si esperirono fra Canova, Marignai e Zandomenighi Andrea: quest'ultimo prevalse quasi sempre sugli altri. Fu rimarcato a suo conforto che ha decoro nelle espressioni, che intende i piani e si avvia al puro stile.

Pieghe

Compiuti con molta lode que' studi di pieghe che si dissero incominciati a colore nel mese di Febbraio, relativa a terminarsi il disegno di Masutti, e questo riuscì degno di così distinto alunno.

Anatomia

Fra quelli che trassero belli disegni dalle nitide preparazioni offerte col cadavere del Prof. Trevisini, meritano particolar memoria Frösehle e Cappello.

Accolga con la sua approvazione e nella sua bontà la Chiarissima Presidenza la premura dell'

Umile Prof. dirigente
Luigi Zandomenighi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno e plastica che maggiormente si distinsero durante il mese di Marzo 1836.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Disegnatori dalle statue					
1	3	Benato	Elisa	Padova	Sentimento, gusto, esattezza. Pittura storica e Scultura eroica
2	8	Blaas	Carlo	Nauders	Id. id. franchezza. Id. e ritratti
3	13	Frösehle	Giovanni	Augusta	Esattezza, diligenza, sentimento. Id. id
4	22	Malignani	Giuseppe	Udine	Gusto, esattezza, sentimento. Id. id
Plastica dalle statue					
1	23	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento pel colossale, diligenza. Scultura eroica
2	37	Zanfranceschi	Pietro	Follina	Sentimento pelle grazie, diligenza, esattezza. Id
3	35	Zennaro	Gaetano	Chioggia	Id.id. id. id.
Invenzione in disegno					
1	6	Belleno	Francesco	Venezia	Ricercatezza, precisione, gusto. Pittura storica e ritratti
2	18	Lodi	Massimiliano	Ferrara	Scioltezza gustosa, ragionevolezza. Id. id.
3	19	Locatello	Francesco	Venezia	Penetrazione nel bello, esattezza. Id. id
4	33	Valeri	Gaetano	Padova	Pienezza di fantasia, gusto, sentimento. Id. id.
Invenzione in plastica					
1	11	Canova	Antonio	Venezia	Amore al grazioso, esattezza. Scultura eroica
2	23	Marignani	Luigi	Udine	Sentim. pel colossale, ricercatezza id.
3	36	Zandomenighi	Andrea	Venezia	Sentim. pel serio e piagnolo. Id
Pieghie					
1	21	Masutti	Antonio	Aviano	Grazia, gusto; diligenza, fantasia. Pittura e ritratto
Anatomia					
1	10	Cappello	Feliciano	Venezia	Esattezza, smania pel Bello ma tranquillità. Id. id.
2	13	Frösehle	Giovanni	Augusta	Id. id. id. id.id.

ALLA PRESIDENZA

DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Figura nelle Sale di Statuaria
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Marzo 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 257

Present. Li 8 Aprile 1836

Si unisca il Prosp.° agli Ant.i e la presente si passi Agli Atti
Ven.a 8/4 1836

Paadovin

L. Zandomeneghi Prof. dirigente

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1836

305

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Statuaria in disegno e plastica

Venezia li 2 Maggio 1836

È meno lieto il sottoscritto Professor. Dirigente la Statuaria perché non può, come ne' primi 5 mesi Accademici, professore anche nella Statistica dell'or ora caduto Aprile una continua presenza di tutti gli Alunni agli studi di queste sale. Forse la malattia che ci affligge ha abbassato l'amore pei studi ameni: forse molte delle addotte giustificazioni potranno essere accolte con indulgenza; ma che che sia, come potranno valere a scusare l'assenza di molti, non penno bastare a tenere silenzioso il Professore per alcuni altri, e molto meno poi per segnarle come venire in quello Stato che innalza all'Inclita Presidenza.

Si occuparono, e si occupano effettivamente (i molti) di altri studi d'arte come, p.e., in esercizi di colore, d'invenzione, di prospettiva ecc. col consenso de' professori, dispiace però che non riveggano più di frequente anche le statue; ma gli altri dicono di fare alle loro case, litografie, Ritratti od alcun'altra cosa per bisogno, che saranno utili alla lro povertà, ma non mia certamente all'artistico proponimento. Non rispondono (specialmente gl'ultimi) che assai male alle esortazioni fatte dai Professori di Figura prima della vacanze Pasquali, è dovere di chi è particolarmente incaricato della direzione di Statuaria vendere istrutta la valentissima Presidenza per quei provvedimenti che credesse voler abbassare all'uopo onde richiamare quelli che arbitrariamente stanno assenti e raccomandare ai primi di intrecciare cogli altri esercizi anche l'importantissimo della Statuaria.

Fra i pochi che la frequentano costantemente si distinse su tutti la Benato col felicissimo termine di due disegni (il Laocoonte ed una Litografia). Conseguì un'ottimo risultamento Malignai collo studio dell'Apollo, Cappello con quello del Gladiatore moribondo, Bellini sotto al Creugante e Lodi di fronte alla Pietà Canoviana.

Essendosi ora avviate le gare annuali di Concorso ed essendo in lavoro alcune opere di pittura nei studi terreni si dovettero sospendere le esercitazioni dalle pieghe e che si facevano in statuaria e chiudere le altre che si esperivano settimanalmente d'invenzione. All'atto di chiudere queste ultime si fece anco l'incontro numerale de' volti configurati dagli Alunni pittori e dagli Alunni Scultori onde riconoscere su chi cadevano le palme. Emerse primo, con bel numero di maggioranza, Francesco Bellenao fra i disegnatori, a cui stettero secondi in parità di diritto, e quasi in parità per le ragioni si addurranno in seguito, Francesco Locatello e Massimiliano Lodi. Sorti primo nella plastica con egual gloria di voti Andrea Zandomeneghi e, con egual lotta dei disegnatori che contendendosi la seconda corona, sono a contesa di diritto Luigi Marignani ed Antonio Canova.

Tanto le tre prove di valore nel disegno, quanto le tre per la plastica verranno eseguite con ogni cura da loro Autori per esporle nel venturo Agosto. A quest'oggetto si fece una scelta fra le molte e venne ad ognuno consegnata.

Non resta allo scrivente che pregare l'inclita Presidenza della continua approvazione a quella buona volontà che gli vanta e che farà ogni posa onde non venga mai a farsi minore.

Luigi Zandomeneghi Prof. dirigente

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno in Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Aprile 1836.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	3	Benato	Elisa	Padova	Fine sentimento, grazia, esattezza. Pittura e scultura eroiche
2	22	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento pel colossale, esattezza. Scultura eroica e Ritratto
3	21	Malignani	Giuseppe	Udine	Sentimento, affetto, diligenza. Pittura storica e Ritratti.
4	10	Cappello	Feliciano	Venezia	Sentimento, grande effetto, esattezza. “, “
5	7	Bellini	Giovanni	Bergamo	Grazia, precisione, gusto. “, “
6	17	Lodi	Massimiliano	Ferrara	Impeto, gusto, scioltezza saggia. Id, id
Invenzione in disegno					
1	6	Bellenao	Francesco	Venezia	Grandi viste di convenienza, espressioni e partito.
2	18	Locatello	Francesco	Venezia	Profondi sentimenti di espressione Effetto
3	17	Lodi	Massimiliano	Ferrara	Impeto un po' sciolto, ma belle

			ano		espressioni
Invenzione in plastica					
1	34	Zandomen ghi	Andrea	Venezia	Bella convenienza di piani, di partiti, di espressione
2	11	Canova	Antonio	Venezia	Bei movimenti alla grazia e sufficiente espressione.
3	22	Marignani	Luigi	Udine	Belli aggruppamenti nei temi eroici e fieri
					Luigi Zandomeneghi Prof. dirigente

ALLA PRESIDENZA
 DELLA I.R. ACCADEMIA
 DELLE BELLE ARTI
 IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Figura di disegno e plastica nelle Sale di Statuaria
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Aprile 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 305

Present. Li 6 Maggio 1836

Inatt.° ed unito ai precedenti lo Stato si passa il presente Agli Atti.

Venezia 6 Maggio 1836

Paadovin

L. Zandomeneghi
Prof. dirigente

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1836

390

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
 della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Statuaria in disegno e plastica nelle Sale di Statuaria

Venezia li 8 Giugno 1836

L'attivazione sempre maggiore degli annuali Concorsi nei rami di Figura che si compongono in Statuaria, e gli altri esercizi artistici che si praticano nelle Scuole terrene di Pittura e di Scultura non che di Pinacoteca, tengono necessariamente scarsissime di metodici Studenti queste sale. Quand'è, che nella Finca dei motivi giustificanti le assenze, si segnò a quell'altro studio appartenga ogni Alunno di apparente mancanza onde non torni a suo gradito quel segno materiale se anzi, meritamente parlando, è presentissimo.

In conseguenza della distrazione dai studi metodici di queste Sale, non vennero operati disegni d'importanza. È per altro da eccettuarsi la Elisabetta Benato, che trasse con invidiabile perizia un disegno in carta bianca del Gruppo Canoviano: La Pietà.

Conforti la Chiarissima Presidenza col suo aggradi mento le cure cordiali e religiose.

Dell'umile Prof. dirigente le sale di Statuaria
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Figura in Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Maggio 1836.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	4	Benato	Elisa	Padova	Fino sentim.to, grazia, esattezza, gusto. Pittura storica e Scultura.

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Figura di disegno e plastica nelle Sale di Figura nelle sale di Statuaria
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Maggio 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 390

Present. Li 8 Giugno 1836

Inatt.° lo Stato ed unito ai precedenti si passa il Rapporto Agli Atti.
Venezia 9 Giugno 1836

Paadovin

L. Zandomeneghi
Prof. dirigente

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di Figura, di disegno e plastica nelle Sale di Statuaria

Venezia li 20 Luglio 1836

Nel rassegnare a quest'inclita superiorità lo Stato degli Alunni iscritti nelle Sale di Statuaria (quello Stato che si riferisce al cessato mese di Giugno) non può mostrarlo ripieno di clamorosi studi perché è appunto il mese più carico di Concorsi, ed anche quello che ognuno destina per qualche cosa di sua invenzione. Ebbe per ciò la mira di scrivere nella Finca delle giustificazioni i motivi pei quali appariscono deserte del tutto le sale di Statuaria onde non torni a danno di alcuno il segno di assenza, e si concentra a merito di qualche altro questa medesima marca.

Fra quei pochi però che frequentarono anche nel mese di Giugno le Sale sebbene coperte di Concorsi merita una particolarissima menzione la elisa Benato che, a fronte degli altri impegni, condusse a bellissimo termine due importanti disegni.

Prega scusa pel ritardo delle presenti Carte.

L'umil.o Prof. Supp. di Scultura
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Figura in disegno e plastica nelle Sale di Figura nelle sale di Statuaria
con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Giugno 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 492

Present. Li 22 Luglio 1836

Unito ai preced. Di Prosp.° si passa il Rapp.° Agli Atti
Venezia 22/7 1836

Pad.

L. Zandomeneghi
Prof. Supp. di Scultura

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la scuola di disegno e plastica nelle Sale di Statuaria

Venezia li 30 Agosto 1836

In quest'ultimo mese di Luglio si presentano le Sale di Statuaria quasi interamente deserte di Studenti, e sebbene, rigorosamente parlando, appariscono quasi giustificati le Assenze, pure né piacque all'umile scrivente un così intero distacco della Gioventù da queste sale, né può essere per buono ricevuto da questa superiorità cui viene inalzato il presente Rapporto.

Ed è per ciò che fattosi, chi scrive, coscienza di far obbedire più severamente, negli anni avvenire, a quelle discipline generali che quest'inclita e saggia Presidenza stabili per ogni scuola, promette che farà ogni suo dovere onde mi più avvenga un simile raffreddamento verso il severo studio del disegno per battere troppo precocemente e con meno di utilità le vie fiorite del colore.

Per la già dette ragioni non può il sottoscritto mostrare, nell'intero prospetto, nomi ed esercitazioni distinte delle Sale di Statuaria.

L'Umili. Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO
Del professore dirigente la Scuola di Statuaria

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Luglio 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 566

Present. Li 1° Settembre 1836

Inatt.° lo Stato ed unito ai preced.ti il Prospetto, si passa il Rapporto Agli Atti.
10/9 1836

Padovin

Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di disegno nelle Sale di Statuaria

Venezia li 9 Dicembre 1836

Si innalza dell'umile sottoscritto la Statistica del mese di Novembre or ora caduto: vedrà questa inclita Presidenza alcune dichiarazioni che, in una finca di essa, si sono registrate dietro una provocata dichiarazione di tutti quegli Alunni che si dimostrarono poco o nulla assidui allo Studio di disegno in questa Sala e che serviranno di norma al Prof. dirigente quando piaccia a questa chiarissima Presidenza medesima ritenerle.

Le Sale di statuaria furono aperte anche in quest'anno con gli esercizi annessi di pieghe e d'invenzione, e quegli Alunni che le frequenteranno, trassero da questi un lodevole profitto. La Benato e la Lippich fecero lo studio di pieghe a colori all'olio e Zandomenghi le va traendo in plastica. Gli Alunni Dasnay e Pez eseguono due disegni del laocoonte con bravura e Scarpa ha cominciata lodevolmente la plastica di tutto rilievo del Gladiatore combattente. Questi nomi dunque figureranno nel seguente Prospetto e si riserva il sottoscritto di segnarne alcun'altro che andrà a distinguersi, nel mese venturo: allora si dirà anco di quelli che emergeranno nell'invenzione.

L'Inclita Presidenza perdoni un involontario ritardo nella rassegna delle Statistiche all

Umilis. Prof. dirigente
Luigi Zandomenghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di disegno in Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Maggio 1836.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	2	Benato	Elisa	Padova	Gran sentim.º grazia e stile. Pittura eroica e scultura.
2	3	Dasnay	Carlo	Debrecino -Ungheria	Dimostra buono stile e effetto. Pittura storica e ritratti
3	7	Lippich	Teresa	Iglò-Ungheria	Sentimento per la grazia, l'espressione e lo stile. Pittura stor. e ritratti
4	9	Petz	Enrico	Pest-Ungheria	Buono stile ed effetto vibrato. Id. id
5	11	Scarpa	Nicolò	Pelestrina	Inclinazione all'immaginoso, curatore dello stile. Scultura

					eroica
6	14	Zandomen ghi	Andrea	Venezia	Inventiva per le cose gagliarde, sile id.

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di disegno, plastica, pieghe ed invenzione nelle Sale di Statuaria.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Novembre 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 712

Present. Li 10 Xmbre 1836

Agli Atti, tratt. Essendosi lo stato
10/12 1836

Pad.

Il Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

N° 712

Al Sig.r Luigi Zandomeneghi
Prof.e supp.te di Scultura nella I. R. Accademia di Belle Arti
Venezia

Venezia 14 Xmbre 1836

Signor Professore!

La proposizione da Lei fatta col Rapporto 9. Corr.e nell'atto di produrre l'elenco dagli Alunni addetti alla scuola di Statuaria riferibilmente al p.p. mese di Novembre, è così contraria alle viste ed agli ordini Superiori, che la Presidena non ha nemmeno creduto di prenderla in considerazione.

Ella vorrà quindi avvertire gli alunni, che a stretto senso all'Art.° 2do del Regolamento non ha guari attivatosi sotto il N° 707, saranno esclusi dai Concorsi di ogni scuola tutti quelli che nel corso dell'anno non avranno regolarmente frequentata la Scuola Stessa, essendo questi l'unico mezzo con cui sarebbe dato alla Presidenza di porre un qualche argine all'introdottosi disordine, ove li Signori Professori le prestassero meno forte, persuadendosi che la soverchia condiscendenza produce la dissoluzione di ogni ordine e che se è un sacro dovere per ogni R. Impiegato l'adempiere, e far che sieno dagli altri scrupolosamente adempiuti gli ordini Superiori, ciò sarebbe in questo caso anche d'interesse della cosa, mentre gli Alunni si deciderebbero o di dedicar sial guadagno, oppure allo studio; nel qual ultimo caso frequenterebbero regolarmente le Scuole cui fossero addetti e per

quanto ristretto fosse il lor numero, con uno studio regolare ed assiduo riuscirebbero a far onore a sei stessi ed all'Istituto.

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Dicembre 1836.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Li studi di questo mese daranno materia di osservazione vantaggiose per alcuni Alunni nel mese venturo come si accenna nel Rapporto					

L. Zanfidomeneghi dirigente

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1837

22

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di disegno e plastica nella sale di Statuaria

Venezia li 7 Gennaio 1837

Dopo la saggia prescrizione che non possono ammettersi a queste scuole se non quelli che intendono consacrarsi seriamente allo Studio di Figura e non abbiano attinto alle scuole di Anatomia e Prospettiva le coscrizioni preparatorie a questa, si sono allontanati alcuni Alunni delle sale che dirige lo scrivente e forse non vi rientreranno mai più. Perciò si è creduto bene registrare que' soli che dichiararono solennemente di voler frequentare e fra questi anche Rosa e Miani benché mostrino di essere per mancare alla dichiarazione. Se continueranno nell'assenza a non giustificarsi, ne sarà avvertita la Spettabile Presidenza onde possa prendere quelle misure che crederà più decorse allo stabilimento e più vantaggiosa agli indicati Discepoli.

Li studi che si fanno presentemente in Statuaria daranno materia di parlare nel Rapporto del mese passato in vantaggio di qualche nome, e pubblicamente si dirà di Mainardi, della Benato, di Simonetti e di Scarpa i quali hanno cominciato de' studi difficili e li vanno svolgendo con molta capacità.

Luigi Zandomeneghi Prof. dirigente

ALLA PRESIDENZA

DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di disegno in Statuaria.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Dicembre 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 22

Present. Li 7/1 1837

Iratt.° lo Stato, si passa il presente

Agli Atti.

Venezia 8/1 1837

P.

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1837

99

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Figura nelle Sale di Statuaria

Venezia li 8 Febbraio 1837

Fra li studi che vennero compiuti nel decorso mese di Gennaio, si distinsero quelli degli Alunni Mainardi Alessandro, che eseguì a colori le pieghe messe a modello sul Manichino, un simile esercizio di Enrico Petz; la plastica in tutto rilievo, tratta dal Gladiatore combattente di Scarpa; un disegno dal Germanico di Malignani; dall'Antinoo da Simonetti e dalla stessa Statua dal Zona.

Scarpa inoltre inventò assai bene due Temi che ebbe all'improvviso_ Le Sale di statuaria vanno ricevendo quegli Alunni che ebbero l'uscita dagli elementi; così potrà in avvenire aver maggior occasione, il sottoscritto Prof. dirigente, di annunziare lodevoli esercizi di questa Scuola.

Prega sempre la Chiar.a Presidenza Accademica onde voglia confortarlo di sua approvazione alle di lui cure.

L'Umilis. Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di
distinsero durante il mese di

che maggiormente si

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	7	Mainardi	Alessandro	Venezia	Riflessivo, di gusto e di esattezza. Pittura storica e Ritratti
2	11	Patz	Enrico	Petz-Ungheria	Gusto di colore, stile armonia. Id° id°
3	13	Scarpa	Nicolò	Pelestrina	Inventiva, stile e sentimento per il grande. Scultura eroica
4	8	Malignani	Antonio	Udine	Esattezza, armonia, stile. Pittura storica e Ritratti
5	17	Simonetti	Giovanni	Fiume	Id. id. id. id. id.
6	15	Zona	Antonio	Venezia	Grazia, stile

ALLA PRESIDENZA
 DELLA I.R. ACCADEMIA
 DELLE BELLE ARTI
 IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Figura nelle sale di Statuaria.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Gennaio 1837 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 99

Prese.° li 8/2 1837

Iratt.° lo Stato, si passa il presente

Agli Atti.

Venezia 10/2 1837

Padovanin

Luigi Zandomeneghi dirigente

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di disegno nelle Sale di Statuaria

Venezia li 5 Marzo 1837

Gli studi di Statuaria del cessato mese di Febbraio, procurarono di belle soddisfazioni al professore dirigente: si affretta quindi di annunciare tali conforti all'Inclita sua Presidenza.

Disegno

Nell'esercizio di disegno dalle Statue, riuscirono assai belli i lavori di Pompeo Molmenti e di Giovanni Simonetti: uno al cospetto del Creugante canoviano, l'altro del Germanico greco. Dopo di essi emergevano Antonio Malignani disegnando l'Apollo e Francesco Guerin copiando il Germanico, detto.

Plastica

I due modelli in creta, condotti da Lauigi Marignani e da Nicolò Scarpa meritano molta lode; il primo copiò un Putto dall'originale di Duressoi, ed il secondo produsse a bassorilievo l'Illiso di Fidia restaurandolo di sua invenzione nelle molte parti mutilate.

Pieghe

Il Manecchino del cessato mese esprimeva una antica italiana matrona nell'atto di sue religiose preghiere: essa era magnificamente vestita di rasi e Velluto. Questo esemplare fu copiato da parecchi, ma riuscirono migliori due studi dipinti all'olio che vennero eseguiti da Domenico Fabris e da Enrico Petz.

Invenzione

Nei due esperimenti sostenuti in Febbraio ebbero i primi voti: Fabris e Simonetti nel disegno, Scarpa e Roedef Stin nella plastica.

Accolga la Chiarissima Presidenza, in un coi confronti annunciati, le cure pur anco

Dell'Umili.mo Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Febbraio 1837.

NUMERO	Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine

Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Nel disegno					
1	12	Molmenti	Pompeo	Villanova	Sentimento, esattezza, forza_ Pittura storica e ritratti
2	22	Simonetti	Giovanni	Fiume	Inventiva, gusto, armonia, sentimento. Id., id.
3	13	Malignani	Antonio	Udine	Sentimento pel robusto, inventiva, armonia, id id.
4	8	Guerci	Francesco	Trieste	Grazia, esattezza, armonia. Id.id.
Nella plastica					
7	7	Fabris	Domenico	Osopo	Bella inventiva, sentim.° di colore, grazia. Pittura stor. E Ritratti
8	17	Petz	Enrico	Pest	Esattezza per facoltà imitativa. Id.id.
Nell'Invenzione					
		Fabris	Detto		
		Simonetti	Detto		
		Scarpa	Detto		
9	18	Roedeltriz	Enrico	Buia	Ponderazione, instancabilità. Scultura in genere.

Il Prof. dirigente
Luigi Zandomenghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Figura nelle sale di Statuaria.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Febbraio 1837 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 181

Present. li 8/2 1837

Iratt.° lo Stato, si passi il presente
Agli Atti.

Pad.

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Disegno nelle Sale di Statuaria

Venezia li 2 Aprile 1837

Il cessato mese di Marzo fu frequentato esemplarmente da tutti gli Alunni, meno alcuno che si dirà, come risulta dalla Statistica che si rimette e che fu stesa allo scrupolo più religioso e senza il più piccolo riguardo. Rileverà da questa l'Inclita presidenza che li soli, Bonato Giacomo, e Fabris Domenico, non adussero alcuna giustificazione pella loro assenza e che quella di Ponzatto Luciano e la minore di Rooedeltriz possono meritare la presidenziale indulgenza sull'espressione che fa il Professore scrivente di avere già vedute le lettere che li chiamarono altrove.

Fra quelli che si distinguono nella Statuaria per maggiori talenti, si devono annoverare= Simonetti e Molmenti per primi, Panzatto per secondo ed Armellini, Malignani e Guarino per terzi.

Anche nell'esercizio dell'invenzione mostra il Simonetti maggior favilla creatrice, al quale vengono dietro Fabris, Molmenti e dall'Ongaro promettendo anche uno sviluppo buono il Progetto. Si fa ciò un dovere chi scrive di registrare questi nomi nel seguente Prospetto.

L'Umilis. Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Statuaria che maggiormente si distinsero durante il mese di Marzo 1837.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	1	Aremellini	Luigi	Dolo	Talento sottile, stile e grazia_ Scultura eroica
2	7	Fabris	Domenico	Osopo	Spontanea invenzione, stile, colore. Pittura stor. e Ritratti
3	8	Guerino	Francesco	Trieste	Gran diligenza e gusto id. id.
4	13	Molmenti	Pompeo	Villanova	Talento sottile, vibrazione, gusto id. id.
5	12	Malignani	Antonio	Udine	Gusto, grazia, esattezza_ id. id
6	14	Ongaro dall'	Antonio	Mansuè	Sottile ragionamento, effetto_ id. id.
7	16	Ponzetto	Luciano	Rovigo	Id. id., stile, gusto_ id. id.
8	21	Simonetti	Giovanni	Fiume	Gagliarda ed estesa disposizione

L'Umilis. Prof. dirigente

Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Figura nelle sale di Statuaria.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Marzo 1837 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 252 2/4 837

Irattenuato ed unito ai precedenti lo Stato, si passa il presente agli Atti.
Venezia li 4/4 1837

Pad.

Statistiche, b. 59, f. XI 1/6, oggetto scuola di statuaria, 1837

326

XI 1/6

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di disegno e plastica nelle Sale di Statuaria

Venezia li 3 Maggio 1837

Le sale di Statuaria offersero anche in questo mese cessato di Aprile motivi di conforto al prof dirigente in ogni ramo dei molteplici studi che in esse s'insegnano. Furono eseguiti de'belli disegni; si stà compiendo una buona plastica ed una più difficile fu già tratta anche in gesso; si fecero buoni studi di pieghe e l'invenzione appalesò de'buoni pensatori.

Quelli per altro che meritano una marca d'onore sono Fabris di Osopo, Armellini, Marignani, Molmenti, Panzetto, Scarpa e Simonetti, e questi stessi vennero seguiti nel Prospetto che segue.

È qui luogo di avvertire la Chiarissima Presidenza che nella finca Osservazioni, nella Statistica, fu notata di vivace la condotta di Domenico dal Bianco, ed in fatti dovette il sottoscritto Professore richiamare quest'Alunno (che è di distinti talenti) ad una maggiore compostezza pel decoro dello stabilimento, per non distrarre gli altri Alunni più volenterosi e non tradire se stesso voltando in uno spirito ridicolo tanti doni avuti dalla natura per l'arte che venne ad apprendere. Se non fu cangiato intermante per la solenne ammonizione che dovette sopportare, si moderò pel tal modo che crebbe nel profitto e nel miglior contegno.

Spera chi scrive di veder accolto il suo buon volere da quell'Inclita Presidenza da cui dipende ed alla quale innalza il presente Rapporto.

L'umilis. Prof. dirigente

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola d che maggiormente si distinsero durante il mese di

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
Nell'invenzione					
		Fabris	Domenico	Osopo	Saggia fantasia, gusto stile, colore. Pittura storica
		Scarpa	Nicolò	Pelestrina	Fino ragionamento, gagliardia_ Scultura eroica
Negli altri esercizi					
		Armellini	Luigi	Dolo	Esattezza, gusto, stile_ Scultura eroica
		Marignani	Luigi	Udine	Disposizione al ritratto_ id.
		Molmenti	Pompeo	Villanova	Esattezza, belle forme, gusto_ Pittura e Ritratti
		Simonetti	Giovanni	Fiume	Pensamento sottile, gran gusto_ id. id

Il Prof dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di disegno e plastica nelle sale di Statuaria.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Aprile 1837 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 326

Present. Li 10 Maggio 1837.

Iratt.° lo Stato, si palesa il presente Agli

Atti

Pad.
10/5

77. Modalità di insegnamento nella Scuola di Scultura (1834-1835)

Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1835

326

XI 1/9

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura

Venezia li 1 Febbraio 1835

Esercizi primari

I principali studi di scultura del cessato mese di Gennaio non furono che o preparatori pei maggiori esercizi che verranno fra poco incominciati, o destinati al progredimento dei lavori in corso. Furono preparatori quelli degli Alunni Bianchi, Marchesini e Camerini, che si preparano a dar vita a plastiche d'impegno; cioè, a due angoli di grandezza naturale, ad un Gruppo eguale colla catastrofe di Priamo e Tisbe, e ad un bassorilievo esprimente la peste, tratta dai promessi Sposi di Manzoni. I lavori poi che avanzarono sono; un Monumento sepolcrale, in marmo, composto di due figure, invenzione ed esecuzione dell'Alunno Vincenzo Luccardi; un Busto, pure in marmo, che sta scolpendo Enrico Roedeltriz ed altro simile che si lavora da Gaetano Zennaro.

Esercizi secondari

Canova ha modellato col più fino gusto un Gesù morto in tutto rilievo traendolo da una plastica dello scrivente; Scarpa copiò il Monumento eretto a Goldoni; Zanfranceschi quello a pajola; Armellini il busto Canoviano di Paride e Zandomeneghi, Marignani e Moretti frequentano la Statuaria nel disegno e nella plastica.

Saranno presentemente seguiti nel Progetto dei distinti que pochi dei quali sono compiuti o previsti e risulta menti, riservandosi chi scrive di ricordare in seguito quell'Altri che andarono a meritare questo conforto.

Il Dirigente
L. Zandomeneghi Prof. Supp. di Scultura
Pel fu Pizzi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Scultura che maggiormente si distinsero durante il mese di Gennaio 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	2	Bianchi	Antonio	Folina	Spirito, gran convenienza.

					Gusto, grazia, statuaria.
2	3	Cameroni	Angelo	Venezia	Id.id.id. id. id
3	4	Canova	Antonio	Venezia	Sentiment, precision. Stautuario
4	6	Marchesini	Francesco	Bassano	Impeto, sentiment_id
5	7	Marignani	Luigi	Udine	Sentiment pel grandioso e colossal. Statuario.
Nel mese venturo potrà meritare questo posto di nomina di onore Lucardi e qualche altro					

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO
Del professore dirigente la Scuola di Scultura..

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Gennaio un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 77

Present. Li 27 febbraio 1835.

Agli Atti provved.° essendosi col sup. seguente N° 125
373 1835

Padovin

Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1835

132

XI 1/9

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura

Venezia li 1 Marzo 1835

La necessaria lentezza colla quale procedono le opere di Scultura, sia che si eseguiscono copiando od inventando colla creta ed altre plastiche, sia che si rendano col mezzo bassorilievo ed assai più tardo del marmo, fa che non si possa mostrare, al Prof. dirigente, ad ogni mese un Rapporto pieno di indicazioni di nuovi esercizi; ma quanto potrebbero sembrare stazionari e di poco effetto questi esercizi medesimi a chi, ignaro dei procedimenti artistici, stese soltanto vantaggiosamente preparato pel maggior numero delle cose o pel minor numero di giorni per esse impiegati, li trova e li conosce

altrettanto attivi e fruttanti quella Presidenza cui essa si indiriggono questi Rapporti ed alla quale sarebbe sconvenevole qualunque giustificazione perché offenderebbe la sua Sagghezza e Previdenza. Confortato chi scrive di questa verità prega si voglia Ella compiacere di quanto Li viene annunciando.

Il Busto che sta scolpendo in Marmo Antonio Bianchi, va a riuscire cosa degna di un distinto Alunno_ Guadagna in confronto del suo modello, così nello stile come nella spontaneità dell'esecuzione, il Monumento in marmo chi viene eseguito da Lucardi_ Il Gruppo in creta (Priamo e Tisbe) del Marchesini avvanza con gran sentimento di espressionione, con esattezza di disegno e con gusto di stile_ Il Modello del Canova (episodio nei Promessi Sposi del Manzoni) va mostrando che riuscirà pieno di artistico interesse_ Terminato in modo soddisfacentissimo è il Cristo morto del Canova_ Eguualmente va facendo Zanfranceschi di fronte ad un Monumento sepolcrale del prof. scrivente, ed anche i minori lavori in marmo ed in creta di Zennaro, di Roedeltriz e di Armellini, procedono con lodevole effetto.

Di Marignani si è detto nello stato delle sale di statuaria: di Zandomeneghi si dirà il venturo mese entro il quale avrà terminato il suo Oriente, ed in allora, od in quel torno, si dirà anco di scarpa e di Moretti.

Piaccia all'Inclita Presidenza guardare con compatimento e bontà le cure.

Del Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Scultura che maggiormente si distinsero durante il mese di Febbraio 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	2	Bianchi	Antonio	Folina	Grazia, spirito, sentimento_ scultura eroica e Ritratti
2	3	Cameroni	Angelo	Venezia	Spirito, gagliardia, sentim. Gusto. Id. id
3	4	Canova	Antonio	Venezia	Sentimento, esattezza_ si dirà in avvenire
4	6	Marchesini	Francesco	Bassano	Impeto, gusto, sentimento_ Scultura eroica e Ritratti
5	12	Zanfranceschi	Pietro	Follina	Gusto, esattezza_ Si dirà in avvenire

L'Umile Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO
Del professore dirigente la Scuola di Scultura.

con cui
in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Febbraio 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 132

Present. Il 1° Marzo 1835.
Provved.° essendosi fatto il susseg.te N° 133,
passi agli Atti.
Venezia 2 Marzo 1835

Padovin

Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1835

215

XI 1/9

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura

Venezia li 1 Aprile 1835

Lo Studio terreno di Scultura vede e avanzare con profitto crescente agli esercizi tutti che colà dentro si fanno dagli Alunni che vi sono addetti.

Essendone inutile il ripetere ciò che s'è detto nel mese decorso per ciò riguarda ai lavori in marmo ed in creta che si eseguiscono dai più esperti Alunni, perché vanno bensì progredendo di bene in maglio, ma non sono ancora vicini al loro termine, si dirà in vece di quelli che vengono secondi, non già per talenti, ma per minore esperienza.

Zennaro spinge innanzi con bravura di scalpello un Busto in marmo; quasi altrettanto va operando Roedeltriz; Canova fa una seconda plastica esprimente la Carità e viene atta a meritargli un encomio eguale a quello di cui fu degno il suo Cristo morto; Zanfranceschi guadagna rapidamente in gusto ed in stile; Marignani inventò ed eseguì con molta grazia un gruppo di ornamenti; Moretti continua con la sua educazione nel disegno; Armellini progredisce, e lo stesso principalmente Olivieri si prepara a farci non poco sperare.

Così, in luogo di segnare nel prospetto que' nomi che potranno aver maggiori diritti da qui a qualche mese, saranno notati quegli altri che vanno arrivando le nostre speranze.

Piaccia all'Inclita Presidenza accogliere nella sia grazia le cordiali prestazioni.

All'umile Prof. dirigente
Luigi Zanodmeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Scultura che maggiormente si distinsero durante il mese di Aprile 1835, ammessi que più distinti de' quali s'è detto nel mese di marzo decorso e si dirà viemmeglio in alcuno dei venturi mesi.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	5	Canova	Antonio	Venezia	Sentimento, gusto, stile_ scultura eroica
2	8	Marignani	Luigi	Udine	Gagliardia
3	13	Zennaro	Francesco	Chioggia	Grazia, sentimento, stile_id
4	15	Zanfranceschi	Pietro	Folina	Gusto, esattezza_id

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO
Del professore dirigente la Scuola di Scultura.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Marzo 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 215

Present. Il 3 Aprile 1835.

Unitosi lo Stato ai precedenti, si passa la presente Agli Atti
Venezia 5/4 1835

Padovin

Il Prof. Dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura_Plastica e Marmo

Venezia li 8 Maggio 1835

Lo Studio di scultura fi attivo anche nelle vacanze Pasquali, essendo che avrebbero sofferto le plastiche in lavoro, se si fossero abbandonate in que'quindici giorni. Non si segnò per altro nella Statistica un'attività che poteva essere tollerata soltanto. Le lentezze di quest'arte progredirono ed alcune toccarono il loro termine, come fu del Cristo morto di Canova e del Busto in marmo di Roedeltriz. Gli altri prodotti (accennati già nelle statistiche precedenti) avanzano ogni di più, giacchè sono gli Alunni lodevolmente assidui.

Comparve, come si vedrà nell'ultimo Stato, Pietro Bearzi di Pordenone per dar termine al suo modello colossale l'Ettore, che non potè compiere l'anno scorso. Egli riesce una bella cosa.

La indispensabile lentezza degli esercizi di Scultura da che non si possa ad ogni mese dire alcun che di particolare nel Progetto dei distinti; perciò si tacerà nel presente mese, ma si dirà nel venturo tutto quello che farà vantaggio a qualche distinto Alunno.

Luigi Zandomeneghi prof. dirigente

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di che maggiormente si distinsero durante il mese di

Si dirà con precisione nel mese di Aprile

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Scultura in Palstica e marmo.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Aprile 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 308

Present. li 13 Maggio 1835.

Si unifica lo Stato ai precedenti, indi la presente si passi Agli Atti

Padovin

Luigi Zandomeneghi

Prof. Dirigente

Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1835

406

XI 1/9

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura in Marmo e Plastica

Venezia li 20 Giugno 1835

Il prospetto degli Alunni di Scultura pel mese di Maggio caduti, non può offrire che poco più di quello fu indicato nel precedente Aprile, poiché, le esecuzioni di quest'arte domandano un tempo alquanto lungo, non presentano lodevoli risulta menti che a larghi intervalli. Ciò non di meno, alcun che si può dire; e, chi scrive, ha la compiacenza di annunziare che il Busto in marmo, già ultimato dal Bianchi e consegnato al suo ordinatore piacque così che gli fruttò la commissione di due Angeli, pure in marmo; che quello del Cameroni incontrò molta accoglienza; che il Cristo del Canova fu formato per trarne molte copie, chieste da distinte persone, che Bearzi e Marchesini portano a bel compimento, uno il suo Ettore colossale, l'altro il suo Gruppo Priamo e Tisbe; e che, finalmente il Monumento di Luccardi li Busti di Zennaro e Roedelstiz (benché prime sculture) si accostano con soddisfazione al loro termine.

Gli altri alunni, si occuoano pure con crescente profitto negli esercizi secondari in pietra od in plastica.

Verranno ripetuti nel seguente annesso Prospetto li nomi più accennati, assicurando la Chiarissima Presidenza che la condotta e l'alacrità degli Alunni scultori tengono interamente tranquillo.

L'umils. Prof. dirigente

Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Scultura che maggiormente si distinsero durante il mese di Maggio 1835.

NUMERO	Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine

Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1		Bianchi	Antonio	Folina	Spirito, grazia, sentimento, stile_Scult eroica
2		Bearzi	Pietro	pordenone	Gravità, stile energico sentimento id.
3		Canova	Antonio	Venezia	Sentimento, grazia, stile_id.
4		Cameroni	Angelo	Venezia	Vivacità, gusto, conveneienza id.
5		Luccardi	Vincenzo	Gemona	Sufficienza di esattezza e di stile_busti e statue
6		Marchesini	Francesco	Bassano	Brio, fantasia, ma anco incostanza_id
7		Zennaro	Gaetano	Chioggia	Grazia, sentimento, stile_id.

L'umilis. Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Scultura in Marmo e Plastica.

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Maggio 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 406

Present. li 23 Giugno 1835.

Unito il prospetto agli Antecedenti, si porta il presente Agli Atti
Venezia 24/6 1835

Padovin

L'umilis. Prof. Dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura_ Studio terreno

Venezia li 6 Luglio 1835

La Scuola o Studio di Scultura propriamente detta, non presenta in questo mese di Giugno straordinari vantaggi o rapide esecuzioni, ma bensì un felice progredimento d'ogni lavoro in corso, così di marmo come di plastica e particolarmente poi un Ettore colossale in gesso, già quasi ultimato, di Bearzi; il Gruppo altra volta accennato del Priamo e Tisbe di Marchesini; un angelo felicemente incominciato dal Bianchi e tre Modelli (la Carità, la SS. Vergine ed il Paride) di Canova, Roedeltriz e Scarpa.

Si lusinga chi scrive che molti di questi lavori, non che alcuni altri in marmo di Luccardi e Zennaro e Roedeltriz saranno pronti per l'esecuzione.

Segue il prospetto con li nomi di quelli che più si distinsero nei tanti loro lavori.

L'umile prof. dirigente
Luigi Zanodmeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Scultura che maggiormente si distinsero durante il mese di Luglio 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
1	2	Bianchi	Antonio	Folina	Gran sentim.to, grazia, stile_ scultura eroica.
2	3	Bearzi	Pietro	Pordenone	Senti.° pel colossale, stile, convenienza Scultura eroica
3	5	Canova	Antonio	Venezia	Fino sentim.°, grazia, stile_ id.
4	11	Scarpa	Nicolò	Pelestrina	Amore all'esattezza ed all'espressione id
5	13	Zennaro	Gaetano	Chioggia	Tenero sentimento, grazia, stile_ id.
6	14	Zanfranceschi	Pietro	Folina	Gagliardo sentimento, disposizioni alla grazia ed allo stile_ id

Il Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO
Del professore dirigente la Scuola di Scultura

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Giugno 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 447

Pres.° li 7/7 1835

Si unisca lo Stato ai precedenti, ed il Rapp.° si palesi Agli Atti

Pad.

Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1835

656

XI 1/9

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura.

Venezia li 1 Dicembre 1835

La malattia del Collera che ha trattenuto in terraferma molti Alunni, ed ha così minorato la quantità de' studenti nelle sale di Statuaria, fu, ed è pur anco causa che la Scuola di Scultura accenni a questa Ripettabile Presidenza un minor numero di Esercenti di quello si ebbe la compiacenza di presentare nei mesi del decorso anno. Forse che nel mese venturo verranno nel nostro senno que' bravi Giovani che tenghiamo già iscritti dalla Follina, del Friuli e di Bassano, ed allora potrà l'umile scrivente farsi glorioso con più bei nomi e più lodevoli e forse eccellenti prodotti.

Non è per che non abbia da offrire di belle cose e belle speranza anche in quelli che di presente sono attivi nella sua Scuola che (senza parlare di Marsure, che si deve considerare Artista formato) può dire: che il Cameroni si occupa con vera bravura di due schizzi in plastica per Monumenti sepolcrali da scolpirsi, e saranno di tutta sua invenzione ed esecuzione: che Zennaro, Scarpa ed Andrea Zandomenighi, scolpiscono lodevolmente tre Busti in marmo: che Canova sta modellando un Gruppo di tutto rilievo con pienezza di sentimento e di grazia, e che lo stesso esordiente Armellini fa il suo primo modello (di figura intera) con molto garbo e franchezza. Perciò, nella lusinga di mostrare sempre crescenti vantaggi ne'suoi alunni, prega pel gentile aggradi mento della Chiarissima Presidenza.

L'umile Prof. dirigente

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Scultura che maggiormente si distinsero durante il mese di 9bre 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			
		Canova	Antonio	Venezia	Sentimento pel bello grazioso_ Scultura eroico-amena
		Cameroni	Angelo	Venezia	Inventiva, stile grazioso e garbo_ Scultura eroica.

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Scultura

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Novembre 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 656 2/12 1835

Trattenuto essendosi il prospetto, si passa la presente Agli Atti.

Venezia 4 Xmbre 1835

Padovin

Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1836

25

XI 1/9

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura.

Venezia li 4 Gennaio 1836

Lo Studio di Scultura comincia con la solita regolarità e con quell'aumento di lumi negli Alunni che procede dal tenere in continuo esercizio le loro menti nate a qualche cosa.

Non può, è vero, annunziare chi scrive il cominciamento o lo sviluppo di lavori di straordinario impegno, si perché si riserbano gli Alunni di dar moto ad alcune invenzioni a miglior stagione, e si può pure perché non comparvero ancora fra noi i più gagliardi fra in studenti scultori. Ciò non pertanto ponno meritare di essere ricordati anche gli studi metodici, e fra questi il Busto in marmo lavorato dal Zennaro e quello che progredisce pei scalpelli di Scarpa che, si l'uno che l'altro, meritano molto compatimento: ne è da tacersi di una plastica in tutto rilievo che stà avanzando Marignani o le sculture di una piccola Igea e di una Venere che sono prossime ad attendere li scalpelli di Andrea Zandomeneghi e di Zennaro. Gli stessi principianti Armellini e Bortolazzi avanzano in modo da tenere grandemente confortati sul loro futuro riuscimento.

Si riserva quindi l'umile Prof. dirigente di registrare nel prospetto dei distinti alunni nomi allorquando avrà prodotta più degna da quasi medesimi eseguiti, e si lusinga sarà ciò per essere nel presente o pei primi del venturi mese.

Egli si onora di dirsi

L'umilis.º Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola d che maggiormente si distinsero durante il mese di .

Saranno segnati nel mese di Gennaio e nel seguente come si promette nel Rapporto a tergo.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			

ALLA PRESIDENZA
DELLA I.R. ACCADEMIA
DELLE BELLE ARTI
IN VENEZIA

RAPPORTO
Del professore dirigente la Scuola di Scultura

con cui
in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di Dicembre 1835 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

Nº 25
Present. Li 7 Genn.º 1836

Unito ai precedenti lo Stato si passa il Rapporto Agli Atti.

Statistiche, b. 60, f. XI 1/9, Oggetto Scuola di Scultura, 1836

97

XI 1/9

ALLA PRESIDENZA
della I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia

Il professore dirigente la Scuola di Scultura.

Venezia li 2 Febbraio 1836

Gli Alunni dello Studio di scultura mantengono i conforti per essi pregustati così per le belle plastiche che vanno compiendo come pelle esecuzioni in marmo che di continuano avanzano.

E senza dire delle cose lodevoli che vanno preparano Cameroni e Bertina per alcuna scultura d'invenzione ed essi commessa (come a suo tempo verrà significato) e che si attende di fortunato risulta mento, è dovere del Prof. scrivente ricordare li Canova, Marigani e Zennaro per tre modelli d'importanza che avviano al suo termine, e due difficili plastiche condotte presto al loro fine da Zanfarncceschi e da Armellini.

Il Busto in marmo di Zennaro è già bene compiuto e si dispone a scolpire egualmente in marmo una Venere; quello di Scarpa progredisce con qualche lentezza ma bene, e bene va riuscendo una mezza figura d'Igea che scolpisce in marmo greco Andrea Zandomeneghi.

Lo stesso esordiente Bortolazzi modella con molto sapore il busto dell'Apollo e Stefanuti (che fu iscritto quest'anno presso il Sig. Prof. Lipparini) ha già compiuta con vera soddisfazione la sua prima plastica a bassorilievo esprime una Musa. L'altro Alunno principalmente, Menesini, comincerà a modellare nella prossima quaresima.

Ognuno sta attendendo la prossima bella stagione per poter mostrare con più chiarezza ancora quelle facoltà artistiche di che si trovano forniti, e così somministreranno novelli argomenti per meritarsi il compartimento dell'Inclita Presidenza Accademica e nuovi motivi di compiacimento per

L'umilis.º Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

PROSPETTO

Dimostrante quelli fra gli Alunni addetti alla Scuola di Scultura che maggiormente si distinsero durante il mese di Gennaio 1835.

NUMERO		Cognome	Nome	Patria	Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d'arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine
Progressivo	Di riferimento allo stato mensile	dell'Alunno			

1	5	Cameroni	Angelo	Venezia	È a momenti scultore formato, e bene
2	2	Bertina	Giuseppe	Venezia	Id.
3	4	Canova	Antonio	Venezia	Grazia, sentimento, stile_ Scultura eroica
4	7	Marignani	Luigi	Udine	Sentimento pel grande e pel forte. Id
5	8	Scarpa	Nicolò	Pelestrina	Amatore di cose complicate e graziose. Id
6	10	Zennaro	Gaetano	Chioggia	Sentimento tenero e grazioso. Id.
7	11	Zanfranceschi	Pietro	Follina	Id. id. id.
8	12	Zandomeneghi andrea	Andrea	Venezia	Sentimento pel grave id.
9	1	Armellini	Luigi	Dolo	Sentimento tenero

ALLA PRESIDENZA
 DELLA I.R. ACCADEMIA
 DELLE BELLE ARTI
 IN VENEZIA

RAPPORTO

Del professore dirigente la Scuola di Scultura

con cui

in relazione alla circolare Ordinanza 31 ottobre 1834 N. 548 rassegna lo Stato d'intervento degli alunni addetti alla medesima pel mese di gennaio 1836 un Prospetto mostrante quelli che maggiormente si distinsero nel corso del mese stesso.

N° 97

Present. Li 4 Febbraio 1836

Iratt.° il Prospetto ed unito ai precedenti si passa Rapp.° Agli Atti
4/2 1835

Padovin

Il Prof. dirigente
Luigi Zandomeneghi

Indice documenti manoscritti

Bartolomeo Ferrari

1. Atto di Battesimo di Bartolomeo Ferrari	364
2. Iscrizione alla Veneta Accademia di Pittura e Scultura di Bartolomeo (1794)	364
3. Contratto e pagamento per le opere della Borsa di Trieste (1806)	364
4. Matrimonio con Maria Angela Carminati (1806)	365
5. Atto di Battesimo della prima figlia Antonia (1807)	366
6. Iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1807 e 1808)	366
7. Restauro del "Leone Veneto" dopo il ritorno da Parigi (1816)	366
8. Ritratto di Sua Maestà Francesco I	368
9. Bartolomeo Ferrari riceve del denaro da Antonio Canova (1818)	368
10. Stemmi per il Porto Franco (1818)	369
11. Chiesa del Nome di Gesù (1820)	369
12. Supplica per la nomina a professore della Scuola Elementi di disegno (1821)	370
13. Disposizioni riguardo l'arrivo in Accademia di Belle Arti di Venezia delle <i>opere Chirone che ammaestra Achille nella musica</i> di Rinaldo Rinaldi e il <i>Giuramento di Annibale</i> di Bartolomeo Ferrari destinate a completare l' <i>Omaggio delle Provincie Venete</i> (1821)	370
14. Nuova commissione per l'opera <i>Chirone che ammaestra Achille nella musica</i> (1822)	371
15. Restauro dell' <i>Eva</i> di Antonio Rizzo in Palazzo Ducale (1823)	371
16. Biografia e opere di Bartolomeo Ferrari (1826)	372
17. Commissione di tre Leoni per una Fregata (1827)	374
18. Pagamenti per la fusione della <i>Pietà</i> di Antonio Canova	374
19. Monumento Velo - Scroffa Vicenza (1831)	375
20. Decorazioni per l'altare maggiore della basilica di San Marco (1833-1835)	375
21. Bartolomeo Ferrari offre il calco della <i>Pietà</i> di Antonio Canova agli Asili di Carità di Venezia. Il cancelliere Metternich ne propone l'acquisto per l'Accademia di Belle Arti di Vienna (1839)	391
22. Onomastico di Bartolomeo Ferrari (1839)	395
23. Chiesa del Nome di Gesù (1852)	396
24. Profili biografici su Bartolomeo Ferrari (post 8 febbraio 1844)	397
25. Lettera sul monumento nella chiesa dei Greci di Venezia (senza data, 1820-1830 ca.)	401

Luigi Ferrari

26. Atto di Battesimo di Luigi Ferrari (1810)	404
27. Luigi Ferrari espone la sua prima opera all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1820)	404
28. Iscrizione di Luigi Ferrari all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1821)	404
29. Giudizi sui concorsi accademici del 1826	404
30. Nomina a Socio Onorario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e chiamata alle armi (1831)	405
31. Borsa di studio per Roma (1835-1837)	408
32. Lettera a Tranquillo Orsi in merito alle commissioni ricevute durante l'Esposizione	412

all'Accademia di Belle Arti di Milano a Brera nel 1837.	
33. <i>Il Laocoonte</i> (1837 – 1845)	414
34. Lettera a Caterina Zaiotti, si parla di molte opere di Ferrari in lavorazione tra il 1837 e il 1841 e di artisti legati all'Accademia di belle arti di Venezia (1841)	418
35. Restauro del <i>Leone</i> sulla facciata della suola Grande si San Marco a Venezia (1841-1844)	420
36. Lettera di Luigi al fratello Giovanni Battista impegnato a Marghera durante la rivoluzione (1848-1849)	425
37. Concorso alla cattedra di professore di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1850)	426
38. Lamentela di Pietro Zandomeneghi per non essere stato nominato professore di scultura (1851)	431
39. Nomina ufficiale di Luigi Ferrari a professore di scultura in Accademia delle Belle Arti di Venezia (1851).	433
40. Commissione del <i>Busto di Zaccaria Bricito</i> ora al Museo Civico di Bassano del Grappa (1851-1852)	435
41. <i>Busto dell'Imperatore Francesco Giuseppe</i> dono degli accademici (1853-1854)	437
42. Lettera ad Aleardo Aleardi in merito all' <i>Orgia</i> di Torquato dalla Torre (1854)	441
43. Nuove proposte per l'insegnamento della Scultura in Accademia (1855)	444
44. Supplica per ottenere una commissione imperiale (1856)	445
45. Nuova proposta per un <i>Monumento a Marco Polo</i> (1856-1857)	448
46. Luigi Ferrari membro della Commissione per il <i>Monumento a Leonardo da Vinci</i> a Milano (1858-1859)	455
47. <i>Busto di Galileo</i> per l'Università di Padova (1861)	457
48. Statue monumentali dell' <i>Agricoltura e Commercio</i> per la Porta Codalonga di Padova (1861)	459
49. <i>Busto di Marco Polo</i> per il Fondaco dei Turchi (1863)	463
50. Nomina a Socio Onorario dell'Accademia di Belle Arti di Milano (1868)	465
51. Lettera ad Aleardo Aleardi in merito alle riforme delle Accademie (1869)	466
52. <i>Busto di Carlo Alberto</i> per il Panteon Veneto (1878)	466
53. <i>Busto di Giuglielmo Pepe</i> per il Panteon Veneto poi Musei Civici di Venezia (1884)	468
54. <i>Busto Re Umberto I</i> (1887)	471
55. Morte di Luigi Ferrari	

Gaetano Ferrari

56. Atto di Battesimo di Gaetano Ferrari (1790)	477
57. Iscrizione alla Veneta Accademia di Pittura e Scultura di Gaetano (1804)	477
58. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1807)	477
59. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1808)	477
60. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1808-09)	477
61. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1809-10)	478
62. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1811-12)	478
63. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1812-13)	478
64. Iscrizione in Accademia di Belle Arti di Venezia (1814-15)	478
65. Ricevuta pagamento <i>Busto Papa Pio VII</i> (1818)	478
66. L'I.R. Marina indice un concorso per la cattedra di Scultura (1819)	479
67. Risposta dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia all'I.R. Governo in merito alla richiesta di realizzazione di un leone in metallo per la facciata della Basilica di	481

S. Marco (1823)	
68. Lettera di presentazione a Bertel Thorvaldsen (1824)	483
69. Certificato di studio Gaetano Ferrari (1834)	483
70. Lettera di presentazione a Bartolomeo Bongiovanni (1837)	484
71. Elenco delle opere eseguite da Gaetano Ferrari	485
72. Registrazione morte Gaetano Ferrari presso la Parrocchia di S. Pietro (1873)	486
73. Registrazione morte Gaetano Ferrari presso il Comune di Venezia (1873)	486
74. Necrologio di Gaetano Ferrari	486
<i>L'insegnamento di scultura</i>	
75. Classificazione dei concorsi (1822)	487
76. Modalità di insegnamento nella Scuola di Statuaria (1834-1839)	488
77. Modalità di insegnamento nella Scuola di Scultura (1834-1835)	529

Articoli a stampa

- ***Bartolomeo Ferrari (Marostica, 1780 – Venezia, 1844)***

GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines, Venezia, Alvisopoli, 1819, pp. 238-239.*

NOM de JESUS

On travaille depuis plusieurs années à l'érection de cette église et du local voisin destiné à servir de retraite à des filles. On doit ces édifices au prêtre Julien Catullo, qui s'y fait admirer par son courage religieux autant que par son bon goût relativement aux beaux arts.

Cette église est toute entière de l'architecture de *Selva*, qui y a fait un ouvrage où l'on voit réunie à la plus exquise élégance une noble et majestueuse simplicité.

Diedo et *Borsato*, bien connus par leurs talents, président maintenant à l'achèvement de l'église.

Les sculpteurs *Zandomenighi*, *Bosa*, *Ferrari*, y travaillent en marbre les statues des apôtres, et de bons pinceaux font les tableaux des autels.

Bosa travaille le buste que la piété de l'illustre dame Pauline Trotti veut dignement élever à son illustre époux le comte Constant Taverna, (p. 239) mort dernièrement, et qui a bien mérité de Venise en employant des sommes considérables à l'érection de cette petite église.

Quelques amis de *Selva*, veulent lui élever ici, comme un témoignage de leur estime, un buste auquel travaille actuellement le jeune *Martini*.

(p. 10)

Le buste colossal en bronze de notre empereur et roi François I est un ouvrage de l'habile sculpteur Barihelemi Ferrari, placé ici l'an 1817.

GIOVANNI CASONI, *Guida per l'Arsenale di Venezia, Venezia, Antonelli, 1829, pp. 16-17.*

A Dirimpetto all'ingresso ergesi il busto in bronzo rappresentante S.M. l'imperatore Francesco Primo, in dimensione maggiore del naturale, felice getto del nostro scultore Bartolomeo Ferrari che vi segnò il proprio nome e l'anno:

BORTOLO FERRARI F.

A.D. MDCCCXVII.

Campeggia il ragguardevole simulacro su d'una iscrizione in idioma italiano ivi collocata col busto stesso il giorno 2 agosto del summentovato 1825, epoca di sua venuta in Arsenale: vuolsi qui ripetere solo per rammentare la munificenza sovrana a vantaggio di questo militare stabilimento.

NEL MCIV
QVANDO LE VENETE ARMI
DI GLORIA AVIDE E DI CONQVISTA

I LIDI DELLA SIRIA OCCUPAVANO
QUESTO ARSENALE EBBE PRINCIPIO
ORA
FRANCESCO PRIMO IMPERATORE E RE
COLLE NAVALI SVE FORZE
L'ORDINE E LA PACE
IN QVE'MARI PROTEGGENDO
QUESTO ARSENALE
CON SOVRANA MVNIFICENZA
RISTAVRA E DECORA
ANNO MDCCCXXV

***Belle Arti*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 110, lunedì 17 maggio 1830.**

Essendo condotto al suo total compimento il lavoro del Gruppo rappresentante la Pietà, ultima opera modellata dall'immortale Canova, e tradotta in bronzo dallo scultore signor Bartolommeo Ferrari per commissione di Monisignor Vescovo Canova, che l'ha destinata pel nuovo Tempio di Possagno, avvertono gli amatori delle Belle Arti, che il suddetto Gruppo starà esposto fino al giorno 26 del corrente mese nello studio del summentovato Artista pesto in corte della Grana a S. Martino.
[...]

LEOPOLDO CICONGNARA, *Al Chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini, Della fusione in bronzo del Gruppo della Pietà modellato da Antonio Canova eseguita in Venezia dallo scultore Bartolommeo Ferrari*, in “Antologia: giornale di scienze, lettere e arti”, Volume 38, n. 114, giugno 1830, pp. 1-9.

Della fusione in bronzo del Gruppo della Pietà modellato da ANTONIO CANOVA eseguita in Venezia dallo scultore BARTOLOMMEO FERRARI.

Al Chiarissimo Ab. MELCHIORRE MISSIRINI
LEOPOLDO CICOGNARA

Venezia 10 Giugno 1830

Eccovi in adempimento della mia promessa ciò ch'io meditava di esporvi relativamente alla fusione in bronzo, che è stata oggetto della vostra, e della comune ammirazione in Venezia al momento della brevissima vostra stazione fra di noi. Io volgeva in pensiero di dare una pubblica ragione del gruppo della *Pietà*, poiché essendo una delle principali, e l'ultima opera di Canova, mi correva già questo debito fin dal momento che le mie cure furono dirette ad illustrare ogni suo lavoro. Né ad altri più opportunamente che a voi poteva io far dono di queste pagine, che siete l'estensore delle preziose memorie d'un tanto Artefice, e che ne cantaste le glorie su non volgare lira, siccome con isterica penna le consegnaste alla posterità. E a tutto questo si aggiunge che vi accingete anche a scrivere la *Storia del Tempio di Possagno*, e non vi sarà discaro per ciò di vergar qualche pagina valendovi della qualunque mia esposizione, che da me stesa col semplice linguaggio dell'arte potrebbe fregiarsi di grazie maggiori mediante l'attica vostra dicitura.

Ho creduto superflua ogni descrizione delle statue, che già di queste parlano abbastanza gli scrittori, e avrete nuova opportunità di parlarne nella *Storia del Tempio*. Io ho voluto soltanto dar conto delle meccaniche adoperate nella fusione, come di cosa nuova e suggerita dalla scrupolosa cautela del fonditore, onde non venisse attenuato dall'arte fusoria il merito del prezioso modello. E ho posto ogni studio, per quanto da me si poteva, acciò in poche e semplici parole fosse chiaramente enunciato un metodo ben diverso da quelli che sono oggidì praticati.

È bensì probabile che tutti coloro i quali sono digiuni delle pratiche dell'arte non venissero da questa narrazione messi in caso di eseguire una simile fusione; ma poiché si proverà evidentemente non potersi usare questo metodo se non da provetti scultori, e non mai da' materiali fonditori, così per questi basteranno i pochi cenni di una tale esposizione, lusingandomi nel tempo stesso che qualunque lettore intenderà quanto basta per ragionare sulla preferenza di questo metodo, comparandolo con quelli che trovansi esposti in tanti libri dell'arte.

Nell'anno in cui Antonio Canova compiva la sua carriera nell'arte e nella umana vita modellò uno dei gruppi più insigni di cui gloriarsi possano le arti, composto delle tre figure del Redentore deposto di croce, della Vergine madre, e della Maddalena; e ponendo tutta l'accuratezza più scrupolosa al perfezionamento di questo modello, parve voler quasi rispondere con una delle sue produzioni principali a tutti coloro che, non trovando menda nello stile delle opere sue, lodavano a malincuore un ingegno che cercava (dicevan essi) troppo sovente i prototipi dell'espressione e del bello nei soggetti profani e mitologici, quasiché i gran monumenti dei Pontefici, e quello che modellò per la *Religione*, e il tempio che innalzò nella sua terra nativa, ove presso che intera seppelli la sua fortuna, non fossero bastevoli argomenti ad assolverlo luminosamente da una simile imputazione.

E fors'anche gli fu d'incitamento a condurre con tanta perfezione il modello indicato, il considerare come poteva in tal modo offrirsi un mezzo più facile e più sicuro a' collaboratori suoi subalterni per condurre più avanti dell'usato il digrossamento del marmo, avvicinandolo maggiormente a quel grado di finitezza, in cui col cessare il lungo e più laborioso meccanismo (p. 3) dei grossi scarpelli, restasse unicamente ai più diligenti ferri ed alla mano maestra da farsi tutto ciò che dava alla fredda e dura materia del marmo il delicato contorno della venustà, e della grazia, e la vera espressione ed il palpito della vita.

Ed è veramente per tal modo operando, che l'uomo di genio non affievolisce il suo braccio, e non raffredda la propria immaginazione coll'inutile impiego d'un tempo prezioso che è responsabile di conservare all'altezza dei nobili concepimenti, o all'ultimo e squisito perfezionamento dei lavori. E forse per questo motivo il Canova veggendo incalzare l'età, spinse anche più oltre la diligenza abituale nel terminare i modelli; e fu gran ventura, che non avendo egli potuto por mano al marmo, che destinavasi a questa grand'opera, lasciasse così pronunciate e decise le tracce della bellezza in quel suo modello da renderne pienamente appagata la posterità.

La morte immatura gli tolse difatti di poter raccomandare al marmo od al bronzo quest'opera sua, e Monsignor Canova, depositario ed erede della sua volontà e della sua fortuna stava quasi perplesso sulle risoluzioni da prendersi, e pareva anzi propenso a fare eseguire da alcuno degli allievi della scuola questo lavoro in marmo, cedendo all'importunità delle istanze che lo assediavano da ogni parte; se non che prevalsero nell'animo suo nobilissimo più sagge considerazioni, e riflettendo che un tal marmo, per quanto bene si volesse scolpito, non sarebbe però mai stato che una semplice copia, affatto spoglia del prezioso carattere di originalità, nè avrebbe mai potuto portare l'impronta gloriosa del nome del suo inventore, quand'anche eseguita con diligente e scrupoloso artificio; e ponderando che in quel tempio ove splender doveva un capo lavoro del rinomato scultore, non era dicevol cosa il collocarvi un'opera riconosciuta per copia, determinò di raccomandarla alla fusione, come se l'artefice stesso l'avesse predisposta a tal uopo vivente, e piacque gli, con fino discernimento, di ciò affidare la cura al valente scultore Bartolommeo Ferrari, chiaro in Venezia per molti lavori in marmo ed in bronzo. Parvero di ciò dolersi alcuni altri artefici e Italiani, e stranieri, che avrebbero ambito per le loro pratiche applaudite nell'arte fusoria di segnalarsi anche in questa bella occasione. Ma prevalere ben giustamente doveva l'affidare una cura sì ardua a tale artista, che

non solo conoscesse le difficili pratiche della fonderia, ma fosse ad un tempo distinto scultore, e ammiratore sincero delle opere del Canova, e che facendosi un religioso dovere delle più scrupolose e minime differenze, avesse (p. 4) nei misteri dell'arte educata per lunghe prove la mente e la mano. E siccome il Ferrari giudicò colla sua penetrazione molto rilevante il garantirsi nel suo lavoro da que'tanti inconvenienti che scorgonsi in simili opere, e costringono i fonditori a riparare i getti con tasselli, onde riempir le mancanze, ovvero a trattarli co'ferri lungamente per togliere dalla superficie tutte le viziose disequaglianze che derivano dall'alterazione della forma, le quali nel loro interno non è agevole il riparare, per l'impossibilità di decomporle, quando siano d'un solo pezzo; così pensò a tal modo di operare che assicurasse, quanto più per mezzi umani si possa, la preservazione del getto da simili inconvenienti.

È bensì vero che talvolta il magistero dei fonditori seppe inserire nei vuoti con diligentissimi artificii gli opportuni rappezzi, e che colle limee colla pomice, industriosamente si levigò la superficie del getto, che per le avvenute interne mancanze delle forme era riescita ineguale, e ripiena di subbollizioni e protuberanze. Ma e chi potrà mai assicurare che i mezzi meccanici della lima possano conservare o restituire in una maniera cauta e sicura l'identico contorno del modello originale? Il più delle volte succede, e tutte le opere in bronzo, de'moderni in ispecie, ne fanno ampia prova, che è forza sostituire un secondo contorno al primo di già adulterato e perduto; e sotto l'appariscente levigatezza del bronzo così travagliato, risulta un contorno fallace che appaga gl'indotti bensì, ma disgusta con troppa ragione coloro che sono dotati di un fino discernimento.

E siccome i risultamenti di un nuovo tentativo dal Ferrari operato vennero coronati del più fortunato successo, e poiché divulgossi aver egli fuso il gruppo di Canova (per servirci d'un espressione convenuta nel linguaggio dell'arte) *a forma buona*, così egli consentì di buon grado a dettarne le pratiche, che noi di lieto animo accogliamo e qui divulgiamo, ben paghi di tanta riuscita, anche coll'avvedimento, che operandosi da altri un simile modo di fusione, non accada che i corvi si rivestano dello splendore delle altrui piume.

Venne in primo luogo costrutta una piattaforma di ferro, larga per ogni lato otto pollici più della base delle figure; e venne questa piattaforma stabilmente raccomandata sopra diverse spranghe di ferro, sporgenti nelle loro estremità fuori della periferia circa tre pollici, le quali estremità ritorte ed uncinata potessero servire ad agevolare il trasporto del masso. Su questa piattaforma dispose l'artefice lo scheletro di ferro conveniente all'attitudine di ciascuna figura, colla precauzione di dare al (p. 5) tronco maggiore formante la spina dorsale la grossezza di due pollici, e proporzionando in egual modo per le altre membra le grossezze relative. Tutto ciò operando, ebbe però la precauzione di dividere questa orditura in molte sezioni, solidamente ritenute col mezzo di viti, affinché alle membra sporgenti potessero poi per ogni verso applicarsi comodamente le forme dell'originale, come vedrassi essere necessario, e potessero tutte poi le singole sezioni di queste consolidarsi al tronco maggiore.

Così predisposto il lavoro, fu alzato sulla medesima piattaforma un giro di mattoni dell'altezza di cinque pollici, poi restringendosi per quattro pollici ne fu alzato un secondo, avendo in tal guisa formato con due gradini un solido e ben costruito appoggio alle forme, qualora fosse il momento di usarne. Indi posta mano alla creta, cominciossi con questa a rivestire tutto lo scheletro di ferro conformemente al modello originale, coi metodi che l'arte insegna agli scultori, e sempre raccomandando il rivestimento di creta con sottili laminette di ferro dolce o flessibile, finché gradatamente procedendo, rimase formato l'abbozzo delle figure, che posto sotto ai punti colla stessa regola del marmo, si trovò ogni cosa configurata similmente al modello originale, salvo però l'estrema superficie da cui dipendere doveva la perfezione del lavoro, e quell'identica somiglianza, che restava ancora a cercarsi.

Compiuto questo saldo apparecchio, e condottolo con quanta diligenza e precauzioni suggeriscono l'arte e l'ingegno a un artefice circospetto, si cominciò a levare tanta creta quanta venisse giudicato esser propria alla grossezza dell'opera in bronzo, vale a dire sottraendo circa quattro linee di creta da tutta la superficie del gruppo che era così stato abbozzato. Divise quindi in tante sezioni diligentemente le forme originali del gesso, vennero approssimate e connesse così esattamente

tutt'intorno alla creta, di modo che rimaner dovesse tra questa e quelle il vuoto già calcolato per la grossezza del getto. Dopo di che fu versata nel vano rimasto la cera composta a tal uopo, e si formò per tal modo una non interrotta contiguità di materia tra la creta, la cera, e le forme.

Levate poi le forme di gesso, trovossi fedelmente riprodotto in cera l'originale stesso, che ripulito esattamente dalle bavature, e restaurati tutti i costringimenti inevitabili nelle cere (che per sè stesse restringonsi sempre) s'accinse l'artista a compire il suo assunto *a forma buona* nel modo seguente.

Cominciando dalla base col primo pezzo di forma, distese (p. 6) la nuova creta molle diligentemente sopra tutta la cera con spa toletta nel modo che lavoratisi gli stucchi, non più grossa di tre linee, e asciugato questo primo strato ne sovrappose un secondo di eguale grossezza che immedesimato col primo diede luogo al collegamento del tutto con sottili laminette di ferro, alle quali legature fu sovrapposta una terza spalmatura di creta, e indi una quarta equivalenti alle due prime. Le quali cose operate ebbe luogo l'adattamento delle lamine di ferro più grosse e più robuste con cui fu accerchiato tutto il lavoro, colla precauzione di lasciare uncinete le estremità sporgenti delle ferramenta, acciò servissero ad un tempo per sollevare le sezioni di queste esterne forme, ed egualmente fossero atte a legarle assieme robustamente, preparandole così a sostenere la spinta del metallo fluido nel momento della fusione. Procedendo in tal forma parte a parte finché fosse chiusa tutta la figura, non fu mestieri d'altra precauzione, fuori del lasciare i fori a luoghi opportuni onde adattare a questi i tubi sfiatatori, pe' quali l'aria esalando, il liquido metallo viene poi richiamato senza impedimento e condotto nelle estremità delle figure.

L'ultimo pezzo di forma al vertice di ciascuna figura fu destinato a contenere il maggior conduttore del metallo fluente, del diametro di un pollice e otto linee, e alla metà delle figure ne venne applicato un secondario del diametro di sei linee. Le quali cose fatte, e rese asciutte le forme di creta, cominciò ad applicarsi lento fuoco all'intorno, onde far escire la cera, che nello spazio di circa trent'ore venne colando per la via di piccoli interni canaletti, appositamente lasciati in base di ciascuna figura.

Aperta poscia diligentemente la prima sezione della forma, cominciando dal levare l'ultimo pezzo fatto, ed indi a mano a mano decomposti gli altri fino a quello che fu il primo ad essere modellato, rimasero le sezioni in tal modo tutte disciolte del maschio, ossia forma maestra interna di ciascuna figura. Per procedere quindi alla cottura di tutte queste sezioni componenti la forma generale del getto, e affine di evitare gli sfiancamenti, e torcimenti, che sono cagionati sovente dall'azione del fuoco, difetti che provengono non tanto dalla qualità della creta adoperata, quanto dal ferro che si dilata colla veemente azione del calore, così a tali inconvenienti provide la ricomposizione di tutte queste sezioni tra loro, che senza essere addossate al maschio sorreggevasi l'una coll'altra nelle rispettive connettiture, e saldamente legate, furono in grado di sostenere l'azione del (p. 7) fuoco applicativi gradatamente con legno di salice, e mantenutovi sino al termine della cottura, cioè fin tanto che l'interno della forma fosse egualmente divenuto bianco e infuocato.

Sospeso allora il fuoco, e chiusi cautamente tutti i pertugi per ovviare il subito ingresso dell'aria, fu lasciato così raffreddare tutto l'apparecchio.

Scompostolo poi di bel nuovo, fu messa mano al diligente ristauo d'ogni pezzo nella sua interna superficie col glutine animale solito ad usarsi in simili opere dallo scultore Ferrari, come verrà più innanzi indicato, otturando con quello le quasi impercettibili screpolature, e incrostamenti sollevati, e lievi mancanze inevitabili sulla creta, che sempre assorbendo mediante il calore una porzione delle cere coll'abbruciamene dell'interna superficie, non può a meno di non portare qualche alterazione sull'epidermide delle forme.

Egualmente fu posto alla cottura il gran maschio delle figure, coll'aver costruito intorno ad esso una specie di forno di mattoucini mobili alla distanza di cinque pollici, il qual vacuo fu tutto riempito di carbone, e quindi accesolo in varii punti, fu lasciata libera l'azione del fuoco fino all'intera consumazione e raffreddamento: indi in guisa eguale alle forme fu riparato, ed egualmente intonacato con glutine animale, formato di bianco d'ovo ben battuto ed unito a polvere impalpabile di crogiuolo, applicato diligentemente sulle forme con pennello avendole prima intiepidite. La qual precauzione serve evidentemente a rendere più aderenti quei minimi strati sottili, che nelle forme

potessero essersi sollevati, e anche non sensibili alla vista, ma che poi all'atto della fusione porterebbero gravi alterazioni alla delicata superficie dei contorni delle figure. E ben asciugato questo lieve intonacato con lentissimo calore, fu reso lucido e levigatissimo quanto il modello originale, strofinandolo lievemente con carta finissima, o col palmo della mano. E così ben disposta ogni cosa, ed eliminato con moderato calore ogni sospetto di umidità, ricomposte le sezioni delle forme a ridosso dell'anima si procedette a stabili e fortissime legature, furono calati i massi nelle rispettive buche presso la fornace, si applicarono tutti gli sfiatatori e conduttori, e procedutosi all'interramento, seguì l'opera di fusione coll'esito più felice.

La modestia dell'artista non ha voluto far pompa di una più lunga esposizione, che già questa semplice indicazione è esuberantemente bastevole a render conto del suo operato, e chiaramente apparirà come un tal metodo non possa adottarsi se non (p. 8) da chi essendo buon scultore di professione voglia imprendere un getto il più che sia possibile esatto delle opere altrui, o della propria; essendo dimostrata l'impossibilità che venga un tal sistema con buon risulamento adoperato da semplici fonditori materiali e meccanici.

Speriamo che sia chiara abbastanza una tal narrazione, la quale senza apparato di lusso, non ostenta un magnifico volume in foglio, siccome si vide alla metà del secolo scorso, quando cioè Boffrand con trenta tavole di bellissimo intaglio rese pubblicamente ragione della fusione della statua equestre di Luigi XIV modellata da Girardon; e poco dopo fu resa chiara la memoria di altro simile lavoro alla gloria di Federico V di Danimarca, e Falconet così a lungo trattò della statua di Marco Aurelio, assai più per esporre in piena luce il suo monumento equestre di Pietroburgo, che per erudirci intorno all'antica statua imperiale del Campidoglio, il cui merito, per quanto da lui si poteva, mirò a deprimere. Le quali opere noi passiamo sotto silenzio, senza però poter dimenticare la dotta, chiara, e bellissima esposizione di Maviette sulla fusione della statua di Luigi XV modellata da Buuchardon, ornata di 57 tavole, che può dirsi un corso scientifico dell'arte fusoria, e non potendo mancare di retribuire la lode dovuta al bellissimo libro di Patte ove rendesi conto di tutti i monumenti eretti alla memoria dello stesso re con una chiarezza e dottrina mirabile.

Era cosa ben naturale che gli stranieri con lodevole zelo levassero grido delle opere dei loro artefici, non prendendo esempio dalla nostra troppa indolenza, nelle quali opere per lo stato delle arti decadenti in fatto di gusto in quell'epoca, accade che l'esecuzione meccanica dei getti vincessesse di gran lunga il merito intrinseco del lavoro, e voleva ragione che gran monumenti innalzati alla memoria di grandi potenti venissero con ogni solenne pubblicità commendati. Noi vogliamo però ciò osservare, poiché abbiamo per indubitato che la perfezione scrupolosa che vuolsi pei delicati contorni, non sia tanto necessaria in un'opera colossale e di decorazione, come una statua equestre; ma se quei fonditori meritavano le lodi della posterità, per molti rispetti, nondimeno il loro metodo applicato a più delicati lavori avrebbe tradite e trascurate quelle piccole e preziose differenze che formano tanta parte del bello nelle opere di minor dimensione. Anzi non siamo lontani dal credere che gli antichi usassero le *forme buone* divise in sezioni nei loro getti, siccome chiaramente diede a conoscere il sig Quatremère quando trattò dei colossi d'oro (p. 9) o d'avorio di Fidìa nel suo *Giove Olimpico*. Nè certamente al troppo incerto o troppo ardito tormento dei ferri sembrano esser stati abbandonati gli antichi bronzi che più si accostano alla perfezione, di che fa fede la bellissima statua per cui gli scavi bresciani debbono dirsi finora i più fortunati dell'età nostra, ove il getto sembra esser uscito vergine dalle forme, ed esente da ogni raschiamento o lavorio della mano.

L'opera Canoviana così preservata nella sua purissima integrità col getto del Ferrari, passerà alla posterità come un monumento genuino dell'egregio suo autore, e come un argomento della trepidazione religiosa, e delle diligenze estreme dell'abilissimo fonditore. Ma più che ogni altra cosa attesterà lo splendore di chi ne commise l'esecuzione, escludendo in tal modo la taccia di profanare il tempio di Possagno con una copia, e ponendovi generosamente un'opera classica e originale. E se altri sulle tracce di questa esposizione vorrà valersi del metodo enunciato conoscerà con luminosa evidenza quanto sia questo da anteporsi per la fedeltà dell'esecuzione ad ogni altro dei praticati in tutte le fonderie dell'Europa, essendo di gran lunga preferibile e meno commesso all'azzardo il metodo più dispendioso e più lungo di cui si è qui tenuto parola, col quale si possono

riparare i piccoli difetti eventuali nelle sezioni delle forme, piuttosto che vulnerare il getto metallico con tanti rischi ed incertezze.

DEFENDENTE SACCHI, *Esposizione delle Belle Arti in Milano nel settembre 1832*, in *Gli scritti d'Arte della Antologia di G. P. Vieusseux 1821-1833. Appendice*, vol V, a cura di Paola Barocchi, Firenze, Edizioni SPES, 1978, p. 587

[...]Fu pure commendato da tutti il cavallo colossale per l'Arco della Pace di Abbondio Sangiorgio, fuso in bronzo da Manfredini: cavallo ben modellato, focoso, che si muove, che nella testa ricorda l'antico che è nel museo di Napoli, in altre parti il bel modellino di Monti di Milano; ma in tutto l'opera originale è bella. Sangiorgio è un buon artista. Per quanti ve ne dicano, la fusione non risponde: è tutto a pezzi e rattoppi. Si dice che ciò è per economia; le belle arti non sono fatte per l'economia e una fusione deve essere o a un pezzo solo o a grandi pezzi: me ne appello a quanto disse nell'antologia il buon Cicognara, in occasione della fusione della Pietà di Canova fatta da Ferrari a Venezia.

PIETRO CHEVALIER, *Belle Arti – Di un monumento posto nel cimitero di Vicenza*, in “*Il Gondoliere*”, a. IV, n. 50, mercoledì 22 giugno 1836, p. 200.

In una cella del cimitero di Vicenza ora si sta mettendo in opera un mausoleo, dei più magnifici che a nostri giorni siensi eretti da privati signori in Italia. Io lo reputo cosa che farà onore all'arte e a tutto il paese.

Altri, io spero, ne scriveranno scientemente, con critica riposata e a disteso, quando, a ciò fra non molto, il darne giudizio sarà un pubblico diritto. Io godo intanto di farne solo un rapido cenno di annunzio.

Questo monumento si pone dal conte Giulio Scroffa, alla memoria di donna Isabella Contessa di Velo, che fu sua consorte.

Venne già da parecchi anni allogato dal vedovo al cavaliere allo scultore Bartolomeo Ferrari; artista competente per cognizioni teoriche, pratica e severità d'arte, uomo onorevolissimo per intemerata schiettezza e patriarcali costumi. È membro della accademia veneta.

Sopra di uno zoccolo molto ornato sta, alquanto in ritirata, un basamento che porta un ricco feretro. Su di questo giace la donna morta. Il basamento è occupato da due dolenti figure maschili di varia età. Una adolescente; forse il genio della vita: l'altra virile; e rappresenta il genio maritale.

La disposizioni delle parti mi pare nuova e ottimamente legata. Certo decoroso il pensiero. Larga e sentita la esecuzione.

Ottimo accordo di gusto e di stile nelle parti integrali. Sicuro effetto; ove lo consenta a estensione del sito e la opportunità del lume. Ciò che importa moltissimo.

Belli, ben trovati, nobili, espressivi senza affettazione, giudiziosamente contrapposti i caratteri delle due statue inferiori, di elette forme e fresca esecuzione di scalpello.

Mirabili per maestrevole artificio le pieghe.

Ma bella in tutto è la morta. È morta proprio. È bellissima.

Tale statua di malagevole risultamento costituisce la parte più notevole, come è debito, e la decorazione più significativa del tutto insieme. Niuno pensi di manifestarne a parole il grande concepimento. Essa è di una inesprimibile semplicità; è un'idea, è una ispirazione.

Chi non avesse che questa sola figura da consegnare alla imparzialità dei posterì, non potrebbe sospettare, salvo le oneste trepidazioni della modestia, e s'io troppo grossamente non fallo, che il proprio nome rimanesse spento o con poca gloria, nell'alternare dei tempi di civiltà che verranno.

Se ne compiaccia il nobile committente. Gliene abbia grado e se ne vanti la leggiadra, la sfarzosa, la ospitale Vicenza.

P. CHEVALLIER

IACOPO CABIANCA, *Fuor d'opera. Di un mausoleo posto nel Cimitero di Vicenza*, in "Il Vaglio. Antologia della Letteratura Periodica", Anno primo, Numero 33, sabato 13 agosto 1836, p. 261.

Già da parecchi anni il Nobile Gulio Scroffa Vicentino commetteva un monumento alla scultore Bartolommeo Ferrari, perché coll'opera del maestro scarpello fosse presente alla più lontana posterità la memoria della contessa Isabella di Velo, che gli fu sposa.

Uno scultore fatto interprete dell'affanno di chi sopravvive, ove da particolari circostanze non sia giovato, non può trar dalla mente pregrine concezioni; perché il dolore è soggetto antichissimo quanto la morte, ed è soggetto che tutte le generazioni della terra hanno sentito, e quasi ugualmente rappresentato.

Fu ottimo però il divisamento del Ferrari, che cercò in questa sua fattura di ridurre ad unna sola ispirazione i tipi dei romani monumenti, e quelli del beato quattrocento.

Sovra un piedistallo, riccamente ornato nel zoccolo, e nella cornice, s'innalza la base di un ricchissimo Sarcofago, che coperto di funebre lenzuolo forma il letto della defunta.

Dove la base si ritira dal piedistallo stanno due figure, tristissime di un' immenso dolore, l'una, il genio della vita, l'altra del matrimonio.

Tutti gli ornamenti severi del disegno, squisiti nell'opera; facile, unito, decoroso l'effetto: ecco l'insieme di questo mausoleo. Chi lo guarda di faccia vede sorgere sulla sinistra un genio in forme virili. Con l'una delle mani egli fa puntello alla bellissima faccia, e l'altra, sulla quale si avvolge un lembo del manto, tiene sul cuore. Il suo dolore è meditabondo: considera forse come i fiori della bellezza e dell'amore sieno perituri. L'avvenenza del suo viso è perfettissima sopra le mortali, delicate, semplici, svelte le fattezze, ma contegnose, e nobili quali si convengono propriamente ad un divino. Con mosse del tutto antiche discende il pannello, e l'occhio rapido dell'ammirazione non sa se più debba commendare la morbidezza del travaglio, o lo studio della notomia. Appare l'altro genio sul confine della giovinezza e della gioventù, con la diritta mano rivolge l'estinta fiaccola della vita, e la graziosa testa e il dorso piega indietro sui fianchi; raro concepimento per esprimere una perdita disperata, un affanno non consolabile. Sovra il feretro, dove lo scarpello, con straordinaria perizia, ora corse leggiero, ora in cupi scuri profondosi, giace una donna. Diresti, al primo vederla, chiuse in dolcissimo sonno quelle pupille, e ardiresti di togliere i leggeri e semplicissimi panni, per tutte liberamente contemplare quelle forme di Paradiso. Pure quando la consideri, in triste convincimento ti persuadi, che quegli occhi non si dischiuderanno più mai, che quelle mani, l'una sull'altra distese, non si animeranno che per aprirsi all'incontro dell'angelo dei novissimi.

A me pare, dove la pittura e la scultura rappresentino entrambe una salma, da cui siasi volato lo spirito vitale, l'opera dello scarpello alzarsi sopra ogni creazione dei colori, ed ho sempre più ferma nell'anima la mia opinione, contemplando questa meravigliosa statua. Con quanta luce di bellezza si pone ella dinanzi agli occhi? Che raggio sereno rifulge per la non mortale fisionomia? A che bellissima pace, a che incognita rassegnazione si compone tutta la celestiale persona? Certo che ha modellare un lavoro di così stupenda perfezione non giovarono al Ferrari gli esempli delle terrene pulcritudini, ma gli Angioli gli rivelarono la fisionomia della defunta, perché fosse propriamente degna di una loro sorella.

Vicenza ringrazia il nobile committente, perché la volle decorata di principesco adornamento, ed applaude all'artista onorevole, che con immenso amore, e con imperturbata costanza poté condurre a lodevolissimo fine un'opera di così lungo e dispendioso lavoro.

Questo monumento è collocato in una parte piana nel campo della volta, ed occupa la cappellina che s'innalza quasi di facciata alla chiesetta del comunale cimitero; anzi la cappella vicina, alla sinistra è quella di mezzo. Chi visita il mesto luogo domanda a chi ella sia destinata? Si deve rispondere: - A Palladio – Egidio Conte di Velo sin dall'inverno dell'anno 1831 aver legati 50 mila franchi, e tutti i preziosi ruderi che trasportò in patria da' suoi scavi in Roma, perché s'innalzasse quel monumento. – Le ceneri della sorella, che lo seguì di là pochi mesi, dormire sotto una tomba magnifica; del monumento di Palladio aversi parlato un' anno, molti architetti averne segnato il progetto, molti scultori l'abbozzo; non essere ancora bastati sei anni a dedicarsi a quale uomo si debba affidare quest'opera, che si deve fare in Italia, quando vivono e sono italiani, Tenerani, Finelli, Rinaldi, Fabris, Marchesi, Monti, ec.

Questa risposta non alletta certamente l'amor proprio d'un Vicentino.

IACOPO CABIANCA

Pubblica Esposizione nelle sale dell'imp. Regia Accademia di Belle Arti – Bartolomeo Ferrari, in “Il Gondoliere”, n. 47, anno sesto, 24 novembre 1838, p. 371.

Bartolomeo Ferrari

Qual lode maggiore a Bartolommeo Ferrari dall'aver dato all'arti il figlio Luigi? Qual opera migliore di questa? Ripete egli forse, coll'intonazione del vaticinio avverato, que' versi dell'Ossian, non mai a nessuno tanto convenientemente appropriabili, quanto ad esso:

.....Possan le genti
Scordar di Morni il nome, e dir soltanto:
Ecco il padre di Gaulo!

Pure non vorremmo lasciare senza una parola due statuette che ne meritano molte. Il teologo della repubblica veneta nel secolo decimo settimo, e lo storico nel decimo sesto, così scolpiti, sono due gioielli; e fa meraviglia il vedere raccolta in sì brevi misure tanta parte della diversa loro indole.

Alla nobile ed esima donna Contessa Chiara Ghellini Barbieri Sangiovanni pel basso-rilievo da lei a corredo del proprio monumento in Vicenza al valente Batolomeo Ferrari allogato, in “Il Vaglio”, 25 settembre 1841, p. 315.

Quella Fede, che annoda al Ciel la terra,
Ch'è dell'ara immortal ministra eterna;
Quel puro Amor, che di lassù si sferra,
Ed ogni alma gentile arde, e governa;

Què sacri Affetti, onde l'occulta guerra
Dei cor si muta in amistade alterna;
Nel prodigio, ch'or l'arte a noi disserra
Attonito il mio ciglio avvien che scerna.

Così fra gl'inni, ed i sospir d'intorno,
Così, o Illustre, ed Egregia, in queste arene
Le tue rare virtù vivranno un giorno:

ma lunghi mi meglio che in marmo ancora
Vivano espresse in te, viva la Spene,
Ch'è alla fede, all'Amor celeste suora!

G. Casoretti

FABIO MUTTINELLI, *Annali delle Provincie Venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo, 1843, p. 442.

Prosperando così le ecclesiastiche cose, e per esse pure le belle arti, un tempio affatto nuovo solennemente nei dì stessi si consecrava in Venezia (1), tempio sorto sopra il disegno di Giovanni Antonio Selva, abbellito dagli ornamenti di Giuseppe Borsato, dalle sculture di Luigi Zandomeneghi, di Bartolomeo Ferrari, di Antonio Bosa, e dai fregi a stucco di Battista Lucchesi, tempio il cui lavoro si mantenne fervente ed ebbe compimento per la sola larghezza delle elemosine profuse da alcuni ricchi, e in segreto passate a un Giuliano Catullo, sacerdote venerabile, caldo e benemerito promotore della santa e bellissima opera. Sorge quella stimata chiesa in sito assai rimoto della città, si prospetta nella lacuna, l'è titolo il nome santo di Gesù, due salici di Babilonia, posti innanzi alla facciata, maestosa nella sua semplicità, sembran quasi, per la naturale loro pieghevolezza, inchinarsi al delubro, e renderlo così più rispettabile anche ai profani.

(1) Il 12 di ottobre 1834

FRANCESCO GUALDO, *Necrologia Bartolomeo Ferrari*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, n. 33, sabato 10 febbraio 1844.

Se a domestico dolore non vada disgiunto pubblico danno è doveroso che questi fogli lo avvisino, perché ne abbia conforto la famiglia dall'infortunio colpita, e sappia la società qual grave perdita ha patito! – Bartolomeo Ferrari scultore, non cadente per lunga età, ma travagliato da ripetute malattie di petto, moriva ier sera (8 febbraio 1844 alle ore 10 p.m.) colla tranquillità delle anime benedette, che volano a Dio sicure di ricevere il premio della esercitata virtù. Qual padre amoroso perdessero in lui gli obbedienti sui figli, qual decoro la vicentina provincia, a cui apparteneva per nascita, qual utile socio la nostra Accademia di Belle Arti, che si onorava di averlo consigliere ordinario, con quali opere infine abbia illustrata la propria vita, e quale e quanto artista egli fosse, sarà argomento a ponderata scrittura. Chè a me testimonio a cotanta disgrazia, avendo confuse le lagrime della vera amicizia a quelle a quelle della desolata famiglia, e del pio sacerdote che accompagnò colle estreme preghiere al trono dell'Eterno l'anima di quel giusto, negherebbe, per ora, la penna il voluto ministero.

Venezia li 9 febbraio 1844

FRANCESCO GUALDO

“Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 36, mercoledì 14 febbraio 1844, n. 36.

Trapassati nel giorno 8 detto – Bartolomeo II Ferrari del fu Luigi, professore di scultura, d'anni 63.

FRANCESCO ZANOTTO, *Bartolomeo Ferrari*, in EMILIO DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, Venezia, Tipografia di Gio. Cecchini, 1845, pp. 286-287.

FERRARI (Bartolomeo). Celebre scultore, nato a *Marostica*, terra soggetta alla provincia di Vicenza, il 18 luglio 1780. Il di lui padre Luigi caduto in bassa fortuna, collocò il figlio, ancor tenerello, nell'officina di un farmacista; ma il figlio che sentivasi portato da natura ad essere artista, udito parlare delle opere di scultura del proprio zio Giovanni Ferrari Torretti, pensò di apparare l'arte sotto la direzione di esso zio, e perciò portatosi al padre, otteneva l'adempimento del voto suo. Non aveva allora che undici anni, e malgrado l'irregolare insegnamento malgrado, il pessimo gusto del precettore, fece rapidi progressi nell'arte così da destar meraviglia nel maestro medesimo. Ma sceso dall'Alpi il conquistatore, e posta Italia a soqquadro, fu il Ferrari costretto di licenziare i giovani alunni, e quindi anche il nipote, che per tal cagione tornava alle pareti domestiche. Colà si diede a studiare da sé, a meditare sulle pagine dei sommi poeti, e ad ispirarsi sui fatti magnanimi cantati da Omero e da Virgilio. Ma convenne che egli cedesse al bisogno, tiranno signore degli uomini, e si umiliasse accomodandosi, qua plasticatore di stoviglie, in una fabbrica nella terra vicina di Nove. Passati due anni, e serenatosi il cielo politico d'Italia, tornava Bartolomeo a Venezia, ove gli veniva allogata la statua della Speranza per una chiesa in Dalmazia. Nella quale (e fu la prima da lui scolpita) mostrò attitudine grande nell'arte dello scultore, per cui conseguiva nome e fama distinta, e gli fu cagione che tosto altre opere gli venner commesse, come una Madre Vergine ed il vecchio Simone per la chiesa di Tricesimo nel Friuli.

Intanto portavasi a Venezia Napoleone, e il municipio di questa città volea festeggiare quella venuta. Ed il Ferrari insieme coll'attuale professore di scultura Luigi (p. 287) Zandomenighi, veniva scelto per decorare gli archi trionfali e le piramidi che furono erette per accoglierlo con pompa. Poco appresso Bartolomeo era chiamato nel pubblico arsenale a scolpire i fregi e le figure delle costruzioni navali spettanti all'amministrazione italiana.

Durante il tempo che occupossi in quell'incarico diede opera egli a scolpire in legno assai statue a decoro dei templi, fra le quali con vien ricordare i due crocifissi bellissimi da lui lavorati per Lussino e per la terra di Colonia.

Ma il Ferrari sentiva il bisogno di aprirsi la mente coll'osservazione delle opere dei grandi maestri che rondon famose Firenze e Roma; chè innamorato dell'arte amava sollevarsi dalla turba comune. E già con questo stimolo in cuore partiva per Firenze, ed ivi giunto fennossi alcun tempo a studiare e a disegnare le opere di Donatello, del Ghiberti, di Baccio e di Michelangelo. Se non che la crescente famiglia imponevagli di tornare ai domestici lari rinunciando di vedere la città eterna. Pure lo studio da lui compiuto a Firenze gli valse ad aprirsi la mente, e tanto che, tornato a Venezia ed operate alcune sculture, queste gli fruttarono l'onore di essere ascritto, prima fra i professori votanti della vecchia accademia, poi fra i membri componenti il corpo di quella, dopo che con più larghezza d'istituzione rinnovata veniva e cresciuta dal governo italiano.

Questa è l'epoca nella quale incominciò il Ferrari a scolpire opere veramente famose, tali da far meritare al suo nome fama gloriosa. Non facendo parola di quelle molte sculture che egli condusse nel genere decorativo, fra le quali i bassirilievi e le statue per la nuova chiesa del Nome santo di Gesù, ed il frontone ed il simulacro del titolare in S. Maurizio a Venezia, annovereremo: 1. Due bassirilievi per commissione del nobil cav. Alessandro Papafava, esprimenti, il primo Calipso che per comando dei numi congeda Ulisse: il secondo, Ulisse stesso, che naufrago nell'isola dei Feaci, presentasi alla bella Nanficaa, figlia d Alcino, e lei prega di ricovero. 2. Due angeli colossali pel tempio del Cormine a Padova. 3. Tre monumenti sepolcrali pel campo santo di Ferrara. 4. Un altro monumento per commissione dei conti Velo. 5. Un altro alla memoria della contessa Scroffa. 6. Un altro per comando della contessa Sangioanni di Vicenza. 7. Due gruppi facienti parte dell'omaggio che le venete provincie offersero all'imperatore Francesco pel suo novello imeneo: il primo figura Annibale, che giura sull'ara implacabile odio a' Romani; il secondo, l'educazione data da Chirone

ad Achille. 8. Sei statuine sprimenti altrettanti illustri italiani pel nobil Antonio Papadopoli. 9. La statua della Scultura, che fa parte del monumento di Antonio Canova a' Frari.

Ma oltre all'essere Ferrari statuario (p. 288) distinto, fu eziandio commendato fusore. Egli con un nuovo suo trovato riesci a giungere alla perfezion degli antichi; e prove luminose sono e il gruppo della Pietà di Canova da lui fuso pel tempio di Possagno, e il busto colossale di Francesco I esistente nel veneto Arsenale, e gli ornamenti dell'ara massica nella Basilica Marciana.

Dopo tanti lavori di merito distinto, dovette soccombere alla legge di natura, domato più che dagli anni, dalle sostenute fatiche, dalle burrasche morali, e moriva gli 8 febbraio 1844, compianto da tutti i buoni.

Le di lui opere rilevano in gusto squisito, sentimento nobile, stile elevato, natura portata bello ed al grande. E sì tutto dovette a sè più che alla scuola dalla quale sortiva. Nè questi sono soli meriti del Ferrari; avvene altro del pari solenne, quello aver educato all'arte, egli un figlio, per nome Luigi, il non solo oscura molti artisti contemporanei, ma conserva la memoria perenne del genitore e dell'estinto genio di Canova.

FRANCESCO ZANOTTO

1846

BARTOLOMMEO FERRARI

Nacque Bartolommeo Ferrari, celebre scultore de'tempi nostri il 18 luglio 1780 in Marostica, terra soggetta alla provincia di Vicenza. Il di lui padre Luigi, caduto in bassa fortuna, collocò il figlio, ancor tenerello, nell'officina di un farmacista; ma il figlio che sentivasi portato da natura ad essere artista, udita parlare la fama delle opere di scultura del proprio zio Giovanni Ferrari Torretti, pensò di apparare l'arte sotto la direzione di esso zio, e perciò, portatosi al padre, otteneva l'adempimento del voto suo. Non aveva allora che undici anni, e malgrado l'irregolare insegnamento, malgrado il pessimo gusto del precettore, fece rapidi progressi nell'arte così, da destar maraviglia nel maestro medesimo. Ma sceso dall'Alpi il conquistatore, e posta Italia a soqqadro, fu il Ferrari costretto di licenziare i giovani alunni, e quindi anche il nipote, che per tal cagione tornava alle pareti domestiche. Colà si diede a studiare da sé, a meditare sulle pagine dei sommi poeti, e ad ispirarsi sui fatti magnanimi cantati da Omero e da Virgilio. Ma convenne che egli cedesse al bisogno, tiranno signore degli uomini, e si umiliasse accomodandosi, qual plasticatore di stoviglie, in una fabbrica, nella terra vicina di Nove. Passati due anni, e serenatosi il cielo politico d'Italia, tornava Bartolommeo a Venezia, ove gli veniva allogata la statua della Speranza per una chiesa in Dalmazia. Nella quale (e fu la prima da lui scolpita) mostrò attitudine grande nell'arte dello scalpro, per cui conseguiva nome e fama distinta, e gli fu cagione che tosto altre opere gli venisser commesse, come una Madre Vergine ed il vecchio Simeone per la chiesa di Trigesimo nel Friuli.

Intanto portavasi a Venezia Napoleone, e il municipio di questa città volea festeggiare quella venuta. Ed il Ferrari, i insieme coll'attual professore di scultura Luigi Zandomenighi, veniva scelto per decorare gli archi trionfali e le piramidi che furono erette per accoglierlo con pompa. Poco appresso Bartolommeo era chiamato nel pubblico arsenale a scolpire i fregi e le figure delle costruzioni navali spettanti all'amministrazione italiana. Durante il tempo che occupossi in quell'incarico, diede opera egli a scolpire in legno assai statue a decoro dei templi, fra le quali convien ricordare i due crocifissi bellissimi da lui lavorati per Lussino e per la terra di Cologna.

Ma il Ferrari sentiva il bisogno di aprirsi la mente coll'osservazione delle opere dei grandi maestri che rendon famose Firenze e Roma, chè innamorato dell'arte, amava sollevarsi dalla turba comune. E già con questo stimolo in cuore partiva per Firenze, ed ivi giunto fermossi alcun tempo a studiare ea disegnare le opere di Donatello, del Ghiberti, di Baccio e di Michelangelo. Se non che la crescente famiglia imponevagli di tornare ai domestici lari, rinunciando di vedere la città eterna.

Pure lo studio da lui compiuto a Firenze gli valse ad aprirsi la mente, e tanto che, tornato a Venezia ed operate alcune sculture, queste gli fruttarono l'onore di essere ascritto, prima fra i professori votanti della vecchia accademia, poi fra i membri componenti il corpo di quella, dopo che con più larghezza d'istituzione rinnovata veniva e accresciuta dal governo italiano.

Questa è l'epoca nella quale incominciò il Ferrari a scolpire opere veramente famose, tali da far meritare al suo nome fama gloriosa. Non facendo parola di quelle molte sculture ch'egli condusse nel genere decorativo, fra le quali i basso-rilievi e le statue per la chiesa del Nome santo di Gesù, ed il frontone ed il simulacro del titolare in S Maurizio a Venezia: annovereremo:

1° due basso-rilievi per commissione del nob Cav Alessandro Papafava esprimenti il primo Calipso che, per comando dei numi, congeda Ulisse: il secondo, Ulisse stesso, che, naufrago nell'isola dei Feaci, presentasi alla bella Nausicaa, figlia d'Alcinoò, e lei prega di ricovero. 2° Due angeli colossali pel tempio del Carmine a Padova. 3° Tre monumenti sepolcrali pel campo santo di Ferrara. 4° Un altro monumento per commissione dei conti Velo. 5° Un altro alla memoria della contessa Scroffa. 6° Un altro per comando della contessa Sangiovanni di Vicenza. 7° Due gruppi facienti parte dell'omaggio che le venete provincie offersero all'imperatore Francesco pel suo novello imeneo: il primo figura Annibale, che giura sull'ara implacabile odio a' Romani: il secondo l'educazione data da Chirone ad Achille. 8° Sei statuine sprimenti altrettanti illustri italiani, pel nobil Papadopoli. 9° La statua della Scultura, che fa parte del monumento di Antonio Canova a' Frari.

Ma oltre all'essere Ferrari statuario distinto, fu eziandio commendato fusore. Egli con un nuovo suo trovato riesci a giungere alla perfezione degli antichi; e prove luminose sono e gruppo della Pietà di Canova da lui fuso pel tempio di Possagno, e il busto colossale di Francesco I, esistente nel veneto arsenale, e gli ornamenti dell'ara massima nella Basilica Marciana.

Dopo tanti lavori di merito distinto, dovette soccombere legge di natura, domato, più che dagli anni, dalle sostenute fatiche e dalle burrasche morali, e quindi moriva l'8 febbraio 1844, compianto da tutti i buoni.

Le di lui opere rilevano in lui gusto squisito, sentimento nobile, stile elevato, natura portata al bello ed al grande. E tutto dovette a sè più che alla scuola dalla quale sortiva. Nè questi sono i soli meriti del Ferrari; avvenne un altro del pari solenne quello di aver educato egli stesso un figlio, per nome Luigi, all'arte il quale non solo oscura molti artisti contemporanei, ma conserva la memoria perenne del genitore e dell'estinto genio di Canova.

(F. ZANOTTO)

PIETRO SELVATICO, *Sulla architettura e la scultura a Venezia dal Medio Evo ai Nostri Giorni*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano, 1847, pp. 484 – 487.

CANOVA ED ALTRI STATUARI

Intanto che l'architettura lottando fra la miliziana filosofia e l'imitazione, si decideva a quest'ultima, e perciò seguiva le regole dei precettisti e le propagava nei pubblici insegnamenti, come unica via per tornare all'antica bellezza, la statuaria si ribellava ai vecchi errori del barocco, e tentava salire sul dimenticato trono dei Greci. Chi di tanto ebbe il merito fu un oscuro villanello di Possagno che, condotto dalla sorte in Venezia, qui da solo conobbe quanto forviata andasse l'arte, e solo osò ricondurla su via migliore studiando l'antico e la verità, que'due immensi esemplari da cui gli scultori tutti fuggivano a que'di inorriditi, per rimanersi lietamente immersi nel lezzo dell'impura arte berninesca.

Quando la munificenza del Falier chiamò Canova a Venezia per alloggiarlo presso il vecchio Torretti, il men traviato statuario che quivi fosse allora, studiavansi ancorai modelli dell'Algardi, del Le Gros, del Bernini, del Fiammingo e persino del Rusconi, anziché quelli della corretta antichità. Ed il Canova pure dovette in tanta pece imbrattarsi: ma però col potente ingegno conobbe, come su tali orme ponendo il piede, non vi fosse speranza di raggiungere quel bello che sentiva dentro di sé. Morto il maestro ed acconciatosi per qualche tempo col nipote di quello vedendo a nulla di buono riuscire, deliberò, coraggioso, d'aprir bottega da solo sotto i chiostrì di S. Stefano. Colà senza impacci guardò il naturale guardò l'antico e tentò perdere la sozza scorza de' primi insegnamenti. Contrariato, deriso (p. 845) dagli emuli, pure seguì senza smarrirsi la novella via, e tanto camminò innanzi, che, andato a Roma presso quell'ambasciatore Veneto Girolamo Zulian, nel 1779, poté ben tosto condurre le migliori fra le sue opere, i monumenti cioè Rezzonico e Ganganelli. Fu allora che dai due mondi Canova cominciò ad esser detto *Fidia novello* ed *emulo dei Greci*; ma fu egli tale da senno, e l'arte per lui riguadagnò la perduta grandezza greca compiutamente? A me non pare, e coraggiosamente lo dissi più volte, tuttoché il pregiudizio, e fino la compra malignità di alcuni, mi scaraventasse contro quell'ingiuria che in epoca tanto civile, la Dio mercé, ferisce solo chi s'attenta lanciarla. A me parve e pare ancora che se la scultura dei Greci è da considerarsi, quale in fatto si mostra, il più elevato punto cioè cui l'arte arrivasse mai, Canova non si accostasse per guisa a quella corretta semplicità per doverlo dire emulo od uguale a così sublime esemplare. Egli cresciuto, come ho detto, fra le scuole barocche, in mezzo a quegli errati principii, die'cominciamento alla sua carriera, e quindi, come tutti coloro che soffero la sventura di ammaestramenti fallaci, contrasse alcuni vizii, da cui non poté liberarsi più mai, per isforzi che colla industrie mano e col vigoroso intelletto tentasse. Quindi è che ognuno il quale abbia senso squisito dell'arte, ravvisa in molte fra le opere di Canova un certo che di convenzionale e di lezioso, specialmente nelle movenze, un certo amore al carnosità ed al molle, che sono elementi direttamente opposti all'arte greca, la quale gli accidenti dello individuo abbandonando, per sollevarsi alla scienza dei tipi, semplice nella forma, severa nel concetto, seppe raggiungere l'idea che più si conformava al sentire della nazione. Io non amo Canova, vantato imitatore dei Greci, prima perché non amo gli imitatori, poi perché, ripeto, non mi pare giungesse mai a tutta comprendere la fine sapienza di tanto esemplare: ma lo amo invece e l'onore in quei concetti ove s'attenta di spezzarcele prevenzioni, ove dirada con franca mano i triboli della convenzione; l'amo ove indovina che l'arte deve farsi parola del sentimento, non solletico ai sensi. Per ciò solo quelle sue statue de' tre Pontefici a Roma mi pajono gemme splendide sulla divina corona dell'arte italiana. Gran dolore che i tempi, non so se più teatralmente scettici o meschinamente pomposi fra cui visse Canova, gli abbiano così spesso fraposte barriere per impedirgli di mostrare tutto il molto ch'egli poteva, e gli abbiano del pari vietato sovente di trovare quelle ineffabili rispondenze della forma col pensiero che fanno, insigne l'arte dei Greci ed energicamente espressiva quella del medioevo civile. Senza (p. 486) queste barriere egli sarebbe stato l'ingegno più disposto ad avviare l'arte su eletta strada, l'avrebbe resa originale, viva, contemporanea; farebbero, ora ch'io scrivo, maggior nerbo gli esempj riformatori del Tenerani, e le infeconde armonie della forma non sarebbero adesso scopo unico allo scalpello di tanti.

Quello che or serbasi del Canova a Venezia, manifesta la verità degli esposti rimproveri più ch'io non vorrei quindi non giova a dimostrare tutta l'estensione e la potenza del forte ingegno suo. Il monumento dell'Emo all'Arsenale con quella Fama accovacciata che ne scrive le gesta, è un concetto antico che, applicato ad un ammiraglio dei nostri dì, non ne ridesta l'idea. Poi le forme così del genio volante come della donna alata, si possono dire senza peritanza fra le men belle che dal celebre uomo uscissero mai.

I modelli originali dell'Ercole che getta Lica in mare e del Teseo uccisore del Minolauro conservati nell'Accademia delle belle arti, rivelano il lato più debole del Possagnese, il modo cioè esagerato e convenzionale con cui piacevasi di atteggiare le azioni violenti: di più manifestano nei nudi e specialmente in quello dell'Ercole, un adiposo ed un molle che toglie anziché crescere l'idea della forza sì fisica che morale.

Il Dedalo in atto di assettar l'ali ad Icaro, in casa Barbarigo, è uno de'suoi primi lavori, quindi lontano dalla perfezione cui giunse più tardi.

La testa d'Elena in casa Albrizzi, tuttoché finamente lavorata e condotta con amore, è troppo piccolo soggetto per riconoscervi lo scalpello dei monumenti Ganganelli e Rezzonico.

Lo stesso può dirsi e della gentile testa di Beatrice, e del busto colossale del commendatore Cicognara che serbansi presso la contessa Lucia, vedova dell'illustre storico della scultura.

Lodatissimo è un bassorilievo in marmo presso i signori Comello, il quale rappresenta Socrate che si congeda dalla famiglia prima di bere la cicuta. Ma ognun sa come ne' bassorilievi il Canova non toccasse mai un alto segno; perché non sapeva tenerli scevri da certe affettazioni troppo lontane dalla nobile semplicità dei Greci.

L'opere più importanti che veggonsi in Venezia dell'uomo illustre, sono le due statue quasi colossali figuranti Ettore ed Ajace che, acquistate dopo la morte dell'autore dai tanto munifici mecenati delle arti, i nobili signori Treves, furono da essi fatte collocare in apposita sala di quel loro palazzo che tutto può dirsi una bene scelta galleria d'opere moderne. Io non nego di certo che molti pregi in questi due marmi non si ravvisino: ma chiederò agli intelligenti (p. 487) se siculi poi tali rodesti pregi da contraddire alla esposta opinione, non possedere, cioè Venezia adesso opere che attestino tutto il valore di Canova.

Intanto che il Canova in Roma accresceva gloria a sé ed alla città che prima ne avea scosso l'agile ingegno, operavano in Venezia altri buoni scultori; e fra questi primo Angelo Pizzi, nato a Milano nel 1783. Egli dopo d'essere stato professore di disegno all'Accademia di Carrara fu trasferito a questa di Venezia e vi insegnò per molti anni con saggezza di precetti. Poco operò, ma quel poco vale ad attestarlo ingegnoso. Due cariatidi aggiunte ad un cammino del conte Giovanni Papadopoli, meritano lode per eleganza e correzione di forme. Alcuni busti, fra cui quello del Selva, lo mostrano valente ad imitare la verità: un'Allegoria rimasta incompiuta all'Accademia di belle arti, è marmo pregevolissimo, per greca severità di massime, e per eleganza di insieme; le pieghe in particolare si manifestano superiori ad ogni elogio; né in questo marmo soltanto, ma in tutti i lavori di lui. Nel trattare le draperie era andato sì innanzi che Canova soleva dire con bella lealtà, come egli sarebbe stato felice di poterlo in tal parte nonché superar, pareggiare. Morì questo brav'uomo nel 1819, ed ebbe dal Diedo breve, ma splendido elogio.

Altri statuarj, alcuni dei quali tolti immaturamente alle speranze dell'arte, operarono allora in Venezia, e lasciarono qualche fama. Vanno contati fra questi Bartolommeo Ferrari, padre all'agile ingegno che or tanto onora la patria; poi Giuseppe De Martini, quindi l'infelice Giacarelli, il quale molto promettendo di sé, ma abbattuto dalle traversie della fortuna, quando confidava fossero finalmente remunerati i sudori della animosa sua giovinezza, saputo come si fosse infranto un grande modello in plastica da lui inviato a Milano, moriva misera e compianta morte.

Il proposito impostomi di non parlare dei vivi qui arresta la penna mia, e questa volta con vivo dolore, perché non posso dire le lodi di un giovane che Italia, a diritto, onora fra i suoi famosi, e che di già compì opere tanto degne da accertargli durevolmente intemerata la fama presso dei posteri. Spero che ognuno de'miei lettori ne abbia indovinato il nome, e questo conforta l'obbligato silenzio.

ANTONIO EMMANUELE CICOGNA, *Iscrizioni nella Chiesa di S. Andrea di Venezia detto De Zirada e suoi contorni*, in *Delle Iscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate*, Vol. VI, Venezia, Tipografia Andreola, 1853, pp. 148-151.

45

AD MAIOREM DEI GLORIAM

Questa epigrafe leggesi sotto al cornicione del moderno Oratorio dedicato al Santissimo *Nome di Gesù*, situato sulla fondamenta detta di S. Chiara, poco lungi dalla Chiesa di S. Andrea. Nessun'altra iscrizione scolpita, se attentamente ho esaminato, leggesi nell'interno dell'Oratorio, ed è ben a sorprendersi che non vi appaia almeno quella in che venne al Divin culto dedicato.

Fino dal 1806, il pio sacerdote Veneziano don *Giuliano Catullo*, la cui famiglia era de'ricchi negozianti di pelli nella Calle detta de'Fuseri, ottenne in quel sito un fondo, coll'oggetto di erigervi un Tempietto e un Ospizio di donne. Non essendo sufficienti le proprie sostanze per mandare ad esecuzione il suo progetto, ebbe ricorso alla carità de'fedeli, che in Venezia non fu giammai scarsa, e poté intanto nel 22 marzo 1815 porre la prima pietra del sacro edilizio. (1) E allora, e negli anni successivi moltissime sovvenzioni ebbe, sendone fragli altri il Conte *Costanzo Taverna* gentiluomo Milanese stato uno de' più benemeriti: e la dama *Maria Gradenigo Ruzzini* che in una sola volta gli diede spontanea cinquecento zecchini; e il Conte *Sebastiano Crotta* cultissimo patrizio che pur in una sola volta donò trecento sovrane; e così molte altre somme diedero in varii tempi e la Contessa *Lucrezia Mangilli Valmarana*, e il signore *Reali* negoziante, e il Conte *Antonio Revedin* e più altri, talché pretendesi che tra l'Oratorio e l'Ospizio il Catullo abbia impiegati cento mila ducati di veneta moneta, co'quali a compimento l'uno e l'altro ridusse. Avrebbe potuto il Catullo servirsi per la fabbrica de'moltissimi materiali che dalle Chiese, che allora andavansi sopprimendo o demolendo, si sarebber potuti con poco dispendio comperare: ma volle egli tutto far lavorare di nuovi e scelti marmi, e tutto da'più abili artefici del paese. (2) In fatti architetto ne fu *Antonio Selva*. L'altar maggiore e il Tabernacolo e i due altari laterali si lavorarono sopra disegno di *Antonio Diedo* e di *Giuseppe Borsato*. Il soffitto si dipinse da quest'ultimo e gli stucchi formaronsi da *Battista* (p. 149) *Lucchesi*. Agli scultori *Luigi Zandomenighi*, *Bartolommeo Ferrari*, *Antonio Bosa*, vennero allogate le statue. Le Tavole de'due altari laterali dipinsersi da *Lattanzio Querena*. (3) Il muratore ne fu *Francesco Padovan Fettori*, e lo scarpellino *Giovanni Cadorin* che tutto intagliò insieme con un suo figliolo. Di quest'Oratorio Sua Eminenza il Cardinale Patriarca Jacopo Monico fece la solenne consacrazione nel dì 12 ottobre 1834 dedicandolo al Santissimo NOME DI GESÙ'. (4) Continuossi ad abbellire internamente la fabbrica e specialmente ad adattarvi l'annesso Ospizio, così che nel 18 gennajo 1846 le donne poterono chiudersi in comunità clan strale col titolo di *Clarisse Sacramentarie*. Questa sacra funzione fu eseguita dal sullo dato Cardinale Patriarca, e tredici dame del paese furono *matrine* delle tredici donne si chiudevano. Coteste dame sono: Contessa Palffy governatrice. = Contessa Buri-Giovanelli. = Contessa Marini – Jablanoscka. = Contessa Brigido - Thurn Delegata. = Contessa Dolfin (dal Malcanton). = Contessa Corner - Balbi (in Volta di Canal). = Contessa Michiel (de'SS. Apostoli). = Contessa Spaur – Mocenigo. = Contessa Marietta Venier (di S Maria Formosa). = Contessa Thurrein – Contarni. = Contessa Daria Contarini. = Contessa Calterina Tiepolo – Valier.

Io non istarò qui ad esaminare artisticamente questo Oratorio: il fecero già dotte penne, fra le quali Monsignor Canonico Giannantonio Moschini (vedi Gazzetta privilegiata di Venezia 28 ottobre 1834 n. 245) e Pietro Chevalier (vedi *Gondoliere*. Giornale di scienze lettere arti ec. 26 Novembre e 3 dicembre 1834 num. 95 – 97. P. 379. 385) E specialmente quest'ultimo scrittore andò notando, oltre le bellezze, anche quelli che a lui parvero difetti; ma che ad altri tali non parvero. (5) Dirò di aver veduto due quadri del secolo XV dipinti in tavola con due santi in fondo d'oro, i quali fiancheggiano l'altare del Cristo nella sagrestia, e che dallo *Stato personale del clero Veneto* per

l'anno 1852 queste pie donne s'indicano essere in numero di 19, cioè *Coriste professe* 14. *Novizie* 3. *Probande* 2.

Maggiori particolarità sulla fondazione delle *Clarisse Sacramentarie*, e sulle vicende da esse in questi ultimi anni patite, risulteranno dalla Relazione che sottopongo (6) la quale di pugno di suor *Maria Chiara Gerrude Gastaldis* benemeritissima badessa loro mi fu comunicata in data 26 novembre 1852 col mezzo dell'amico mio distinto sig. Giovanni Picelli che dalla stessa Badessa la ottenne.

(1) Le Guide nostre stabiliscono l'anno 1840, (e anche lo *Stato personale del Clero* per l'anno 1852 pag. 42) alla fondazione di questo Oratorio; ma dovendosi in questi casi desumere la erezione, non da' precedenti preparativi, ma dall'epoca in cui si gitta la prima pietra, è certo che questa solennità ebbe luogo nel 22 marzo 1815 come dalla veridica Relazione della veneranda badessa che leggerassi alla nota 6. Lo stesso Moschini stabiliva l'anno 1815 in cui don *Giuliano Catullo* meditò di sollevare dalle fondamenta un *Tempio del tutto nuovo*. (*Gazzetta privilegiata* 28 ottobre 1834 n. 245).

(2) Di vecchio non v'è, per quel che mi fu detto, se non se il piccolo campanile detto alla romana. Questo stava sopra il tetto della soppressa Chiesa di San Basso nella Piazzetta de'Leoni a S.Marco. Fu qua trasportato, e adattatovi col millesimo che si vede scolpito MDCCCXXXIV.

(3) In questo giorno 10 luglio 1853 moriva in Venezia, nella età di anni ottanta cinque *Lattanzio Querena*, che qui ricordo, nativo di elusione Territorio Bergamasco. Datosi egli sul modello degli ottimi maestri ad apprendere la pittura storica, le sacre rappresentazioni amò di trattare più assai che le profane. Malgrado i cambiamenti posteriormente nella pratica dell'arte avvenuti, egli conservò il vigore e la freschezza e l'armonia del colorir Veneziano, dando sempre saggi di spontaneità e di grandiosità nel suo stile; instancabile poi ed assiduo nel lavoro fino agli ultimi giorni della sua vita. Avvezzo a starsi continuamente nello studio suo, e in seno alla famiglia non potè erudirsi coi viaggi, nè colla frequente conversazione de'dotti; ma però le opere sue molteplici si diffusero anche là ove non polca egli giugnere che col pensiero. Marito e padre (p. 150) affettuoso ed esemplare, maestro alla sua prole nelle arti belle, benefico non solamente ai poverelli, ma eziandio, col gratuito insegnamento, a que'giovani ch'egli conosceva atti ad apprendere l'arte pittorica, lasciò, morendo, fama di sè non peritura. Il chiarissimo signor Pezzi estensore del *Giornale I FIORI*, nel numero 15 del 30 giugno ultimo scorso presagendo quasi la vicina fine dell'illustre pittore, ne diede scritto alle pag. 205. 206 un ben degno elogio il quale supplisce ottimamente a'cenni che, datane l'occasione, ho qui rapidamente dettati.

(4) Pare che questa nuova Chiesa dovesse essere dedicata a *Maria Addolorata*, siccome notava fino dal 1821 l'ab. Giammaria Dezan nella descrizione delle Parrocchie di Venezia (num. XIX Parrocchia di S. Nicola da Tolentino). Cambiata poscia idea si volle ora dedicata al SS. Nome di Gesù. Il chiariss. professore abate don Pietro Pasini, richiesto dal Catullo, aveva preparata in memoria di tale consacrazione la seguente epigrafe, che non fu però mai scolpita: DEO. ONNIPOTENTI. SACRVM | QVOD. LICET. TEMPOBA. ADVERSARENTVR | ET. SACRA. AEDIFICIA. CIRCVM. CORRVERENT | TEMPLVM. CVM. AEDE. CONTIGVA | MVLIERV. GYNAECEO | AERE. PRODICALITER. COLLATO. | CVRA. JVLIANI. CATVLLI. SACERD. A. SOLO. ERECTVM. FVERIT | JACOBVS. MONICO. S. R. E. CARD | PATRIARCHA. VENETIARVM | CONSECRAVIT | MDCCCXXXIV. Oltre a questa memoria dovevano collocarsi nell'interno due busti o monumenti in marmo l'uno ad onore del Conte Costanzo Taverna suaccennato, che fin dal 1819 per ordine della moglie di lui Contessa Paolina Trotti stava lavorando lo scultore Antonio Bosa; l'altro ad Antonio Selva, ch'era stato allogato allo scultore Martini; ma nulla se ne vide. (*Itineraire de la Ville de Venite par l'abbé Moschini*. Ven. 1819. Pag. 238. 239.)

(5) Per esempio molto si disse su due immense colonne che separano il presbiterio dal corpo principale della Chiesa. Moschini ne scriveva a favore: *Due colonne la cui introduzione lodarono il Canova e l'Amati. L'architetto volle che sorgessero sì grandiose al fine che colla stessa lor mole dichiarassero che oltr'esse stà quel venerando recinto dove il profano giammai non dovrebbe metter piede.* (Gazzetta sopracitata) Il Chevalier dice all'incontro: *è mirabile l'effetto artistico delle due colonne.... ma in esse appunto consiste l'unico peccato di convenienza nella destinazione del luogo... come partilo artistico lodevolissime, come pubblico ufficio del luogo, sono d'ingombro,* e il Chevalier non solo al proprio giudizio, ma a quello eziandio del popolo si riporta. Ermolao Paoletti, che pur molto buon gusto sente per le belle Arti diceva, a p. 465 del suo Fiore di Venezia Vol. III (Venezia, 1840. 8.) *Veramente se le due immani colonne del presbiterio non nuocessero alla grazia che spira da questo tempio, cosa più leggiadra nella semplicità sua uomo non saprebbe rinvenire.*

(6) "Precisamente il dì 21 agosto del 1806 per special voler dell'Altiss., una Suora Conversa nel Monastero della Croce di Venezia, nomata Suor Maria Vincenza, si portò dopo la mezzanotte a fondare a S. Chiara una Congregazione religiosa preceduto essendo all'atto formale di quella fondazione il Decreto Pontificio del S.P. Pio VII in allora regnante, e del civile Governo dell'Adriatico.

Il concetto che si avea della Serva di Dio, e la fede che fosse come fu veramente, illuminata ad eseguire le di lui SS. Ordinanze, rese il suo ingresso nella casa sulla fondamenta di S. Andrea, scielta per la preconizzata novella fondazione, uno dei più memorabili, mentre fu levata dal suo monastero, ed accompagnata, oltrecchè dal proprio Confessore il M.R.D. Giuliano Catullo, e dal Cappellano del monastero ridetto M.R.D. Carlo Antoniazzi, da molte estimatiss. persone secolari tutte in allora o protettori, o benefattori della ideata pia opera delle Francescane Adoratrici che pel corso di 40 anni vissero da ritirate.

Avvegnachè però avesse l'Alliss. decretato ed espresso alla Fondatrice volere che contiguo alla casa ridetta, ridotta in seguito ad uso di Convento, fosse eretto dalle fondamenta un Tempio in risarcimento di quanti colla successione dei tempi aveano ad (p. 152) essere atterrati, dispose però ch'Essa non ne vedesse l'esecuzione mentre ai 16 di ottobre del 1813 mancò ai vivi dopo fiera malattia lasciando il prelodato R.do Catullo nell'impegno d'eseguire le alte disposizioni di Dio. (*)

Affidato in chi tutto può si accinse infatti il degno sacerdote Catullo all'opera e nel 22 marzo del 1815 da Mons. Peruzzi Vescovo di Chioggia coll' intervento di più sacerdoti benemeriti, nob. Dame, e personaggi riguardevoli fu messa la prima pietra nella fondamenta secondo il rito del pontificale Romano; dopo di che dal medesimo mons. Vescovo si celebrò la Messa nella privata Cappella, seguendo il rendimento di grazie da tutte le Ritirate, e dagli Astanti.

Assistito il benemerito Catullo, e sussidiato dalla pietà dei fedeli (tra quali si distinse la benevole generosità dei Veneziani) potè con le larghe offerte continuare il lavoro del Tempio (opera dell'architetto Antonio Selva ed eseguita da Francesco Padovan) fino all' anno 1819; ma per mancanza di mezzi fu a quel momento in procinto, anzi avea di già licenziati li lavoratori; quando per mano sconosciuta fu allora che Iddio provvi de il fondatore d'una somma vistosa con che riassunse di nuovo il lavoro senza intermetterlo mai sino al 1823 dalla qual epoca per dieci anni continui si lavorò di scalpello pel pavimento della Chiesa e per le 12 statue degli Apostoli collocale nel vaso della Chiesa, e in 4 bassi rilievi, opere tutte dei professori Zandomenighi, Ferrari, Bosa, e Lucchesi.

Nell'anno poi 1834 fu dato fine anche al Campanile e riposte in esso le Campane, dimodochè compiuta ogni cosa potè ai 12 d'ottobre dello stesso anno essere consacrata la Chiesa solennemente da S. Em. il Cardinale Jacopo Monico Patriarca di Venezia, facendo in quella domenica II di ottobre Pontificale coll'intervento dell'Autorità politica, e aperta così venendo al culto pubblico la novella Chiesa dedicata al SS. Nome di Gesù, come registrato venne con quell'atto formale che si conserva nella sagrestia a perpetua memoria dei fedeli.

Ma perchè oltre alla Chiesa, l'Ospizio od Istituto delle nubili figlie ritirale dovea aver la sua erezione completa, il prefato Rev. Catullo ricorse con umile supplica a S.M. l'Imp Ferdinando I e nel 23 novembre 1841 si vide benignamente esaudito con veneratissima risoluzione che concedea al medesimo di stabilire in Monastero il Ritiro sotto il titolo di Clarisse Sacramentarie.

Mancava solo pertanto l'erezione canonica del Monastero; ma intanto infermò il venerando fondatore Catullo e dono lunga malattia nel bacio del Signore lasciò questo misero esilio li 26 d'Aprile del 1843 in età d'anni 76. mesi 11. e giorni 22. circo stanza che costrinse le figlie a pazientare l'esecuzione de'loro fervidi desiderj.

Nel 1846 a 18 di gennaio furono consolate le Clarisse, e dietro bolla Pontificia, dall'Eminentiss. Card. prefato 13 in numero vennero consacrate in Vergini perpetue al Signore essendo state in quella occasione onorate di Madrine dalle principali dame di Venezia tra quali la prima fu la Governatrice. Intervenne ancora innumerabile popolo accorso a partecipare ed a dividere la comune letizia e ad udire dal Prelato un discorso relativo alla gioconda circostanza.”

(*) La malattia, ond'è qui parola, fu quell'erpete che per molt'anni ebbe ad affliggerla, e che in ispcial modo sulle palme delle mani, sui piedi, e sul petto in forma di croce esteriormente manifestato si era, siccome ebbe a dire il dottore Ruggeri che ebbe già a visitarla. Ma sendo costei veramente pia donna, il volgo credette che le ferite dell'erpete cagionate fossero stimate prodigiose. E a questa credenza diede peravventura assai forza il giuramento solenne scritto e sottoscritto nel giorno 18 novembre 1803 da un illustre allora claustrale (che io non vo'nominare sebbene già passato tra più); giuramento che in copia conservo nel Codice num. 253 Lunge però Suor Vincenza dal vantarsene, e dal prestar fede alle volgari dicerie, pazientemente la sua infermità sopportava adattandosi a voleri dell'Altissimo. Ben ella era diversa da quella monaca, di cui nell'altro mio Codice n. 1008 intitolato *Annali Veneti*, in data 4 febbrajo 1588 (cioè 1589) leggo: essere cioè in Pregaci giunte Lettere di Spagna le quali dicevano: *che erasi condannata quella monaca stimata santa havendosi comprobato chiaramente che le sue stimate erano finte fatte non senza mgùnatione del demonio.*

GIROLAMO DANDOLO, *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni*, Venezia, Co'Tipi di Pietro Naratovich, 1855, p. 341.

In nota

(4) Il monumento con cui l'Ateneo Veneto volle onorata la memoria dell'Aglietti fu collocato nella grand'Aula delle sue pubbliche adunanze. Allogata l'opera all'egregio scultore Bartolomeo Ferrari, la morte da cui fu sopraffatto anch'egli, benchè in età ancor vigorosa, impedivagli di condurla al suo total compimento. Ciò che per causa sì triste non potè il padre, fu invece eseguito dal valoroso suo figlio Luigi, ora celebrato Professore di Scultura nella I.R. Accademia Veneta di Belle Arti. Il nome di AGLIETTI vale esso solo un eloquentissimo elogio: e non altro appunto che questo nome si legge sul tronco di colonna che ne sostiene il Busto somigliantissimo.

FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle Isole della sua Laguna*, Venezia, Brizeghel Editore, 1856, pp. 414-415.

CXLV. CHIESA DEL NOME DI GESÙ

Il piissimo sacerdote don Giuliano Catullo morto il 26 aprile 1843, fondava questa chiesa nel 1815 (2), spendendo tutto il suo, e raccogliendo dalla pubblica carità quant'era d'uopo per mandarla ad effetto (3). = Dopo ventiquattro anni di cure, di privazioni e fatiche potè compierla e solennemente farla consecrare il dì 12 ottobre 1834. = Il disegno fu dato da - *Giannantonio Selva*, e dopo la morte di lui soprintese e regolò la fabbrica - *Antonio Diedo* (4).

Interno: Ad una nave, con la cappella maggiore in testa, l'architrave della quale è retto da due immani colonne ioniche. = Due altarini leggiadri stanno un per lato. = Le muraglie si decorano con nicchie che (p. 415) accolgono le statue degli Apostoli in pietra di Costoza, lavorate - da *Bartolommeo Ferrari*, da *Luigi Zandomeneghi* e da *Antonio Bosa*. - Gli stucchi si fecero - da *Battista Lucchesi*, e gli altri ornamenti lavorò - *Giuseppe Borsato*. = Le due paline adornano gli altari ora detti si dipinsero - da *Lattanzio Querena*.

(1) Fu posta la prima pietra il dì SS marzo dell'anno sopraddetto. Ciò notiamo a correzione delle altre Guide. = Il virino cenobio però veniva fondato il dì 21 agosto 1806, da una suora del vicino monastero di santa Chiara.

(2) Fra i più benemeriti che concorsero alla pia opera ricordiamo il conte Costanzo Taverna, la dama Maria Gradenigo Ruzzini, il conte Sebastiano Grotta ed il cavaliere Reali.

(3) Il sinistro angolo del frontone esterno vedesi danneggiato da una bomba caduta il dì 19 agosto 1819

GAETANO MORONI, *Dizionario di erudizione storico - ecclesiastica, da S. Pietro ai giorni nostri*, Vol. XCI, Venezia, Tipografia Emiliana, 1858, pp. 234 – 236.

15. *Clarisse Sagramentarie al ss. Nome di Gesù*, religiose perpetue adoratrici del ss. Sacramento. Apprendo dallo *Stato personale*, che si cominciò a edificare questa chiesa nel 1810 (meglio nel 1815, per quanto dirò poi), dal defunto sacerdote Giuliano Catullo, che avea raccolte in una casa ad essa contigua alcune delle monache disperse dal turbine universale, e le quali poi dietro sovrana risoluzione 23 novembre 1841, si stabilirono in clausura perpetua sotto il titolo di *Clarisse Sagramentarie*. La chiesa fu compita nel 1834, e a' 12 ottobre di quell'anno consagrada dai patriarca cardinal Monico. Vi è il confessore, il cappellano, l'abbadessa, la vicaria, 21 coriste professe, una novizia professa, 3 probande. Imparo dal cav. Mulinelli, *Annali delle Provincie Venete*, p. 442, che il tempio del ss. Nome di Gesù sorse sopra il disegno di Gio. Antonio Selva, abbellito dagli ornamenti di Giuseppe Borsato, dalle sculture di Luigi Zandomeneghi, di Bartolomeo Ferrari, di Antonio Bosa, e da' fregi a stucco di Battista Lucchesi, tempio il cui lavoro si mantenne fervente ed ebbe compimento per la sola larghezza delle limosine profuse da alcuni ricchi, e in segreto passate a Giuliano Catullo, sacerdote venerabile caldo e benemerito promotore della santa e bellissima opera. Si eleva questa stimata chiesa in sito assai rimoto della città, si prospetta nella Laguna (perchè nel sestiere di s. Croce, sulle fondamenta di s. Chiara, poco lungi dalla chiesa di s. Andrea di Zirada, di cui nel §X, n. 37): due salici di Babilonia, posti innanzi alla facciata, maestosa nella sua semplicità, sembran quasi, per la naturale loro pieghevolezza, inchinarsi al delabro, e rendei lo così più rispettabile anche a' profani. Grande ammiratore della pietà del Catullo, e zelatore pel perfezionamento della di lui sagra opera, fu il cardinal Zurla. Il Moschini nella Guida 1828, osservò che il tempio era presso al suo mirabile compimento, pel religioso zelo e soda intelligenza del veneto prete Catullo. "Ne fu architetto il Selva, che vi seppe unire nobile e maestosa semplicità alla più squisita eleganza. Morto fatalmente lui, gli succedettero, dirigendo, il Diedo e il Borsato: degna sostituzione! Anche nell'esecuzione degli scarpellini non sapresti che bramare. Oltracciò quel benemerito sacerdote ha raccolto ricca serie di storie delle chiese cristiane; la quale sarebbe opportuna a chi volesse scriverne unita una grande storia". Altre doviziose notizie trovo nel cav. Cicogna nel t. 6, trattando *dell'Inscrizioni nella chiesa di s. Andrea di Venezia detto de Zirada e*

suoi contorni, dedicate a S.E. conte Giovanni Correr, podestà benemerentissimo di Venezia ec. ec. Comincia dal dire leggersi sotto al cornicione del moderno oratorio dedicato al ss. Nome di Gesù lo gloriosa epigrafe: *Ad Majorem Dei Gloriam*, ed è l'unica iscrizione. Poi narra, che fino dal 1806 il pio prete Catullo ottenne nel sito, ove trovasi, un fondo coll'oggetto d'erigervi un tempietto e un ospizio di donne. Non essendo sufficienti le proprie sostanze per mandarlo in esecuzione, ricorse alla carità de' fedeli e poté mg. Peruzzi vescovo di Chioggia a 22 marzo 1815 porre la 1^a pietra del sagra edilizio, da quest'azione e non da' precedenti preparativi dovendosi desumere l'epoca vera dell'erezione d'ogni fabbrica. Vi contribuirono con notabili somme precipuamente il conte Costanzo Taverna milanese, la dama M.^a Gradenigo Ruzzini, il conte Sebastiano (p.235) Crotta, la contessa Lucrezia Mangilli Valmarana, il negoziante Reali, il conte Antonio Revedin, e più altri; talchè si calcola che tra l'oratorio e l'ospizio il Catullo abbia impiegato 100,000 ducati di veneta oneta, co'quali li ridusse a compimento. Avrebbe potuto servirsi per la fabbrica de'moltissimi materiali che dalle chiese, che allora andavansi sopprimendo e demolendo, si sarebbero potuti con poco dispendio comprare; ma egli volle far lavorare di nuovi e scelti marmi, e tutto da' più abili artefici del paese. Di vecchio non vi è che il piccolo campanile detto allo romana, qui trasportato dalla soppressa chiesa di s. Basso, facendosi scolpire il 1834. Architetto il Selva, l'altar maggiore, il tabernacolo e i due altari laterali si lavorarono sul disegno di Diedo e di Borsato, il quale dipinse il soffitto; gli stucchi formaronsi da Lucchesi; le statue de' XII Apostoli e 4 bassirilievi da' summentovati scultori; le tavole de' due altari laterali le dipinse Lattanzio Quereue lodatissimo per valore artistico, benefico e virtuoso: furono, il muratore Padovan Vettori, lo scarpellino Cadorin. Si dovea dedicare a Maria Addolorata. In conseguenza della bolla di Gregorio XVI per la canonica erezione del monastero, a' 18 gennaio 1846 le donne poterono chiudersi in comunità claustrale col titolo di clarisse sacramentarie; funzione eseguita dal cardinal Monico, con opposito discorso, e 13 dame fecero da madrine alle 13 religiose che vi entrarono, per esservi consacrate in vergini perpetue al Signore. Quindi il ch. scrittore passa a parlare dell'opinioni sulle bellezze, e difetti che alcuno trovò nelle due immense colonne che separano il presbiterio dal corpo principale della chiesetta, disapprovate ancora dal ch. Ermolao Paoletti, che pur molto buon gusto sente per l'arti belle nel suo lodato *Fiore di Venezia* con dichiarare: Veramente se le due immani colonne del presbiterio non nuocessero alla grazia che spira da questo tempietto, cosa più leggiadra nella semplicità sua uomo non saprebbe rinvenire. Termina colle particolarità riguardanti la primitiva fondazione delle clarisse, e le vicende patite negli ultimi anni, mediante la relazione di suor M.^a Chiara Gertrude Gastaldis benemerentissima badessa: a me non è dato che ripetere in breve. A 21 agosto 1806 per volere speciale dell'Altissimo, la serva di Dio suor Maria Vincenza conversa di s. Croce di Venezia, si portò dopo la mezzanotte a fondare a s. Chiara una congregazione religiosa, per la perpetua adorazione della ss. Eucaristia, autorizzata con decreto di Pio VII e del civile governo. Il concetto che si avea di sua santità e la fede ebe fosse veramente illuminato da Dio a eseguire le sue ordinazioni, rese il suo ingresso nella casa sulle fondamenta di s. Andrea de Zirada, scelta per la preconizzata novella fondazione, uno de' più memorabili, per l'accompagnamento di distinte persone, protettori o benefattori dell'ideata pia opera delle *Francescane Adoratrici*, che pel corso di 40 anni ivi vissero da ritirate. Sebbene avesse Dio espresso allo fondatrice, volere che contiguo alla detta casa, ridotta in seguito ad uso di monastero, fosse eretto dalle fondamenta un tempio *in risarcimento di quanti colla successione de'tempi aveano da essere atterrati*, dispose però che suor M.^a Vincenza non ne vedesse l'esecuzione morendo santamente a' 16 ottobre 1813, lasciando il prete Catullo nell'impegno d'eseguire l'alte divine disposizioni. Questi fece tutto il già narrato, ed ebbe la consolazione di veder consagrada la chiesa, concesso dal sovrano nel 1841 di poter stabilire con clausura in monastero il ritiro, non la canonica erezione per esser morto nel bacio del Signore nel 1843. Dovettero però nel 1849 le religiose clarisse, pe' politici avvenimenti, cedere al paterno volere del cardinal Monico il quale considerando esposto al pericolo delle bombe il monastero, a' 25 (p. 236) giugno dopo la mezzanotte le fece condurre a s. Cassiano nell'abitazione offerta alle monache generosamente dal loro egregio procuratore Andrea Pinaffo, con sua cappella, in cui per indulto del cardinale poterono conservarvi l'Augustissimo Sacramento, ondeanche in quel

tempo non venisse interrotta la perpetua adorazione, giusta gli umili voti delle medesime. Ivi dimorarono sino a'30 luglio, giorno in cui essendovi caduta una bomba, il vigile cardinale nel seguente giorno le fece trasferire in s. Francesco della Vigna, i cui minori osservanti cedero loro un con ventino con cappella, e là rimasero finchè a Dio piacque si calmassero le civili insorte turbolenze. Laonde a'27 agosto con indicibile giubilo dei loro cuore rientrarono le Clarisse nel proprio monastero a s. Chiara, trovato quasi miracolosamente illeso dalle temute bombe, tranne una caduta il 1° agosto, dopo la loro partenza, nell'interno del monastero senza gran danno; altra però lo recò grave a'19 agosto nel destro angolo della chiesa con esterno diroccamento.

PIETRO GIORDANI, *Di sei statuette d'illustri italiani fatte da Bartolomeo Ferrari al Nob. Antonio Papadopoli, Venezia, Antonelli, 1862.*

AL LEGGITORE

Di queste leggiadrissime statuette quattro sott'occhio e le altre due da ciascun lato soleva tenere nel suo studio collocate il nobile Antonio Papadopoli. Nè credo che migliore significazione potesse egli dare di quanto gli fosse cara, dopo il lungo meditare sui pregi degli ottimi scrittori, la contemplazione di quegli uomini grandi e (salvo un solo) sventurati, a mantenere lo spirito sollevato a sapienti fini, e consolarsi a quando a quando dei mali che gl'insidiavano colla vita la bella e fiorente persona. E tanto amava queste sue statue, tanto si diletta della compagnia loro, che nel 1843 le volle dal Fanoli effgiate in litografia; e volle ancora che con debita (p. VI) dichiarazione uscite alla luce, ne fossero, per dono spontaneo, atti partecipi i pochi ma scelti intelligenti amici. Della quale dichiarazione non dubitò di richiedere chi fra quelli sentiva capace, e forse solo, a degnamente idearla e più degnamente scrivere: intendo Pietro Giordani. E il Giordani secondò di buon grado l'invito. Ma oppresso e stanco dagli anni, o meglio veramente impedito a più lungo e più perfetto lavoro da quel suo perpetuo, nè sempre utile, commercio di lettere, troppo indugiò di pagare il confessato suo debito all'intimo e molto desideroso amico. Al quale frattanto, un anno appresso, sopravvenne impensata, la morte, a spegnere in lui un ingegno vivacissimo e amabilissimo, nato a conseguire da'sani studi quella fama, che poi natura inimica gli contrastò: ma non si tuttavia, che di questa prepotenza egli non traesse vendetta, largamente ajutando di sua ricchezza la povertà non oziosa e l'esercizio sfortunato delle lettere e delle arti buone. Di che fra' suoi concittadini l'asciò nome onorato e, quasi direi, più (p. VII) durevole, perchè nè inette invidie, nè basse malignità lo combattono.

La fine immatura del gentil signore ruppe alla promessa l'indugio; e il fratello lui Spiridione, che ne redò le facultà e le industrie protesse con sacrifici pericolosi, più volte ebbe a dolersi del vano aspettare. Ma dopo quattro anni il Giordani anch'esso morì; e nel 1859 manco pure il nobile erede, quando appunto pensava a mettere finalmente a luce quelle litografie, con breve e non isperata illustrazione del piacentino scrittore; trovata nel terzodecimo delle sue opere, le quali Antonio Gussalli pubblicò in Milano con diligenza presso che religiosa. Così queste immagini stettero per lo spazio di ben sedici anni oscure e neglette; e parve loro fortuna avere qualche cosa di somiglievole alla vita perseguitata dei sommi ch'elle ricordano. Ma il giuoco di fortuna è vario: e l'attuarsi de' nostri disegni è spesso serbato ad uomini e da noi lontani. Ur vedi: queste care statue di Bartolomeo Ferrari son già passate ad (p. VIII) albergare stabilmente in casa dei conti Nicolò ed Angelo Papadopoli. E presto avranno dai culti e liberali possessori acconcia e degnissima in quelle stanze, cortesemente non solo al signorile costume e alla schietta amicizia, ma a quanto ancora di studi e di arti alleviare le noje della vita; alle quali nè opulenza, nè fasto perdona. E perchè il lodevole pensiero dei loro venerati cugini non si rimanga senza desiderata sodisfazione, hanno con affettuoso proponimento voluto che le presenti litografie, vinto troppo lungo silenzio, parlassero

agli amici colle poche e franche parole di Pietro Giordani; e a me pregarono di questo fuggevol cenno. Al quale assai volentieri, e con tanto più di riconoscenza mi mossi, quantoché dai nobili ed egregi fratelli mi tal via la dolce occasione di ricordare, col nome e le virtù del mio amatissimo Antonio, ben più tranquilli e sereni al mio cuore.

GIOVANNI VELUDO

PIETRO GIORDANI AL SIGNOR MARCO MINGHETTI
M.DCCC.XLIV

Il nobile Antonio Papadopoli nobilita la propria abitazione con sei marmoree d'illustri Italiani; delle quali bene espresse le immagini da litografia in Parigi, può vedere mio riverito e caro signor Marco. A voi non loderò il nobile uso che fa della ricchezza il amico; perchè non paja che io cerchi odioso colla viltà de'ricchi ricusanti di spendere, superbia folle di chi spende in vanità. Nè dell'impiegare l'ingegno e le facultà a promuovere gli studi e le arti buone mi accade a voi, che ad altri siete esempio e lodato Non posso tenermi che ragionando con voi, non lodi il buon giudizio del Papadopoli, (p. X) che spesso manca ai facoltosi di benigna volontà nella scelta degli artisti: ed egli, allogando questo lavoro al veneziano scultore Bartolomeo Ferrari (che in questo medesimo anno morì vecchio), onorò degnamente i costumi e l'ingegno dell'uomo; il quale fu valente assai nella scultura, e molto esperto del getto: e a Venezia, ed altre città d'Italia, a privati ed a comunità fece opere assai lodate per intelligenza e chiarezza di concetto, per semplicità di lavoro, per osservanza del vero. E i costumi onoravano l'ingegno; amando egli non timidamente il vero, e pronunciandolo con franchezza, che a molti non piace; onde si dilettò di vivere con pochi, e rinunciò alla più larga fama che facilmente avrebbe conseguita. Per queste virtù fu degno di soddisfare al desiderio del Signor veneziano, e rappresentare sei uomini che tutti esercitarono a pubblica utilità la mente; e tutti (eccetto un solo) ne pagarono le debite pene. Conoscete a prima vista il buon giudizio dell'artefice che li pose a sedere; positura conveniente (p. XI) a studiosi laddove non v'è esempio di armati che non sieno in piedi. Al quale proposito non voglio tacere il discorso del mio Canova circa il Washington che fece agli Americani. Lo pose a sedere, in atto pacifico e di legislatore scrivente gli ultimi avvisi al popolo che aveva colle armi fatto libero. E per indicare che le prime sue fatiche furono di armato, vestillo di clamide: e, a significarci che dopo avere comandato gli eserciti, e dopo avere governato tre volte la repubblica, rinunciate le dignità di Generale e di Presidente, si ridusse privato cittadino a Vernon, gli pose sotto i piedi la spada e il bastone del comando. Il Ferrari nelle posture e negli abiti espresse con molta proprietà e decoro la condizione de'sei studiosi che il Nobile veneziano amò di avere quasi familiari stabilmente in sua casa.

Di questi sei guardate prima il Bembo; che solo fu, non dirò felice (chè ciò potè saper egli solo) ma certamente fortunato. Vedetelo nella pompa dell'addobbamento cardinalizio di sua vecchiaja; pare che da questo trono spanda consigli (p. XII) o precetti di lettere al suo secolo, eh egli regnò; non veramente di sua potenza, ma come vicario di Francesco Petrarca e di Giovanni Boccaccio: il che, per vero non gli dava autorità di ribellarsi al supremo signore di tutti gl'ingegni italiani, e dire persino allo Speroni, che *Dante é niente*. Ma in tutte le cose umane è grande l'imperio e il capriccio di fortuna. Non disprezziamo l'ingegno e il capriccio di fortuna. Non disprezziamo l'ingegno e gli studi del Bembo; che si faticò nel greco, promosse il latino: ma in che dee lodarsi di lui la poesia italiana? e la prosa ha molto a dolersene. E non di meno fu oracolo degli studi, fu signore di tutti i letterati: ebbe una turba d'imitatori pedanti, com'egli fu pedante imitatore. E dopo la gioventù e la virilità profana, dopo avere protestato di non esser prete contro il Cellini, che per ingiuria lo chiamava prete, godette in vecchiaja il cardinalato e due vescovadi. *Sidus et occulti miranda potentia fati*.

Nè felice nè fortunato questo povero Macchiavelli; di cui notissime sono la povertà e le querele; non consolato nè dagli studi, che gli (p. XIII) riuscivano sterili, nè dalla fama che non lo adottò se non morto. Grandi le sventure del Sarpi e del Galileo: ma chi li dirà infelici? Dalla rabbia de' persecutori li francava la sublimità della mente, li vendica la fama immortale. E bene l'artista riempi

d'alti pensieri la testa dell'uno e dell'altro sovrumano vecchio. Ma non oso dire se non a voi, gentilissimo giovane, un mio dubitare circa il volto e l'atteggiamento del Sarpi. Quella faccia e giacitura di stanco al Galileo, dopo tante fatiche, dopo gl'indegna patimenti, de' quali fu costretto lamentarsi, non mi riesce disdicevole al buon vecchio. Ma la stoica, o piuttosto angelica impassibilità del frate, quella sovrumana facilità di percezioni, che di lui solo si racconta e faceva stupire tutti quanti lo vedevano, non mi pajono convenevolmente dal mento appoggiato alla mano, e da una certa fissazione d'occhi, quasi di chi non ancora raggiunto il concetto che cerca, o teme che fugga. Bensì vedo significato il cuore impavido e sicuro, l'animo superiore ai casi umani da (p. XIV) quel sedere diritto e signorile. Se alcuno ascolta ciò che a voi dico, e gli pare inettamente pensato, mi perdoni: colla vostra gentilezza non ho bisogno di scusarmi.

Ora che dirò di voi due infelicissimi e sfortunatissimi, di sventura pur in tanta miseria umana singolari? Ardentissimi e infaticabili cercatori del vero, che disviati non trovaste; odiati a morte per cagion di pensieri ch'eran tenebre, ma non delitti. Di tante vostre fatiche niun pro a voi, niun profitto a' tempi vostri, nè ai venuti di poi, nè credo ai venturi. Appena gli eruditissimi sanno il numero e il nome de' vostri libri molti: sarebbe spenta la vostra fama, se lo sdegno de' buoni non avesse conservata la memoria de' vostri persecutori. Tu meno, cioè più brevemente infelice, Giordano Bruno, che tradito dai Veneti, finisti ancora giovane tanti affanni della vita nel fuoco. Più lungo vivere, più quieto fine, travagli più atroci avesti, o fantastico, e non sempre contemplativo Tomaso Campanella. Lo scultore non diede scranna da sedere a questi (p. XV) due, ma un sasso; pose in carcere l'uno e l'altro catenò i piedi al più vecchio, che rappresentò scrivente: al più giovane diede gesto di disputante. Sfortunati e infelici mirabilmente ambedue.

E noi, signor Marco carissimo, dalla contemplazione di queste immagini, dalla rimemorazione di loro che furono si notabil parte del loro secolo che ci proporremo noi? D'invidiare le beatitudini del patrizio, mezzano letterato Cardinal veneto? Lasciemo questa invidia a questa età di sordidi interessi. Studieremo di tenerci lontane le calamità orribili dei due domenicani. Adoreremo (poichè non è lecito invidiare) la sublimità del Galileo e del Sarpi, che, sentendosi nati a dar luce al povero uman genere, antiposero le fatiche all'ozio, i pericoli della scienza e della virtù alla sicurezza dell'ignoranza e del vizio.

NICCOLÒ TOMMASEO, *Il secondo esilio scritti di Niccolò Tommaseo concernenti le cose d'Italia e d'Europa dal 1849 in poi*, vol. II, Milano, Francesco Sanvito, 1862, p. 278.

[...] la pittura prospettica ha il Canaletto, per cui Venezia, anco sepolta dalle acque (come taluno arcadicamente diceva) vivrebbe: un gentiluomo di Venezia dà all'arte il Canova, senza il quale non sorgevano forse le scuole per cui la scultura italiana è unica al mondo tuttavia. Ma e per onore di Venezia e per onore dello spirito umano, che mai non deve tutto a un solo uomo in nessuna cosa, egli è debito soggiungere che coetaneo al Canova in Venezia visse modestamente uno scultore non meno e forse più spiritualmente affettuoso di lui, un Ferrari, buon padre del buon Luigi. [...]

- **Luigi Ferrari (Venezia, 1810 – 1894)**

R., *Accademia di Venezia*, “Giornale di Belle Arti e Tecnologia”, I, 1833, pp. 204-220.

“La esposizione della nostra accademia è annuale, e dura 15 giorni nei quali tutte le sale dello stabilimento sono aperte al pubblico dalle 10 ore antimeridiane alle 4 pomeridiane. Essa comincia la prima domenica di agosto, giorno nel quale succede la distribuzione dei premi accademici.

La esposizione si divide in due parti essenzialmente diverse; una riguarda le produzioni degli allievi eseguite durante il corso dell’anno scolastico nello stabilimento e sotto direzione dei singoli professori, l’altra quelle di essi professori e d’ogni altro artista. Questa dà ragione dello stato dell’arte in generale, quella semplicemente dello stato degli studi accademici. Diverso è il luogo loro assegnato, non essendo giusto di porre a contatto i lavori di chi muove appena i primi passi, con quelli di chi è assai ben oltre nella carriera: se non chè gli allievi della scuola di pittura, sia per la disposizione del locale, sia per qual altra vaghezza, sogliono emanciparsi da così savia misura, e collocare le loro produzioni nelle grandi sale presso a quelle degli artisti provetti. Uso è questo che non sapremmo lodare, sia per la incertezza che genera in chi guarda sul grado di severità con cui deva procedere il giudizio, sia per lo svantaggio reale che deriva a quei giovanili conati dal trovarsi presso alle opere dei maestri, e quel che è peggio dall’aver per campo assai spesso i dipinti dei luminari della veneta scuola, che tappezzano le pareti di quella singolare e magnifica galleria. L’occhio dell’osservatore, dallo spaziare intorno ammirato e sorpreso su quelle classiche tele, si raccoglie sul modesto saggio del giovinetto, né sempre la fredda ragione lo assiste a riconoscere come da basso punto preser le mosse anche quei sublimi pennelli alla via della immortalità, ma la imaginazione facendo velo al più retto sentire, lo rende invece sdegnoso dai confronto, e lo porta a sciamare ingiustamente sulla odierna mediocrità in paragone dell’avita grandezza. È indubbio che in una pubblica esposizione ciascun pittore in particolare non può sperar mai di conciliare al suo dipinto quella gradazione di effetto, quella concentrazione di lume, quegli artificiosi contrasti, quella disposizione degli oggetti circostanti, che egli si compiacque tanto nel procurargli quando, collocato nel proprio studio, invitava a vederlo e darne sentenza gli amici, i parenti, i creduti protettori; ma è indubbio d’altronde che (a parte anche la molteplicità dei quadri, e la spesso mala prossimità di tali che o per soggetto o per partito o per tavolozza ammazzano il vicino) nessun sito è meno propizio a promuovere un giudizio favorevole alla breve tela del giovine pittore, di queste vaste aule tutte intorno splendenti delle opere dei Tiziani, dei Paoli, dei Tintoretti. Altre volte la esposizione si faceva per intero nella grande sala dell’Assunta, le pareti della quale erano nude ancora e d’una tinta bassa ed uniforme; più tardi si trasportò nelle sale dei gessi. Oltre la troppa ristrettezza, questo secondo luogo avea certo i suoi particolari inconvenienti; il sito odierno ha comuni i suoi con quelli ove tengonsi le esposizioni di presso che tutte le altre accademie, non eccettuata la stessa Parigi: dunque sul totale la mutazione fu vantaggiosa, o almeno il luogo attuale con quasi ogni altro destinato altrove a simil uso divide i svantaggi.

Alla breve e rapida scorsa, piuttosto che rivista, della veneta esposizione che l’istituto del nostro giornale esige, e da cui ben volentieri ci saremo dispensati altrimenti, averemmo amato di far precedere un ragguaglio sulla funzione che la aperse, e sulle letture tenutesi in quella occasione dal n. u. Antonio Diedo segretario meritatissimo ora facente funzione di presidente della veneta accademia, e del socio Luigi Arminio Carrer; ma la ristrettezza dello spazio concesso ci obbliga a farla soggetto d’altro articolo, nel quale daremo pur conto delle corone dispensate e della esposizione puramente accademica.

Abbiamo altrove accennato (pag. 53) che le nostre esposizioni di belle arti non racchiudono d’ordinario che opere di artisti veneziani. È inutile quindi il dire che mal reggono a paragone, almeno per quanto riguarda numero d’oggetti, con quelle di altre città, le quali sia per la ricchezza lor propria, sia per racchiudere molto numero di doviziosi amatori, sia per commercio di tal genere, per moda o che altro, ospitano artisti stranieri parecchi, son fatte centro a produzioni artistiche

d'altri paesi, ed esercitano in piccolo sui circostanti paesi quella forza attrattiva di concentrazione che Parigi e Londra esercitano in grande sui regni di Francia e d'Inghilterra. Venezia al contrario alleva valorosi artisti non pochi, i quali per tutta Italia si spandono in cerca di fortuna migliore, e non di rado, onorati ed accarezzati, piantano altrove stabilmente i lor focolari, nè più fan ritorno alla modesta sede delle patrie lagune.

A questa efficientissima e continua ragione della numerica scarsezza relativa nelle nostre esposizioni, si aggiunse, per non so qual malo destino o concatenazione di circostanze, la privazione in quella dell'anno corrente delle opere di molta parte dei valorosi che pur ci rimangono. Il professore Odorico Politi avea dovuto spedire altrove poco prima la bellissima tavola di cui abbiam reso conto nel precedente fascicolo (pag. 126): il prof. Lodovico Lipparini, per servire al desiderio dei suoi committenti, avea dovuto riserbare per la esposizione milanese, vergini da anteriore giudizio, i due quadretti che abbiamo accennati (pag. 37), oltre un ritratto d'altissima bellezza: taluno della valente e laboriosa famiglia degli Schiavoni era lontano, tal altro non potè per individuali motivi, o non volle, raccogliere quest'anno le lodi di cui le loro opere non furono mai fraudate dalla pubblica ammirazione: il quadro di Cosroe Dusi (p. 136) era partito per la sua destinazione a Cherso: Eugenio Bosa, pregevole non meno nella pittura storica che in quella di genere, avea egli pure rimesso a Padova il suo dipinto del Samaritano: Placido Fabris, di cui lo scorso anno ammirammo in due elaboratissimi ritratti il molto valore, era, con danno pur troppo suo e dell'arte, impegnato a dipingere Tiziani e Paoli, un tanto il giorno, per un negoziante di quadri antichi o che almeno paiono tali: Michele Fanoli da qualche mese lavorava altrove con molto suo onore e vantaggio: il prof. Bagnara stavasi occupato a compiere la decorazione del rinnovato teatro di s. Benedetto: insomma una diserzione quasi totale avea colpita la nostra esposizione, e minacciava di seccare in gola ogni voce di lode a chi dovesse buon o mal suo grado muovere parola su questo argomento.

Ma il buon genio veneziano che mai non langue, ci suscitò (indipendentemente dai molti quadretti che mai non mancano dell'egregio Borsato, e di quelli due potenti ausiliarii che per straordinario, e di vero si può dir straordinario, ci capitano, il co. di Turpin Crissè ed il sig. Bagatti Valsecchi) due opere di cui potrebbe a ragione andar fastosa ogni accademia cui fosse dato contare gli autori fra gli artisti da essa allevati; il quadro di Michelangelo Grigoletti ed il gruppo di Luigi Ferrari. Alle quali ci duole non poter aggiungere una terza, che vedemmo in quei giorni compita ma non fu per povere ragioni esposta, la veramente bellissima copia del s. Giovanni nel deserto, di Tiziano, eseguita da Luigi Marchesi, giovane pittore a cui per salire alla fama non mancano le occasioni".

[...]

(p. 219)

FERRARI LUIGI. *Davide che siti per troncare il capo a Goliath atterrato.* Gruppo colossale. - Sia per il concetto, sia per la maniera con cui sono modellate le figure, questa si direbbe opera di artista provetto, non mai, quale è veramente, saggio di un giovine: tanta vi è severità di massime, larghezza di stile, nobiltà di forme, conservata unità di caratteri. Quantunque non possa dirsi che presenti osservata da ogni parte, linee sempre egualmente belle ed irreprensibili, nulladimeno tutti i punii principali e non pochi dei secondarli si mostrano con vantaggio; anzi giova cercarla anche in questi ultimi, essendochè molte appunto delle forme che meno comunemente van soggette alla osservazione son modellate con tale gustosa scioltezza e verità, che il molto studio e ricercatezza vela in taluna delle più apparenti. Appartengono in ispecialità alle prime accennate tutta la schiena del Davide ed il braccio sinistro del gigante. Non diremo per ora di più su questa bella produzione veramente interessantissima proponendoci di ragionarne più a lungo in altra occasione.

G.^o[IOVANNI] V.^o[ELUDO], *Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolammeo*, “Gazzetta di Venezia”, n. 6, 1835, pp. 21-22.

“Se alcuno dicesse che il sig. Ferrari operando in plastica un nuovo Laocoonte tentò di emulare all’antico, fingerebbe un pensiero ch’egli non ebbe certamente: se alcuno invece dirà, che volle nel suo lavoro rappresentare un altro atto di quel terribile dramma, dirà il vero, ed assolverà il giovane scultore Viniziano, che ha dato anche in addietro saggi distinti di grande e felice immaginare, da ogni accusa di temerarietà e di presunzione. Perocchè nel gruppo antico la vendetta di Minerva non è che cominciata; e i due serpenti, che ne sono i ministri, avvinghiati in quel punto il padre e i figli, stanno per addentarli e per farne strazio: laddove nel nuovo questa vendetta è quasi compiuta; poichè spento uno dei figli e l’altro prossimo ad esserlo, ognun vede che poco più oltre può ire la punizione del padre. Ora in questo gruppo il padre infelice sta nel mezzo, colla persona eretta, colla gamba destra protesa in atto di chi scorgendo un pericolo accorre alla difesa, ed essendo attraversato da un’impedimento si adopera per rimuoverlo. Dietro a lui havvi un’ara, e sopra vi è gittato un manto, di cui un lembo ricade. Al destro lato uno dei figli, che sembra il maggiore, sta per essere soffocato da un serpente che lo stringe nei fianchi, e piegando la stesa all’indietro volge al padre un guardo pietoso chieditore di soccorso, mentre una mano posa sulle spalle di lui quasi per trovare un sostegno nell’ambascia, e coll’altra tenta di staccare dal suo corpo il mostro che gli fa guerra. Al manco lato il figlio minore giace estinto; ed il serpente che lo uccise ne tiene ancora colle spire della coda attaccata e sospesa la gamba sinistra alla sinistra del padre, e su per la coscia di questo e per la schiena striscia e si allunga orribilmente oltre il capo, d’onde si ripiega come se mirasse a piagargli il collo. Il misero Laocoonte ansio e angosciato cogli occhi gonfi e dilatati, colla bocca ampia e spalancata, coi capegli irti e quasi per orrore sprigionatisi dalle sacre bende di cui ha cinta la testa, alzando sopra questa la sinistra mano stretta da una spira del serpente e colla destra tentando di costringere all’ara l’altro serpente che minaccia il figlio ancor vivo è in tale attitudine che mostra di esser prodigo dell’anima e degli affetti al fanciullo morto e di serbare le forze per quello che può esser tuttavia di soccorso giovato. Non ancora però egli è in alcun luogo dai serpenti ferito; e ciò fu fatto dallo scultore con finissimo accorgimento; poichè se lo fosse, per legge inviolabile di natura, men sollecito dovrebbe mostrarsi dei figli, e quindi gran parte si toglierebbe dell’effetto drammatico del gruppo, sendo il dolor fisico ad ogni altro senso superiore, e restando per esso i moti del corpo al pari che gli affetti dell’animo sospesi ed intorpiditi. Ma tra il gruppo di Atenodoro e quello del Ferrari havvi questa principale differenza: che nell’uno tra i patimenti più atroci si scorge un dolore, di cui la virtù si è fatta signora, un dolore impavido e per così dire tranquillo, quale i Greci dicevano provenire dalla magnanimità, quale credevano che solo esser potesse dalle arti rappresentato, laddove l’altro esprime un terrore profondo, tutte le smanie, tutte le angosce dell’amor paterno posto a sì dura prova, e fa udir quasi quelle grida orrende che Virgilio indicò, e di cui lo scultore greco non volle dar segno, saggiamente avvisando le diverse ragioni estetiche della poesia e della scultura. Perciò i due gruppi dimostrano esattamente i principii diversi della scuola antica e della moderna, delle quali l’una sempre si prefiggeva la rappresentazione della bellezza, e quindi inclinava all’ideale, e l’altra pone invece ogni cura nel rappresentare le realtà della vita, o brutte o belle che siano, o tristi o gioconde. Tuttavia da alcuno si dà biasimo al Ferrari per aver soverchiamente dilatata l’apertura della bocca del suo Laocoonte, d’onde risulta una disgustosa alterazione nei lineamenti del volto, ed una cavità troppo ampia e spiacevole a vedersi. Altri poi notarono che mentre il padre, che pure suppor si deve fornito di maschia ed intera virtù, si abbandona alla violenza del dolore, il figlio dimostra un dolore pacato e mite, anzichè fiero, smanioso, convulsivo, quale provar debbe chi ha ne’fianchi il tormento di un serpente, e scorge l’imminente suo fato in quello dell’estinto fratello: e da alcuni pure fu osservato che il corpo di questo è così bello, così liscio, così fresco che lo si potrebbe dir morto dai dardi di amore, anzichè dai denti di un serpente. Ma prescindendo da queste mende, una lode solenne è dovuta allo scultore Veneziano per l’altezza del concetto, per la magistrale composizione, per l’armonia del complesso,

per la gran diligenza posta nei particolari, per tutti quei pregi insomma che costituiscono la eccellenza di un lavoro, e che in questo concorrono mirabilmente”.

PIETRO CHEVALIER, *Belle Arti – Di un’erma posta nella pia casa di pubblica Beneficenza in Padova, e dello scultore Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. IV, n. 27, sabato 2 aprile 1836, p. 107.

Padova, di già avvezza a ricettare ed avere in buon conto i primieri saggi di uomini che in processo di tempo divennero insigni, ora possiede un’altra novelli zia delle belle arti. Questa è una semplice erma col busto del marchese Manfredini, posta nella pia casa di pubblica beneficenza, in segno di gratitudine alle largizioni che quell’umano volle anche in morte legare ai più miserabili cittadini. La esecuzione di essa è dello scultore Luigi Ferrari, giovine mirabile per ingegno straordinario, per forte cuore, per integro e mite costume, e per l’amore liberale e grandissimo in che tiene l’arte, alla quale interamente si diede con tutta la potenza della sua anima. E di tale produzione Padova potrà in ogni tempo onestamente vantarsi.

Io credo che potrà farlo primieramente perché se è bello il lodare ed il favorire i periti in qual si voglia ragionare di studii, è certo atto magnanimo l’offrire ai giovani opportunità di mezzi affinché possano farsi conoscere: a quei giovani per altro, i quali col fatto delle opere e del fermo volere danno sicuro inizio che non si rimarranno al confine, alle miserie, agli avvilimenti della mediocrità. Perciò non si aumenti mai con crudeli, o turpi, o sciocche lusinghe la naturale confidenza che anche troppa hanno in sé quei poveretti destinati appunto alla mediocrità, sia che ve li costringa una grama attitudine o l’obbiezione dei sentimenti.

Credo inoltre che Padova potrà sempre vantarsi di questa giovanile produzione, e perché essa nella storia dell’arte mostrerà di qual passo l’uomo di genio abbia modo di entrare nella via della gloria, ove sino dai primi anni lo avvalorai la purezza delle istituzioni; ed anche perché essa sarà sempre un gioiello per chi nell’ordine progressivo delle opere dei valenti uomini ama di vedervi talora il passaggio dei modi diversi, talora la stabilità del primo proponimento, talora d’indagarvi la natura stessa dell’uomo, e talora persino di quasi sviscerarvi l’arcano che, a seconda dei tempi e delle condizioni individuali, moveva diversamente nell’artista il battito ispiratore dei concetti.

Credo finalmente che Padova avrà motivo a darsi vanto di possedere questo lavoro del Ferrari, perché in fatto è veramente pregevole.

Fu ottimo il pensiero di chi prefisse che il busto del benefattore, a cui è votato il monumento, fosse unicamente portato da un’erma, la quale è per sé stessa un oggetto di semplicissima e modesta decorazione. Io vorrei che a tale maniera di monumenti economici mirassero molti che in una lapide carica di grettezze ornamentali insignificanti, o sconvenienti, od anco ridicole, profondono allo scalpellino più spesa assai che non importerebbe una bella opera di scultore.

Non saprei dir nulla intorno alla somiglianza di questo busto, giacché io non conobbi l’originale. Lo stesso artista dovette trarlo da un ritratto in miniatura: io vero povera guida per uno scultore. Bensì mi pare condotto sui grandi principi dell’arte, e con quella severità e larghezza di stile che era comportabile in una effige, la quale doveva recare la impronta della offesa di lunghi e non lieti anni. Le parti indipendenti dal fine di somiglianza, come il petto, il collo, le orecchie ed i finti capelli, mi sembrano, per la unità del carattere, per la purezza delle maniere e per la esecuzione ricercatissima, squisitamente condotte.

Questa scultura è in pietra tenera, ed al caso sta bene: giacché il suo fine non è già il fasto, ma la pietà. Diversamente ne avrebbe scapitato la miseria. Ed i debiti della misericordia sono ben altro che le esigenze dell’arte.

Tuttavolta, né manco l’arte ne ha il danno che si reputerebbe. E ciò mercè le sollecitudini delle sculture; il quale vi pose tanta solerzia, che l’indole stessa della materia, per tante parti inetta ai più, vantaggia di un maggior pregio il lavoro. Tanto può chi nell’esercizio del bello non ha per fine la

mercede, ma soprattutto mira al decoro dell'arte, e per tal guisa provvede in pari tempo anche alla propria fama.

A total modo sente nella sua arte il Ferrari. E per questo principalmente sono fermo a credere ch'egli, così giovane, siasi ormai tanto inoltrato nelle grandi parti de'suoi difficilissimi studi. Principalmente per tal suo purissimo e nobile amore del bello io credo che abbia potuto fare la meravigliosa prova di profondo e di franco, la quale egli da ultimo offerse nel suo modello del Laocoonte. Chi lo vede e senza entusiasmo ne medita il concepimento, le passioni e i caratteri? Chi non istupisce alla potenza esecutiva, chi nel fiore della vita basta ad un fare così risoluto e sicuro, da non offrire il minimo indizio della età a cui suolsi applaudire i tentativi non del tutto falliti? – Non soglio lasciarmi andare in esaltazioni teatrali; anzi per indole e per costume le abborro; ma innanzi al gruppo del Ferrari, col cuore alla giovinezza che valse a produrlo, col pensiero alla inclemenza del tempo, nel convincimento dell'ansia segreta che deve essere in quell'animo bisognoso di grandi occasioni, io la prima volta ho sentito dentro suscitarmi fremito che non aveva mai prova dinanzi – e tuttora non posso per anco osservarlo senza un forte sommovimento.

O giovane, possa tu sempre preservare nella candidezza dell'affetto disinteressato con cui ami la tua arte divina; il tuo cuore, vergine ancora, possa non provar mai il dolore della indignazione che provocano i fangosi artifici dell'invidia: persevera, o giovane, e né la sorte avversa, né le cattiverie degli uomini non potranno mai tanto da toglierti e scemarti la gloria che, oggi o domani, coronerà il tuo merito e la tua bontà.

P. CHEVALIER

GIUSEPPE DEFENDI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano. Articolo II. Scultura – Luigi Ferrari, in "Gazzetta di Venezia", n. 107, 1837, pp. 425-26.*

“Un giovane artista che ardisce cimentarsi con Agesandro, Polidoro e Atenodoro, scultori di Rodii, autori del gruppo meraviglioso, riputato da Plinio, uomo di vivacissima fantasia, *opus omnibus et picturae et statuariae artis preponendum*, può considerarsi come un fenomeno nella storia dell'arte, un suggello che segna l'età fortunata in cui viviamo. Se nelle cose grandi il voler solo merita elogio, *in magno et evoluisse sat est*; di quale encomio non è meritevole colui che, non solamente apre l'ali a cose grandi, ma vi si accinge con intrepidezza d'ingegno e sa lodevolmente condurle? Tal è il giudizio che noi portammo accostandoci al gruppo del Laocoonte *plasticato* dal sig. Ferrari, giovane artefice di grandissimo nerbo e valore.

Non rammentiamo il fatto notissimo nelle scritture di Quinto Smirneo, di Virgilio, d'Igino, e nè meno che Laocoonte, figlio di Priamo e di Ecuba, sacerdote d'Apollo, personaggio di elevatissimi spiriti, osò, stimolato da patria carità, contendere l'ingresso del famoso cavallo nella sua patria, e opporsi ai destini che la volevano arsa e distrutta; cagione per cui Minerva, congiurata più d'ogn'altra deità ai danni di Troia, ferocemente il punì, facendolo spirare con due giovinetti suoi figli fra' morsi e r avvolgimenti di due terribili serpi. Da questa favola, poco morale, provenne la più perfetta tragedia che abbia mai saputo ideare l'antica scultura. Chè tragedia perfetta fu qualificato dal Visconti il gruppo meraviglioso del Museo vaticano, dove la virtù, il coraggio e l'eroismo che soffrono ingiustamente, sono presentati nella più sublime guisa, collo stile più elevato e con artificio in supremo grado eccellente.

Per favellare di questo gruppo dopo quello ne dissero il Winckelmann, l'Heyne, il Visconti, il Lessing e molti altri celebratissimi, ci farebbe mestieri aver sotto gli occhi gli scritti di Policletto, di Antigono, di Apelle, di Protogene, di Agesandro e di Senocrate, pittori e scultori greci, che insegnarono l'arte con dotti trattati da essi medesimi mirabilmente illustrati coi loro capolavori. Ma se noi ci troviamo in difetto di sì possenti sussidi, avvisiam tuttavia, che il gran mistero dell'arte s'alloghi nella verità dell'imitazione, nella sceltrezza delle forme, nell'espressione degli effetti.

Arduo al sommo è toccare a questa meta. Grande ingegno, studio e fatica immensa si vogliono nell'artista per afferrarla: e se la vera e perpetua celebrità, i meritati onori, le degne ricompense conseguir si potessero a prezzo di conviti, di doni, di preci, di svenevoli ciance, gli uomini celebri, onorati, remunerati, ci pioverebbero a centurie dal cielo.

Durissimo è pertanto lo scoglio che l'artista ha d'affrontare per cogliere il gran mistero dell'arte. Egli evitar deve l'esagerazione, rispettar la bellezza, mantenere la grazia e l'armonia: dall'altro canto deve parlare all'animo, dare all'azione la convenevole energia per produrre il maggior effetto possibile. La moderazione dell'espressione offre un grande vantaggio relativamente all'effetto che si vuole produrre: perchè l'azione delle membra non essendo stata recata fino all'ultimo termine possibile, la mente dello spettatore concepisce uno stato ancora più energico di quello espresso dalla figura, e può credere di veder già compiuto l'ultimo sforzo.

Per tal modo l'osservatore gode il vantaggio del momento presente, prevedendone quello che deve seguire di poi: e l'artista così esprime un sentimento elevato, aumenta la forza dell'espressione, la quale moderando, ne rende l'effetto più profondo insieme, più eroico, e meno penoso. *Vedi, o giovane, dice Filostrato, l'immagine di Panteo? Il dolore non ha punto alterata la sua bellezza. Vedi Meneceo morente? Egli ti par quasi che dorma. Vedi Antiloco spento? Diresti che la sua anima lo ha lasciato nel momento della sua maggiore felicità.* Come raffigurarono i greci artefici Filottete? La riflessione è del Winckelmann: essi espressero il suo carattere dietro i principii della saggezza piuttosto, che dietro l'immaginazione della poesia. Come assembrarono le furie di Oreste? Per certo allorchè egli, acchetata la sua orribile frenesia, abbattuto dice al fedele suo Pilade: *O amico levami di qui: ma che non incontri la tomba della mia madre.* E Laocoonte? La fermezza del sacerdote di Apollo si fa riconoscere nel movimento del capo, sul volto, nel gonfiamento del petto e fino nella contrazione dei piedi: ma tutto è moderato, tutto è sentito con somma forza d'ingegno, con gran nobiltà.

L'estremità delle membra si ravvicinano al cuore, come è naturale all'uomo saggio che soffre, all'eroe che soccombe, senza avvilitarsi. Ma il dolore non è, si può dire, che materiale, l'anima ha conservata tutta la sua dignità; le fattezze sono d'uom maturo di sorprendente bellezza, e sebbene alterate alquanto da violento dolore, pure conservano un'aria dolce che tanto più interessa chi lo mira.

Il Ferrari, mosso forse da diversi principii, si dilungò affatto da questa dottrina stabilita dalla greca sapienza, che costituisce la vera metafisica o l'assoluto dell'arte; e ci venne scolpendo Laocoonte esterrefatto, compreso d'altissimo orrore, avente ai piedi un figlio già spento, e l'altro chiedentegli aiuto. Quella mano lanciata in alto, gli occhi sbarrati, l'irto crine e lo sfrenato impeto della persona manifestano un'anima volgare in quel sommo sacerdote coltivatore della patria: quindi non ci vediamo la dignità e il nobile carattere che si conviene alla grandezza d'un personaggio de' tempi eroici.

A mostrare questa superiorità dell'anima negli eroi, credettero per ciò i greci artefici necessario dare ai loro volti una certa tranquillità anche fra gli orrori della morte, e quindi eziandio nelle pugne più ostinate e crudeli ci rinnovano l'immagine di Nettuno sorgente dal mare tumultuoso

(a) Iratus placidum caput extulit undis.

Per la qual cosa se rispetto all'invenzione il lavoro dell'egregio scultore potrebbe parere a taluno in questa parte manchevole, negar non possiamo d'essere stati colpiti osservando la perfetta esecuzione di questo gruppo tremendo. Il giovane artista, educato negli studii dell'antico e nell'esatta osservazione del vero, danneggiò, per così dire, il suo robusto pensiero, e con anatomica diligenza ricercando in quelle tre statue le giunture, le ossa, i muscoli e le vene, le particolareggiò con tratti sì risentiti e fieri e con tale magistero da elevarsi alla forza di Michelangelo e stabilire una propria sua scuola e senza esempio fra noi".

BELLE ARTI – Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano. Cenno preliminare, Articolo I, in “Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, lettere, Arti, teatri, Cronache, Varietà e mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte”, a. IV, n. 55, lunedì 8 Maggio 1837.

[...]

La circostanza di avere la pubblica mostra degli oggetti di belle arti in primavera, è una lodevole novità; tutti applaudirono al divisamento, e pare che ha festeggiare cosiffatta ricorrenza maggior numero d'artisti di chiara fama siensi dato convegno per l'apertura di quest'anno delle aule del palazzo di Bera. La scultura particolarmente, quell'arte sublime che anima, per così esprimerci, i freddi marmi, ne porgerà in questi giorni vasto campo d'osservazioni; diciamo osservazioni, perché ora piucchè mai siamo convinti che l'incarico degli scrittori dei fogli volanti non può estendersi fino al punto di una critica artistica, la quale esige maturo esame, lunghi ragionamenti ed estesissime cognizioni.

Se non che, anche dal lato della scultura abbiamo avuto occasioni di dolerci: il bellissimo modello in gesso del gruppo del Laocoonte, che il giovane *Ferrari* mandava a Milano, che noi abbiamo avuto agio di esaminare a Venezia, giunse in gran parte guasto per l'acqua che lo ha tocco e che lo ha in molte parti annerito. E qui cade in acconcio tributare una frase di encomio al bravo scultore *Innocenzo Fraccaroli*, che, più che se quell'opera fosse sua, adoperassi a tutt'uomo per riparare ai guasti di così splendida opera del suo amico *Ferrari*, e vi riuscirà in modo da far sì che i danni risultino men ch'è possibile a scapito di quel lavoro: nobile e disinteressato abbandono, che prova nel *Fraccaroli* animo gentile e vero amore dell'arte, schiavo di bassa invidia. – Ma il *Fraccaroli* è tale artista che non teme confronti, e duole che quest'anno non offra al pubblico giudizio il modello del suo bell'Achille, e l'altro della sua Cinzia, simpatiche creazioni di un'artista che sente il bello e che studia indefessamente per toccare a meta sublime; e molti altri lavori si in gesso, come in marmo, che gli avrebbero certamente procurato encomi assai lusinghieri.

[...]

BELLE ARTI – Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano. Scultura. Opere di G.A. Labus, di Cincinnato Baruzzi di Luigi Ferrari, Articolo II, in “Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, lettere, Arti, teatri, Cronache, Varietà e mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte”, a. IV, n. 57, sabato 13 maggio 1837.

[...]

Generalmente parlando, i soggetti complicati non sono adatti per la scultura. Trattati dal medesimo masso di marmo, eglino escono confusi, imbarazzano gli sguardi degli osservatori, a meno che non si producano con una saggia degradazione di figure, e quasi di piani, come nel Laocoonte antico; collocati a distanza, sparpagliati, essi mancano di unità, per mancanza di comune legame, sotto cui il pennello ha il dono di raccogliarli, mettendo in armonia i personaggi più lontani gli uni dagli altri col mezzo de' toni leggeri, delle mezze tinte, delle ombre e del chiaroscuro. Il marmo è misantropo di propria natura; ella è una conseguenza della propria monotonia. Egli consente che lo si osservi nella sua solitudine, ma non vuole essere sottoposto opposizioni od a rapporti. Pare che'gli si compiaccia nelle sue proprie impressioni, senza cercar di diffonderle. S'egli ha ricevuto la vita, egli è per goderne senza partecipazione; giacchè una statua agisce sopra un'altra statua. I soggetti slegati sfuggon di tal guisa quasi tutti alla scultura, e cadono, di pien diretto, nel dominio della sua sorella, la pittura.

Il bel soggetto del Laocoonte è il pensiero più tragico che abbia mai consacrato la scultura: la virtù sofferente ingiustamente è rappresentata nel celebre gruppo antico del Laocoonte con la più sublime

espressione. Egli è l'opera di tre scultori, ed è formato da cinque pezzi di marmo; il solo davanti di esso è compiuto, il che proverebbe ch'egli doveva essere collocato in una nicchia. Non si sa bene, ad onta della possente opinione di Lessing, se Virgilio, colla descrizione che fa nella misera sorte del Laocoonte, abbia ispirato l'artista, ovvero se questo abbia dato l'ispirazione al sommo poeta: probabilmente trattarono ambidue l'argomento a loro grado; giacchè Virgilio dice che Laocoonte *mandava al cielo orribili grida, simili ai muggiti di un toro che fugge dall'altare dove l'ascia tagliente lo ha ferito di un colpo mal sicuro*; e la figura del Laocoonte antico non ha questa espressione, che distinguerebbe il bello ideale che vi si ammira.

Tutto ciò siamo venuti esponendo nell'occasione che il giovane scultore Ferrari di Venezia mandò di colà il suo gruppo colossale in gesso del Laocoonte.

Quando pongasi mente all'ardimento di un giovane artista di trattare un soggetto di sì alta portata, e che ha già un modello sì rinomato di un'opera antica, si potrà a prima giunta tacciare di audacia che si pose a così ardua impresa; ma quando veggasi l'opera di Ferrari, ogni argomento di rancore dovrà lasciar luogo all'ammirazione.

Non è il Laocoonte antico che ha ispirato il giovane artista, non è nemmeno il concetto del vecchio artista che si scorge nel moderno lavoro. Il Laocoonte del Ferrari è quale ne l'ha descritto Virgilio: *egli manda orribili grida*. La nobiltà del dolore dell'antico è, per comune consentimento, encomiata; ma perché non si potrà giungere alla stesso fine per opposte vie? Ferrari lo ha ardentemente tentato, e crediamo poter asserire che vi è riuscito. Solo ch'ei nobiliti un poco quella espressione, che rimuova dalla faccia del suo Laocoonte qualche manierismo di convenzione, ed il suo bel gruppo, una volta studiato anche di più, e condotto in marmo, lo farà proclamare un artista destinato ai più sublimi voli dell'arte, e dell'arte nel suo più grandioso significato.

Non v'ha una linea dell'antico che si vegga copiata nel moderno: in quel del Ferrari la gigantesca figura del sacerdote di Apollo avanza la destra gamba su cui posa il suo torso di mirabile studio, e mentre con l'una mano tenta di stacciare uno degli immani serpenti che lo avvinghiano delle loro spire in un co'miseri figli, erge egli il manco braccio in alto, in tutta la contrazione dello spavento e del dolore. Se non che la testa di questo Laocoonte, per servire all'opinione di Virgilio, avrebbe dovuto essere elevata al cielo, qui invece s'incurva verso l'uno de'figli, che giace al suolo già cadavere; e quale verità, quale studio di notomia, e di vero rinvergono in quel cadavere! L'altro figlio, stretto ne' fianchi dagli avvolgimenti di un serpente, è modellato in modo che pare veramente sul momento di esalare l'ultimo fiato sotto alle spire possenti, tanta e tale è la verità espressa dall'artista, tanta e tale la possanza del suo talento. Le poche pieghe che si veggono in questo gruppo, mostrano ad evidenza come il Ferrari sia nutrito a pura scuola; e lo studio di nudo di tutte e tre le figure appalesa tanta intelligenza, che maggiore non si saprebbe desiderare.

Non vogliamo però tacere al giovane come taluni accusino il suo gruppo di slegamento, forse per la figura del figlio che giace morto sul terreno; ma però dobbiamo soggiungere che siffatta accusa se è ripetuta da alcuni, non trova eco nel convincimento di molti. Bensì è opinione generale che, ove le lodi non adeschino troppo il giovane artista egli sia destinato ad un avvenire glorioso; e sarebbe a desiderarsi di vedergli allogati de' lavori di entità; come è voto universale quello di poter ammirare eseguito in marmo il gigantesco modello del suo Laocoonte, il quale corretto da lievissime mende, sarebbe un altro glorioso monumento che attesterebbe sempre come in Italia i grandi ingegni si sviluppano orgogliosamente, anche a scorno delle contrarietà.

BELLE ARTI – RIVISTA DELLE SALE DI BRERA, V. LUIGI FERRARI, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri”, a. II, n. 61, lunedì 22 maggio 1837.

Proponeva la nostra Accademia a soggetto di un concorso di scultura dedalo che attacca le ali ad Icaro, né tanti e sì valenti allievi si disputavano la palma. Toccò l'onore del premio al signor Fracalini, e fu sommo onore per lui, tanto più ch'egli aveva a contendere con uno sconosciuto rivale

che presentò un gruppo maestrevolmente modellato ed altamente encomiato dalla stessa Accademia. Quello sconosciuto rivale era il *Ferrari* che toccati appena di ventiquattro anni ci si mostra ora gigante col suo *Laocoonte*.

Il sacerdote di nettuno atteggiato a terrore ed a sorpresa, invano vorrebbe togliersi all'orrendo spettacolo d'uno dei suoi figli steso supino sul terreno, chè le spire degli immani serenti legano alla sua sinistra alla destra gamba del cadavere. Dall'altro lato le scagliose trga del mostro gli comprimono ai fianchi l'altro fanciullo ormai presso a spirare, e in cui parti vedere i brividi della morte. Potrà forse trovarsi qualche menda di disegno: sarà vero che quei due figli non presentino i *parva duorum corpora gnatorum* (due pargoletti figli); che quella testa, la quale però ti esprime benissimo il *clamores horrendos ad sidera tollit* (d'orribili strida il ciel ferisce), lascia a desiderare qualche cosa in nobiltà, ma egli è certo che in un argomento trattato e ritrattato e che avea in scultura ed in pittura si colossali confronti, destare nell'animo di tutti si gagliarda e così imponente impressione, e presentare tanta verità di nudo, massime nelle estremità del sacerdote, e nel figliol morto, figura impareggiabile trattata!, è opera di un ingegno non mai abbastanza incoraggiato ed encomiato, e a cui non mancano che propizie contingenze per salire sublime fra i suoi contemporanei.

(+ incisione di G. Fiorentini, uguale a quella presente nel Cosmorama Pittorico)

Esposizione di Belle Arti in Brera, in “Ricoglitore Italiano e Straniero”, IV, 1837, pp. 408-409.

[...]

Ma un nome affatto nuovo per noi era Luigi Ferrari, di Venezia, giovane, a quanto mi si dice, di non cinque lustri, e che di sbalzo si pone tra i grandi scultori. Non credette ardimento il venir a confronto col più meraviglioso gruppo tramandatoci dall'antichità, il *Laocoonte*. Sta il suo in piedi, sporgendo la sinistra piegata in alto, con tale un atto di spavento che veramente si trasfonde nello spettatore. Da piede a manca gli giace un figlio già morto, mirabile per naturale abbandono; povero padre! Quand'anco riuscisse a svilupparsi dalle micidiali spire, sa che gli rimane a sorbire tutto il dolore di chi piange la sua prole. A destra l'altro figlio, stretto fra i nodi dei serpenti, aggavignasi al padre, quasi gli chieda soccorso. Ma questi appena può tentare ancora di liberar se stesso, mentre accoratissimo abbassa il viso sopra l'estinto. La prominenza del suo torace indica lo sforzo che fa; l'avvallamento del ventre ne mostra il terrore, il grido affannoso: le singole parti sono modellate con tanta arte, con tanta naturalezza segnata la muscolatura, le attaccature, il risentimento di certi tendini, tutto è concepito con tanta potenza, che tu rimani compreso da sbigottimento, da pietà pei sofferenti, al tempo stesso che un vivo applauso ti esce di bocca per il giovane artista. Eppure (p. 409) è un gesso, e forse al nuovo scultore mancherà l'occasione di ridurre in marmo u gruppo onorerebbe non solo qualunque galleria, ma qualunque città lo possedesse.

[...]

LUIGI TORELLI, *Del Laocoonte. Modello di gruppo colossale di L. Ferrari*, in “Ricoglitore Italiano e Straniero, IV, 1837, pp. 678-85.

Nel leggere un giudizio sull'esposizione di belle arti in Parigi, riferito dalla *Revue des deux Mondes*, mi balzò agli occhi un'essenzial differenza che parvemi riscontrare nello spirito che animò l'esposizione nostra in confronto alla parigina. Osservando il risulta mento generale di quell'esposizione, diveva l'autore dell'articolo, si vede che la pittura ebbe la preminenza sulla scultura; nella pittura poi campeggiarono i soggetti tratti dalla Bibbia in confronto a quelli tratta

dalla storia o dai romanzi. Discendendo a parlare della scultura in particolare, dopo avere detto che *gli antichi scultori erano i più fortunati artisti perché aveano a rappresentare le immagini degli dei sotto le più belle forme umane nude, mentre i moderni scultori non hanno dei da modellare, ma uomini; ed uomini vestiti dalla testa ai piedi, e Dio sa come*, esclama: “*Per verità la loro sorte merita compassione*”. *Ils sont à plaindre vraiment*. Dispensandomi dal giudicare in via assoluta se nell’esposizione milanese la pittura prevalse alla scultura, mi conterò solo di ripetere con il pubblico, che fu bella per ogni rispetto e tale da reggere al confronto d’ogni altra passata, quantunque più d’un pittore di fama non municipale, ma europea, come Sabatelli, Palagi, Hayez e Canella, non abbianvi presa parte. (p. 679) Come risulta mento generale osserverò che si videro presso di noi prevalere i soggetti storici sopra quei tratti della Bibbia e dai romanzi, e fra le storie quella patria ricordata a preferenza. Né torna indifferente la scelta del soggetto che si prende a trattare, poiché ove questo non sia chiaro, si presenta come un enigma che costringe lo spettatore a combinare e indovinare, e se vien tratto da un romanzo oscuro, questo getta la sua ombra stessa sul quadro, rendendolo perciò solo difettoso. Non così di leggeri avverrà questo, proponendoci soggetti storici, poiché ognuno è tenuto a conoscere gli avvenimenti principali della storia generale, ed in odo speciali quelli della propria nazione. A lode pertanto degli artisti o dei committenti, diciamo che i quadri di maggior valore nella passata esposizione rappresentavano soggetti chiari, essendo a comune notizia la battaglia di Legnano, la lega di Pontida e la congiura de’Pazzi, e lo spettatore trasportandosi con la mente a quei tempi e a quegli avvenimenti, è in istato di giudicare se il pittore ne ha espresso fedelmente lo spirito nella sua composizione. Quanto alla scultura, si può asserire senza esitanza che l’esclamazione dell’autor francese non è applicabile ai nostri artisti. Essi non sono appunto da compiangersi, e meno poi quelli che di loro diedero prova all’esposizione; l’osservazione che la recede non è però senza fondamento; ma prova sol troppo nel dedurne la conseguenza, poiché se gli scultori de’giorni nostri non ponno rappresentare dei sotto nude sembianze umane, non veggo perché non debbano rappresentare soltanto uomini vestiti da capo a piedi. Il gladiatore moribondo antico non è un dio, e la Maddalena di Canova è nuda senza rappresentare una dea: e tutte le umane passioni sono suscettive di essere espresse da figure nude. Che una figura vestita sia men bella che una nuda, questo è fuor di dubbio; ma non tutte le foggie di vestimenta producono un tal effetto in egual grado. L’idea di voler applicare alle statue altre foggie, che le greche e le romane, ha sicuramente peggiorata la condizione degli scultori, assoggettandoli alla volubilità della moda. Nondimeno tal condizione non è essenziale alla scultura, ma bensì un’ide falsa d’alcuni, generata dal voler applicare alla scultura le leggi della pittura. Questa ha un effetto suo proprio, l’effetto vo’dire del colorito. Un ritratto, per esempio, risveglia la somiglianza, non solo per i suoi lineamenti, ma per il colorito, e tal duplice effetto che rappresenta al vivo la persona ritratta, viene rinforzato dai vestiti, che parimenti la ricordano. Nella scultura la cosa è ben (p. 680) diversa; qui non vi sono che i medesimi lineamenti, il colorito manca affatto per la natura della materia, e se la somiglianza non è prodotta dai lineamenti, nulla v’ha che ricordi la persona; e la foggia del vestito ch’essa era solita portare, non aggiunge cosa alcuna all’espressione. Dopo di che bisogns cercare quella che tolga, il mano possibile, l’effetto del vero, e la graca e la romana lo sono a preferenza d’ogni altra; perché lasciano nudo il collo, il braccio e il piede, oltre che ammettono ricchezza nelle pieghe, e non risvegliano le idee frivole e fugaci della moda. Quaeto sia detto, perché si videro anche presso di noi varii busti vestiti *à la mode du jour*, ed ove si renda comune tale consuetudine, non si avrà tanto da dire: che la condizione degli scultori poggiora, dovendo venire gli uomini, *Dio sa come*.

Ma questa critica non tocca che una piccola, anzi la minima parte degli oggetti di scultura dell’ultima nostra esposizione: fu accennata solo per levare quel neo che pur vi era: poiché esse fu straordinaria e per numero e per merito. Se più di un valente pittore non espose in quest’anno alcun suo prodotto, più d’uno scultore invece vi prese parte o per la prima volta, o con numero insolito di opere. In confronto alla Bassa Italia, vennero più statue che pitture, e più d’un lavoro fatto a Roma, Firenze e Bologna si trovarono uniti sotto il medesimo tetto. Nessuno passò inosservato, i giornali parlarono di tutti, ed il pubblico ne giudicò. Gli artisti già conosciuti, e segnatamente Baruzzi,

Thorlwaldsen e Bartolini, confermarono la loro fama, ed i giovani Labus e Kroff si fecero conoscere favorevolmente. Ma un altro giovine vi ebbe che si produsse con un'opera tanto straordinaria quanto ardita, e destò ammirazione; e quantunque anche di questa si sia parlato molto e scritto non poco, pure e perchè insolita, e perchè non ancor portata al suo compimento e suscettiva di miglioramento, non sarà forse discaro che vi si torni sopra.

Luigi Ferrari, socio dell'accademia delle belle arti di Venezia, presentò il modello in gesso di un colossale Laocoonte. Non essendo ora che il modello, non è mio avviso l'entrare nel minuto esame d'ogni singola parte; potendo il tocco d'uno scalpello alterare l'intera espressione d'una fisionomia, tal giudizio pronunciar si deve sopra l'opera condotta all'ultimo termine; ma l'insieme di un gruppo, l'idea che lo anima sono già dati dal modello, e sopra quelli si può giudicare.

Ardita sicuramente è l'impresa di trattare il Laocoonte, non solo pel confronto al quale l'artista si espone coll'antico; ma perchè il campo delle idee che offre è di già più ristretto, essendo in parte esaurito dal genio greco, dal quale non si può toglier nulla senza essere servile copiatore. Al giovine artista correva debito d'infondere al suo gruppo un'espressione nuova. Ora vediamo s'egli abbia raggiunto questo scopo.

Il soggetto, come è ben noto, è tratto da Virgilio, *Eneide*, lib. II, dal verso 199 al verso 227. Al cospetto de' Troiani adunati in sulla spiaggia del mare attorno al fatale cavallo greco, divisi in consiglio, e titubanti se lo debbano ammettere fra le loro mura, come consigliava lo spergiuro Sinone, ovvero precipitarlo in mare od abbruciarlo come persuadeva Laocoonte, sacerdote d'Apollo ed allora anche di Nettuno, veggonsi due smisurati serpenti, da lunge in sull'onde marine che sibilando s'avanzano, e lanciandosi là dove erano i figli di Laocoonte, li avvinghiano ed uccidono colle loro spire, e poscia assalgono lui stesso accorso per liberare la prole; ed ei ne rimane parimenti vittima.

Dato questo soggetto, l'artista aveva due difficoltà da superare: l'una propria a chiunque voglia trattare il soggetto. Egli doveva creare un'opera indipendente dalla descrizione di Virgilio, poichè l'artista che s'attiene servilmente a descrizioni non crea, e del resto vi passa tale diversità fra le loro produzioni, che una bella descrizione fedelmente tradotta sulla tela o rappresentata in marmo può diventare languida e snervata; verità dimostrata all'evidenza da Lessing nella sua opera del *Laocoonte*; ma non per questo sentita da tutti; l'altra difficoltà già toccata era quella che risultava dal confronto col gruppo antico.

Quanto alla prima, il giovane scultore non tolse a prestito da Virgilio che il nudo fatto, e l'essenzial circostanza espressa nell'idea:

... Primum parva quorum
Corpora natorum...
Implicant.
Post illum auxilium subeuntem
Corripiunt.

Egli rappresentò Laocoonte nel momento che giunge per soccorrere i figli; ma l'un d'essi è già morto. Sbigottito, egli fissa lo sguardo sull'estinto; mentre l'altro figlio alla destra di lui, avvinto dal serpente con cinque spire, si appoggia colla mano sinistra al padre che non gli porge aita, perchè è tutto immerso nel dolore per quello che giace già estinto.

In questa duplice idea dell'un figlio già morto, e del padre che lo contempla fisso, sta il caratteristico del gruppo e la differenza dell'antico.

L'idea di presentare l'un de' figli già morto, opponevasi all'essenzial circostanza di mostrare che dal lato del padre non v'era stato indugio o tardanza nel correre in loro soccorso; ma l'artista seppe vincerla con la maestria di un genio altrettanto semplice che chiara. Il serpente che ha ucciso l'un figlio, non lo ha ancora interamente abbandonato, ma con una spira formata coll'estremità della coda che gli gira attorno al ginocchio sinistro, ne tiene sollevata la gamba, mentre s'avvinghia al piede ed al braccio sinistro del padre stesso. Ora se un serpente è dotato di tanta forza, che con una sola spira formata dall'estremità della coda, tiene sollevata la gamba d'un cadavere, e di tanta celerità, che all'istante che arriva il padre, il che è dimostrato dal gran passo ch'ei fa accorrendo, già

lo cinge con due spire, l'una dall'altra lontana; se un serpente, dico, è dotato di tanta forza e celerità, non avrà duopo che di pochi istanti per distruggere una vittima allorchè la cinge con più spire.

Quell'idea invece di far nascere dubbio sulla celerità del soccorso, l'allontana interamente, ed ha moltiplicato, per così dire, l'effetto dei figli, permettendo all'artista di dar loro caratteri affatto opposti, e far nascere sensazioni diverse presso gli spettatori.

Nel Laocoonte antico, la cui sublimità si concentra tutta nella figura del padre, talchè quel gruppo si ritiene opere da diversi scultori, i figli presentano ambidue la stessa idea. Essi sono avvinti dai serpenti, ed esprimono il dolore che loro cagionano le strette; bensì l'uno è sofferente in grado maggiore dell'altro, perchè cinto con più spire, ma tuttavia racchiudono la medesima idea. Nel gruppo moderno invece, l'un giovine modellato con bellissime forme giace disteso al suolo, mostrando il vero abbandono del corpo senza vita, mentre in pari tempo si vede che da pochi istanti ha cessato di soffrire, essendone il petto ancor gonfio, ed alcuni muscoli del lato destro ancora tesi; egli è colà per destare la compassione, che acquista maggior forza dalla bella e fresca gioventù dell'estinto. Il fratello invece dimostra il massimo dolor fisico. L'idea nata nella spira che tiene sollevato il piede dell'estinto, si moltiplica co' suoi effetti attorno al corpo di colui che cinto con cinque giri dal serpente, non ha un muscolo che non esprima il dolore che soffre. L'un piede è appoggiato a terra e convulso, l'altro viene alzato dal serpente; egli si appuntella colla mano sinistra a Laocoonte, e colla destra tenta di svincolarsi dal serpente; ma lo sforzo suo è vano, come vano è quello del padre che col braccio disteso vorrebbe respingere il mostro, il quale spalanca invece le sue fauci vicino al lato sinistro del giovine, e colle sue strette gli fa inarcare il dorso, e riempie l'astante di spavento.

L'espressione di Laocoonte che vede i suoi figli perire per causa sua, benchè innocente, doveva essere maggiore, ed essa è d'un genere diverso dall'antico e nel massimo grado.

Il Laocoonte greco, quella statua di tanta perfezione, illustrata da Lessing, da Schiller e da Winckelmann, esprime l'uomo che supera il dolore con forza più che umana. Noi *vedgiamo nel Laocoonte*, dice l'ultimo citato autore, *la natura nel suo maggior dolore; vi scorgiamo l'immagine di un uomo che cerca di adunare intorno al suo cuore tutta la forza dello spirito contro i tormenti.*

L'artista moderno si è dipartito affatto da questa idea, ed il suo Laocoonte, lungi dal rappresentare un uomo che supera sè stesso, lo presenta vinto interamente dal dolore che lo opprime; ma questo dolore è sublime, poichè è l'amor paterno che spinse Laocoonte ad affrontar il pericolo; ma nel veder poi svanita ogni speranza, si converte in cordoglio fierissimo che gli toglie la ragione, e risponde benissimo all'idea che suscita l'estinto. Per quanto breve immaginar si debba l'azione, pure que' minuti, que' secondi che egli impiega nel guardar fisso l'esamine, poteva impiegarli nel soccorrere quello che pure era ancor vivo; ma appunto perchè il dolore che stringe fieramente l'anima, acceca la mente, e l'uomo allora più non ragiona, ed opera solo per istinto, così Laocoonte concentra tutto il suo pensiero sopra quello al quale nulla più giova; e solo col braccio destro che tiene disteso all'indietro, cerca aiutare al figlio ancora lottante, tentando respingere il serpente.

Il petto del Laocoonte (antico), continua Winckelmann, *sollevasi a stento per l'angoscia che lo stringe, e per lo sforzo ch'ei fa di trattenere l'espressione della sensazione dolorosa, e di tutti concentrare e rinchiudere in sé stesso i suoi mali.*

Nel nuovo invece questo sforzo non poteva aver luogo, ed il suo petto è anzi amplissimo come d'uomo che ha corso, che s'abbandona al dolore e dimentica sè stesso.

L'artista ha saputo trarre un bel partito anche dai serpenti; poichè mentre dell'uno non si vedono che spire, la cui forza viene espressa dall'avvinghiato, l'altro sale con tutta la sua lunghezza lungo il lato sinistro di Laocoonte, rannodasi in altro al braccio sinistro, dimostrando la forza e la celerità.

Così quel gruppo, quanto alla creazione, è prodotto nuovo; non ha nulla che sia servilmente copiato, anzi ha un altro merito, e non piccolo, ch'egli qual si presenta da sè stesso si spiega indipendentemente da qualunque descrizione. Anche colui che è ignaro di Virgilio, e del fatto, vi trova facile il senso; se non è Laocoonte, è un padre qualunque che accorre per liberare i figli; l'azione intera e già consumata espressa nell'estinto non lascia dubbio sull'effetto dei serpenti; e

l'uomo preso da tanto dolore che dimentica il suo pericolo e fissa un cadavere, non può essere che un padre.

L'opera del giovane Ferrari destò a ragione la meraviglia del pubblico, e suo frutto non furono soltanto applausi; ma ei trovò già nel conte Tosio di Brescia, caldo ammiratore del merito, un mecenate che gli diede la commissione d' eseguire il suo lavoro in marmo, in dimensioni però solo al vero, e sta formandosi altresì una società d'azionisti per commetterne l'esecuzione nella grandezza colossale del modello, ed è desiderabile che tal progetto venghi adempito, meglio rispondendo a grandiosa idea, lavoro colossale.

Ma se fin ora ho tessuto elogi di quest'opera, non dissimulerò che alcune parti della medesima abbisognano di essere ritoccate, e la sua esecuzione in marmo può superare l'aspettazione, come giova sperare; ma anche starle al di sotto, se gli elogi hanno fatto cieco l'artista sui difetti. Io ho parlato dell'idea generale che anima quel gruppo, l'espressione del volto del padre può essere migliorata; il come, l'artista ne consulti ancora il suo genio, ed abbia presente la massima de' Greci, che volevano fosse bello e nobile ogni volto, qualunque sentimento o passione esprimesse, e dipingevano belle persino le Furie. Egli non abbisogna ch'io gli rammenti il detto di Winkelmann, *che le parti ove sta la maggior bellezza sono pure le sedi del loro dolore*; ma quell'autore stesso asserì che *i moderni non seppero mai produr cosa che di quella (Laocoonte) sostener possa anche un lontano conforto*. Dopo il Canova, sarebbe oltraggioso ripeter quest'asserzione, ma il Ferrari si provi a distruggerla anch'egli, trattando l'identico soggetto.

Prima di dar fine a questo articolo, voglio prevenire una critica che non sarebbe senza fondamento. L'occhio degli estinti non è chiuso, ma semiaperto, e lo è ancora di più, se la morte è stata violenta. Il chiuder gli occhi non è solo metafora, ma antica pietosa usanza verso l'estinto, poiché il ribrezzo che desta il cadavere procede appunto dall'occhio

.... Gli occhi dell'uom cercan morendo
Il sole,

non è solo bella poesia, ma verità che si ripete all'ultimo tributo d'ogni mortale che muore padrone de'suoi sensi.

Ora l'occhio del giovane già ucciso dal serpente è chiuso, se non interamente di più di quello che sarebbe il vero in simile circostanza. Ma in questo caso l'artista ha sacrificato la verità all'impossibilità di renderla fedelmente. S'egli è difficile ad un pittore il presentar un occhio aperto, ma pure velato dal velo di morte, è impossibile ad uno scultore, e questo toglie la forza alla critica, ed il giovane estinto è forse il più perfetto, ed è a desiderarsi che lo scultore porti agli altri la medesima perfezione, e noi avremo un gruppo in marmo degno di ammirazione.

LUIGI TORELLI

DEFENDENTE SACCHI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 1837, n. 135, pp. 537-39.

"Il giovinetto [Ferrari] si senti agitato dal desiderio di comporre vedendo i capolavori dell'antichità e di Michelangelo, tentò seguirli, e questo desiderio è arra del suo ingegno. [...] Nel concepire il Laocoonte egli non pensò già né al sacerdote antico né al sacro terrore della divinità da lui offesa; pensò ai sentimenti che doveano destarsi in Laocoonte siccome uomo e padre, e questi espresse nel proprio gruppo con tutta la potenza d'una mente fortemente ispirata".

DEFENDENTE SACCHI, *Scultori*, in “Album”, I, 1837, pp. 76-83.

Il sig. Ferrari, giovine di circa ventisei anni, ha esposto un gruppo colossale in gesso in cui rappresentò Laocoonte. La naturale difficoltà dell'argomento dovette qui essere notabilmente accresciuta dal confronto del gruppo antico, la cui celebrità è così grande da spaventare ogni artista. E noi non intendiamo di raffrontare l'opera antica con questa di cui ora parliamo; ma ci sembra di poter affermare che il sig. Ferrari trattò il suo soggetto con sapere e felicità uguali all'ardire. Il suo Laocoonte è in piedi vicino all'ara, in mezzo a' suoi figli; uno dei quali già morto giace supino a sinistra, l'altro fieramente avvinghiato da un serpe cerca di attenersi con una mano alla destra spalla del padre, mentre già quasi soffocato accenna di cader riverso. E il padre infelice col destro braccio steso sull'ara si sforza ma invano di trarsi da quelle orribili spire; e sollevando in alto il manco intorno a cui è attorcigliato l'altro serpente, spalanca la mano mentre in atto di grande orrore fissa lo sguardo nel giovinetto già estinto a' suoi piedi. Notano alcuni che la composizione di questo gruppo, o come dicono l'azione, è pittorica piuttosto che da scultore: in quanto a noi crediamo che quando l'effetto è sì grande e le difficoltà superate così felicemente, non sia lecito insistere sopra queste censure senza pericolo di esser tenuti o pedanti od invidiosi; e portiamo opinione che il genio debba osar di affrontarle. Se questo gruppo è meno simmetrico dell'antico, è forse appunto per questo più efficace, ed osiamo anche dire più vero. Vi è inoltre una cognizione della macchina umana da onorarsene non pure un giovane ma un provetto nell'arte; ed oltrechè la figura del Laocoonte è risplendente di grandi bellezze, e mostra in ogni sua parte l'effetto dell'orrore da cui è compreso, sono mirabili il petto e la gola del figlio vicino a morir soffocato, e più mirabile ancora è il corpo dell'altro già irrigidito e veramente pieno di morte. Forse è vero, come notano alcuni, che nella figura del padre, a cominciar dal torace e nel basso ventre qualche parte avrebbe dovuto essere modificata e qualche altra invece più risentita; e crediamo che nel figlio ancor vivo tutto il torso sia un po' troppo lungo, mentre in vece le cosce appajono corte. Ma apetto dei pregi questi difetti, se pur sussistono, sono assai piccoli, e tali che il giovane artista potrà facilmente emendarli. Il genio poi del sig. Ferrari si manifesta principalmente nel suo concetto di far che il padre si affissi nel figlio estinto, e che da quella vista proceda l'immenso orrore che lo assale e lo vince. Diresti che in quella pienezza di forza virile non sarebbe impossibile ancora uno scampo, se quell'orrendo spettacolo non soffermasse il misero padre a morire insieme coi figli. Questo affetto paterno di cui non v'è alcun sentore nel gruppo antico imprime nell'opera del sig. Ferrari una tanta e sì nobile novità, che basterebbe a giustificare il suo ardimento quand'anche non fosse riuscito ad esprimerlo con tanta perfezione”

DEFENDENTE SACCHI, *Scultori*, in “Album Esposizione di Belle Arti in Milano. Eseguita in occasione dell'anniversario di S.M. I.R.A Ferdinando I”, I, 1837, pp. 76-83.

“Se il vecchio Thorwaldsen non ama vivere che nell'antichità, il giovane Luigi Ferrari di Venezia ha mostrato di essere a ventisei anni lo scultore de' suoi tempi. Egli ebbe l'ardire di riprodurre quel fatto antico della morte di Laocoonte, staccandosi affatto dal capolavoro del gruppo statuario greco per essere contemporaneo. Egli attinse il suo stile piuttosto che all'ideale antico, alla verità sublime di Dante e di Michelangelo. Il suo Laocoonte mette nell'animo un brivido di spavento, come il Gerione dell'Alighieri e il Davide del Buonaroti.

Egli ci rappresentò lo sventuratissimo sacerdote che a canto all'ara cerca indarno di svincolarsi dai serpi che avvinghiano lui e la sua prole. Colla destra sorregge un figlio morente che al di lui braccio s'abbandona e colla sinistra distesa cerca di liberarsi dalle orribili spire di una fra le due serpi. Giace già estinto a' suoi piedi il maggiore dei figli e con occhio di terrore ei lo guata e ne impetra di dolore e di spavento. È un infelice che vuol vendere cara la sua vita, ma la morte implacabile gli

sovrasta e lo trafigge. La maestà del sacerdote ha ceduto agli affetti di padre: è un secondo Ugolino che muore co' suoi figli.

Dal lato del pensiero, va il gruppo del Ferrari annoverato fra le creazioni più forti della moderna scultura: v'è una potenza d'ispirazione tutta quanta italiana".

I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in "Biblioteca Italiana", XXII, n. 85, 1837, pp. 428-459.

"Il sig. Ferrari, giovine di circa ventisei anni, ha esposto un gruppo colossale in gesso in cui rappresentò *Laocoonte*. La naturale difficoltà dell'argomento dovette qui essere notabilmente accresciuta dal confronto del gruppo antico, la cui celebrità è così grande da spaventare ogni artista. E noi non intendiamo di raffrontare l'opera antica con questa di cui ora parliamo; ma ci sembra di poter affermare che il sig. Ferrari trattò il suo soggetto con sapere e felicità uguali all'ardire. Il suo *Laocoonte* è in piedi vicino all'ara, in mezzo a' suoi figli; uno dei quali già morto giace supino a sinistra, l'altro fieramente avvinghiato da un serpe cerca di attenersi con una mano alla destra spalla del padre, mentre già quasi soffocato accenna di cader riverso. E il padre infelice col destro braccio steso sull'ara si sforza ma invano di trarsi da quelle orribili spire; e sollevando in alto il manco intorno a cui è attorcigliato l'altro serpente, spalanca la mano mentre in atto di grande orrore fissa lo sguardo nel giovinetto già estinto a' suoi piedi. Notano alcuni che la composizione di questo gruppo, o come dicono l'*azione*, è pittorica piuttosto che da scultore: in quanto a noi crediamo che quando l'effetto è sì grande e le difficoltà superate così felicemente, non sia lecito insistere sopra queste censure senza pericolo di esser tenuti o pedanti od invidiosi; e portiamo opinione che il genio debba osar di affrontarle. Se questo gruppo è meno simmetrico dell'antico, è forse appunto per questo più efficace, ed osiamo anche dire più vero. Vi è inoltre una cognizione della macchina umana da onorarsene non pure un giovane ma un provetto nell'arte; ed oltrechè la figura del *Laocoonte* è risplendente di grandi bellezze, e mostra in ogni sua parte l'effetto dell'orrore da cui è compreso, sono mirabili il petto e la gola del figlio vicino a morir soffocato, e più mirabile ancora è il corpo dell'altro già irrigidito e veramente pieno di morte. Forse è vero, come notano alcuni, che nella figura del padre, a cominciar dal torace e nel basso ventre qualche parte avrebbe dovuto essere modificata e qualche altra invece più risentita; e crediamo che nel figlio ancor vivo tutto il torso sia un po' troppo lungo, mentre in vece le cosce appajono corte. Ma a petto dei pregi questi difetti, se pur sussistono, sono assai piccoli, e tali che il giovane artista potrà facilmente emendarli. Il genio poi del sig. Ferrari si manifesta principalmente nel suo concetto di far che il padre si affissi nel figlio estinto, e che da quella vista proceda l'immenso orrore che lo assale e lo vince. Diresti che in quella pienezza di forza virile non sarebbe impossibile ancora uno scampo, se quell'orrendo spettacolo non soffermasse il misero padre a morire insieme coi figli. Questo affetto paterno di cui non v'è alcun sentore nel gruppo antico imprime nell'opera del sig. Ferrari una tanta e sì nobile novità, che basterebbe a giustificare il suo ardimento quand'anche non fosse riuscito ad esprimerlo con tanta perfezione".

GIUSEPPE SACCHI, *Il nuovo Laocoonte. Gruppo colossale di Luigi Ferrari*, in "Il Cosmorama", a. III, n. 20, 1837, p. 154.

[INCISIONE IN COPERTINA]

Il disegno che fregia la prima pagina di questo foglio, rappresenta il nuovo *Laocoonte* di Luigi Ferrari veneziano, gruppo colossale che ammirasi esposto nel Palazzo di Brera. È l'opera di un giovane di ventiquattro anni, che imitando l'illustre suo concittadino che restaurò a giorni nostri la

scultura, incominci la sua carriera a quel punto in cui molti artisti sogliono finirla. Egli s'inspirò in quel commovente argomento cantato da Virgilio, di un padre ucciso co' figli da due crude serpi: e volle trattarlo cogli ardui mezzi dell'arte statuari a adoperandovi tutta quella potenza d'ingegno che dinota il vero artista. Il suo gruppo ci fa conoscere che egli attinse il suo stile, piuttosto che nell'ideale antico, alla verità sublime di Dante e di Michelangelo. Il Laocoonte di Ferrari mette nell'animo un brivido di spavento, come il Gerione dell'alighieri e il Davide del Buonarroti. È rappresentato negli atti di un atleta che cerca, ma indarno, di svincolarsi dai serpi che avvinghiano lui e la sua prole: colla destra sorregge un figlio morente e colla sinistra distesa cerca di liberarsi dalle spire di una fra quelle serpi. Giace già estinto a' suoi piedi il maggiore de' figli, e con occhio di terrore ei lo guarda e ne impetra di dolore e di spavento. È un infelice che vuol vender cara la vita, ma la morte sta fiera, implacabile sopra di lui. La maestà del sacerdote ha fatto luogo all'affetto del padre: è un secondo Ugolino che muore c' figli suoi.

Come pensiero poetico, il gruppo di Ferrari è una delle più forti creazioni della moderna scultura: come opera d'arte è una mirabile prova di un ingegno che sa già lottare colle più audaci difficoltà e dà a conoscere che saprà superarle col tempo.

Quando si pensa che questo è il lavoro di un giovane da pochi anni iniziato negli studj del bello figurativo, non si può che sperare in lui un grande artista che illustrerà la nazione che ha dato la vita a Canova; ma quando si consideri che questo giovane è nato, e vive povero, come lo fu il divino Possagnese ne' suoi primi anni, non si può che far voti perché il paese che protesse il Veneto Lisppo, ripeta gli stessi incoraggiamenti verso un artista nascente, che non ha altro a questo mondo che lo coscienza di poter far bene, senza aver mezzi per potere far maglio. Piaccia al cielo che queste nostre parole fruttino all'autore del Laocoonte un amico, un protettore.

***Belle arti*, in “Il Pirata, Giornale di letteratura, belle arti, invenzioni, teatri e varietà”, a. II, semestre secondo, n. 97, venerdì 2 Giugno 1837.**

BELLE ARTI
L'ESPOSIZIONE IN BRERA
ARTICOLO DECIMOSESTO SCULTURA

LUIGI FERRARI – Il Laocoonte

Va debitrice la memoria di Laocoonte allo stilo di Virgilio ed al Rodiano scarpello. L'uno raccomandandolo ai posteri colle piangenti e sublimi narrazioni delle infelici sue avventure (1). L'altro col prenderlo a soggetto di un'opera che dopo il volgere di tanti secoli è riputata ancora sorprendente, meravigliosa e tale, che il nome di Laocoonte ricorda meno l'episodio dell'infelice sacerdote di Nettuno che la meravigliosa scultura, della quale, giusta l'opinione di Plinio (2), se ne riconoscono autori i Rodiani Agesandro, Polidoro ed Atenodoro.

Questo meraviglioso gruppo superiore ad scultura, dal Palazzo dell'Imperatore Tito dopo mille vicende ed infortunii salvato prodigiosamente dalle irruzioni dei barbari e dalla vandalica distruzione, risplende ora nel palazzo Vaticano tra il Perseo ed i Pugillatori di Canova, tra l'Antinoo e l'Apollo chiamati, dal nome delle sale, di Belvedere.

Ciò premesso, giustamente ed in tutti ha eccitato somma meraviglia un giovane di soli 24 anni, il signor Luigi Ferrari, che volle presentare alla pubblica nostra esposizione un gruppo in plastica - il Laocoonte - Sarà ardimento o temerità? A giudicarne dai fatti, è piena cognizione di sè stesso, è un genio che si annuncia nell'aurora della sua carriera. Per questo nuovo gruppo ogni lode è poca; la giusta espressione del dolore, la più grande cognizione d'anatomia appariscono all'evidenza in ogni parte, e tutto il meraviglioso ricordano della greca e della moderna scultura. Innanzi ad esso l'animo resta commosso, e mille sentimenti d'amarezza lo assalgono. Il genitore in alto sollevando lo

sguardo, ed una mano, sembra chiamare la giustizia in soccorso. Un figlio è già estinto, e l'eco su di lui ripete: ...Oh Padre mio! che non m'ajuti?...

Quivi morì....

I serpi avviticchiatosi colle fauci aperte intorno al corpo del padre e dell'altro figlio, ambedue già feriscono..... Misero Laocoonte, qual è tuo delitto? la tua prole di che è rea? Innocente il padre, innocenti i figli, e così dolore a dolore si aggiunge, e la sventura è compiuta.

Io non credo all'ingiustizia dei Numi, nè dura necessità di cieco destino barbaro e crudele: più illuminato dei Gentili, riconosco i giudizi imprescrutabili di Dio, e so che il vero premio e la vera punizione sia in un mondo migliore del presente; ed anche da questo lato considerando il gruppo in plastica del Ferrari, faccio voli perchè sia tratto in marmo. E quanto ci sarebbe di conforto se i ricchi di Milano, abbastanza benemeriti, anche per ciò si riunissero a lasciare alla patria col gruppo del dolore il più consolante monumento – Il Laocoonte del secolo decimo nono – e che valesse a rammentare il genio di Luigi Ferrari nell'anno suo XXIV.

- (1) Lib 2, dell'Eneide
- (2) Nella sua Storia Naturale, lib. 36

P.G.P.

GIUSEPPE SACCHI, *Belle Arti – Il nuovo Laocoonte di Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. V, n. 22, 3 giugno 1837, p. 349-350.

Il Cosmorama ci diede nel suo N.° 21 il disegno del nuovo gruppo del Laocoonte immaginato dal nostro concittadino sig. Luigi Ferrari, e di cui il Gondoliere, l'anno 1834 nel suo N. 103, si è creduto in obbligo di parlare con quel sentimento di ammirazione, che destar devono in ogni animo gentile la bellezza dell'opera e la gioventù dell'artefice. In seguito al disegno del gruppo, viene una descrizione di esso e dell'applauso con cui fu ricevuto nella pubblica mostra delle belle arti di quest'anno nelle sale di Brera in Milano. Appena veduto sotto quella descrizione il nome di Giuseppe Sacchi fummo persuasi di leggere un giudizio assennato esposto con ingenua eleganza: tale di fatti il trovammo, e come tale il riportiamo nel nostro giornale, perchè i nostri lettori si compiacciano nei presagii di una futura gloria italiana, e in un bell'esempio di critica parca, intelligente ed affettuosa.

[stesso articolo del Cosmorama]

AVVOCATO BERTONCELLI, *Belle Arti – Una visita allo studio dello scultore sig. Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 197, mercoledì 29 agosto 1838.

La *Malinconia* è l'argomento che il giovane scultore ha condotto a fine in questi giorni, opera allogatagli dal sig. cav. Uboldo, nome carissimo alle arti belle. A taluno sembra un soggetto sterile in sé medesimo. Ma tale non è paruto all'autore del *Laocoonte*, il quale, dalla sublimità di questo, è passato ad esprimere il mite dolore di un'avvenente fanciulla. Questa è seduta su un masso, colle mani incrociate sulle ginocchia, ma nel punto di scioglierle, seguitando il totale abbandono delle braccia. – Tutta è nuda, tranne la coscia destra, coperta da un sottile panneggiamento. La sua fisionomia bella, ma composta alla tristezza, la inclinazione del capo, e gli occhi fissi a terra, dicono che un solo pensiero signoreggia quell'anima, che nulla cura le cose esteriori. Quindi l'abbandono

di tutte le sue membra, e la cura difficilissima della schiena, e le braccia quasi cadenti, e lo sporgere del piede destro, indicanti tutti l'obblanza in lei di ciò che non è quel secreto pensiero. Le carni sono vive, que quasi senti il battito del cuore. Oltre tai pregi, noi vogliamo far osservare quello delle estremità, o di troppo dimenticate o troppo manierate in altri anche famosi scultori, forse per seguitar di soverchio il bello ideale. I piedi, e le mani della *Malinconia* sono molli, rotondi, nella giusta proporzione, e finiscono con quella ragionata gradazione che ha stabilita la natura. Il pannolino che copre in parte la statua, e si diffonde sul masso, mostra la sua finezza nelle belle pieghe nelle quali è compartito.

E qui cade in acconcio, poiché abbiamo nominato il *Laocoonte*, di deplorare come il Ferrari debba condurlo a dimensioni naturali, anziché a colossali, qual lo ha immaginato nel suo modello.

Il sublime fatto, che tanto parla alla immaginazione ed al cuore, avvolto tra le ombre misteriose di oltre trenta secoli, rappresentato, e cantato da sommi ingegni, sdegnava ogni rappresentanza che non sia grande al pari di esso. La fisionomia, le muscolature, le chiome, le spire de' serpenti, vogliono de' colpi forti e risentiti, che bene corrispondono nel grandioso (dovendo tali opere osservarsi ad una certa distanza), ma che possono cadere nell'esagerato ove le figure siano al naturale. Egli è vero che il genio del giovane artista potrà vincere molte difficoltà; ma sarà sempre imbrigato nel suo corso, né lo scalpello verrà forse a riprodurre quella nativa idea, che a tanta altezza ha levato il suo autore. Noi facciam voti, perché il *Laocoonte* si vegga in marmo qual lo vorrebbe il Ferrari.

Avvocato BERTONCELLI

C.[ARLO] T.[ENCA], *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri”, a. III, n. 114, venerdì 21 settembre 1838, p. 454.

“Ora, lettore mio, devo farti una domanda. Non t'è mai accaduto di trovarti un giorno annojato del mondo, della vita e di te stesso, senza una speranza nel cuore, né una parola di conforto sulle labbra? In tal caso non ti sei tu abbandonato alla tua meditazione, o piuttosto al tuo triste assopimento, colle mani incrociate sul grembo, col capo inclinato e quasi oppresso dal peso della vita, che non è più nel cuore perché il cuore non batte più, cogli occhi incerti che non han forza di fissare un oggetto, col pensiero errante in un'atmosfera vaga e nebbiosa? Se non hai provato quella cupa tristezza che infiacchisce l'animo, quel vuoto d'azione, quel prostramento di forze fisiche e morali, non fermarti innanzi alla *Malinconia* del Ferrari: quella statua non è per te. La tua mente non è atta a comprendere quel profondo sentimento, e direi quasi quell'annientamento dell'essere che in lei si scorge. La sua *Malinconia* non piange, non querelasi, non si dispera: se fosse dato paragonarla a cosa umana, direi ch'essa è l'Eva che pensa al perduto paradiso. Nel *Laocoonte* l'insigne scultore ci presentò il dolore straziante, palpitante, il dolore materializzato: nella *Malinconia* mostrò la natura abbattuta e sofferente ma tacita e rassegnata, la vera individualità del dolore, se mi concede l'espressione”.

C.[ARLO] T.[ENCA], *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera. Art. II*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri”, a. III, n. 115, lunedì 24 settembre 1838, p. 457.

È questione, se l'arte debba limitarsi alla semplice riproduzione della natura, all'esatta traduzione del pensiero di Dio, oppure le sia lecito aggiungere ed abbellire, e farsi per tal guisa creatrice insieme colla natura stessa. Convengo che l'uomo sia più artista della natura, e possa giungere a quel grado di perfezione cui essa non arrivò giammai; ma in pari tempo aborro dai tipi e dalle forme

di convenzione. I Greci trassero i loro modelli dagli eroi di Omero e di Anacreonte, prestarono ad essi tutte le bellezze che la natura sparse nel resto degli uomini, e Ajace, Achille e Venere furono statue perfette. A que' tempi, quando la poesia consisteva nella forma esteriore, nell'idea materializzata, quella fusione di bellezza poteva forse essere vera, e certo era l'espressione del pensiero dominante. Ora, che cercasi la poesia nella sola verità, che vuolsi l'uomo quale natura l'ha fatto, e badasi più alle passioni che alla materia, l'artista che seguisse pedestremente i Greci sarebbe un freddo e sterile imitatore, insigne fors'anche, dove arrivasse alla sublimità di Canova, ma vero e poetico giammai. Guardate il Bacco di Nencini, e dite se non havvi maggior poesia in quelle forme vere e naturali, che nelle convenzionali della scuola. Guardate la malinconia di Ferrari, e convenite che una delle sue mani è più bella dell'altra, perché si scosta dal far de' greci; e così pure dicasi de' piedi. Forse in questa sua malinconia lo scultore adoperò più d'un modello, e perciò le parti non riescirono tutte conformi. E poiché ho toccato di lei, voglio accennare una sola cosa, che non oso dire difetto, perché no ho abbastanza nozioni d'anatomia. Vi ricorda della fiducia in Dio di Bartolini, la quale poco più inclinata di questa malinconia, presentava una ruga assai forte sul ventre, che taluni sorsero a rimproverare dicendo richieder sena almeno due? Ora, perché la statua del Ferrari ha liscio il ventre, sicchè ti sembra che alzandosi debba scoppiarne la pelle? È natura questa o difetto? Abbandono la questione a' sapienti.

[...]

C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VII)*, in "Fama", III, n. 120, 1838, pp. 477-78.

Il signor Natale Schiavoni è artista provetto di fama e di sapere. Il suo modo di dipingere è soave, temperato, armonioso, fors'anche di sapore antico, ma sempre vero, sempre bello. [...] Castigatezza somma nel disegno, verità di forme, colorito lussureggiante sono i pregi di que' dipinti: se non che quantunque splendidi, l'occhio si sazia finalmente di riguardarli, perché tutte ne comprende d'un colpo le bellezze; mentre quelli di Hayez hanno un incanto che ti arrestano meravigliato, e la centesima volta che li guardi, ti paiono tuttavia nuovi. [...]

L'Ugolino è come il Laocoonte degli antichi, immagine d'un dolore immenso, forse più profondo perché meditato e non improvviso, perché chiuso fra le mura d'un carcere e non in cospetto d'un popolo. Gli è perciò che del Laocoonte abbiamo insigni modelli, e senza parlar dell'antico, guardasi al quadro di Hayez od al gruppo di Ferrari. Ma il dolore di Ugolino concentrato e feroce che non rivela per mezzo di sforzi disperati, è ben più difficile a rappresentare, né avrà forse mai chi degnamente lo traduca. [...] Non tutto quel che è bello e sublime in poesia, lo è del pari in pittura, perché al poeta è dato trascendere oltre i confini del vero, al pittore non mai. L'orridezza delle forme scarne e macilenti, delle chiome irte, degli occhi nascosti nell'orbite è d'effetto sicuro e possente detta in versi, ma dipinta divien facilmente grottesca".

[LUIGI CARRER?], *Pubblica Esposizione nelle sale dell'imp. Regia Accademia di Belle Arti – Luigi Ferrari*, in "Il Gondoliere", a. VI, n. 47, 24 novembre 1838, p. 369 – 371.

Da più anni bastò l'animo a questo giovane, e ormai celebre artista, di rifare con un concetto tutto proprio, uno dei temi nella cui trattazione sogliono venerare i moderni il sommo potere dell'antica scultura. Laddove il primo Laocoonte esprimeva il culto della bellezza ideale, da cui non sapevano scostarsi gli antichi, anche allora che fosse loro toccato di esprimere le ultime estremità del dolore e del raccapriccio; questo nuovo del Ferrari venne a mostrarsi improntato di quel sentimento che la religione cristiana e le mutate condizioni del vivere sociale infusero negli animi e a cui non possono sottrarsi gli artisti moderni che lavorino per propria ispirazione, vale a dire per ispirazione attinta

del proprio tempo. Fino dal primo comparire di questo esperimento, considerabile sommamente di qualunque età, ma stupendissimo nella freschissima del Ferrari, ne diedero un cenno i nostri fogli, facendo invito ai nostri concittadini e a quanti altri amorosi nell'arti dimoravano in Venezia di recarsi allo studio del giovane scultore, per vedervi che fosse una lotta singolare fra l'ingegno e l'ardimento magnanimo d'un scolaro, e l'antica perfezione nell'arte stessa onde sono gli antichi riputati principali maestri. A quel nostro cenno trovammo concordi qualche anno dopo i giornali lombardi, dacchè il nuovo Laocoone fu portato nelle sale di Brera, e fatto ormai grande il nome del giovinetto, cessò in noi colla necessità il desiderio di descrivere pel minuto l'applaudito lavoro. Non cessa tuttavia l'opportunità che ci è data da questo gruppo, facendone paragone coll'antico, di venire notando alcune essenziali differenze, e di dedurre alcuni principii non inutili forse all'arti tutte non che alla sola scultura. Chi ha letto la bella e notissima opera del Lessing intorno ai limiti particolari alla poesia e alla pittura può intenderne facilmente. Ma non è questo il luogo di lusinghe, siano pure importanti, estetiche indagini; solo diremo in genere che quanto il dotto alemanno dovette assai volte dire in astratto, potrebbesi ora da noi, e da qualunque altro fosse per prendere sopra sé questa onorata fatica, riferire alla realtà messa davanti gli occhi del nostro Ferrari, e altrove, la costui mercè, i termini del confronto, quanto mai essere possano, interi e ravvicinati.

Descrivere le opere d'arte che compariscono per la prima volta nelle sale della nostra Accademia, e passare oltre davanti al grandioso concetto dal Laocoonte, non era possibile, e non sarebbe sembrato, crediamo, decente. Ecco il perché del testè fatto preamboletto. Oltre a ciò siamo d'avviso che mirano al primo passo, veramente luminoso, dato nella pubblica vista dal Ferrari colla composizione del Laocoonte, si trovi ragione a ciò che ci permetteremo di ripetergli intorno all'indole e ai modi della sua arte; e diciamo ripetergli, perché agli ingegni straordinarii crediamo che la critica, sia pure giusta e sottile quanto si voglia, anziché additar cose nuove, non altro possa che rinforzare quanto loro era stato detto preventivamente dal proprio cuore, e scioglierne le dubbiezze. La Malinconia, nuova e pregiabilissima opera sulla stessa via del Laocoonte. Questa perseveranza ne'propri pensieri è notevole, e guadagna all'artista una specie particolare di ammirazione, da quelli almeno che sentono il legame onde il mondo materiale è annotato all'invisibile pel magistero dell'arti. La Malinconia puossi prendere come il genio dell'arti moderne; la maggior parte dei critici del nostro tempo sono concordi su questo punto. Ripongono anzi taluni in essa sola la differenza essenziale fra le moderne composizioni e le antiche. Ora lo scultore che aveva voluto rendere evidenti nel Laocoonte moderno le angosce paterne, come a dire velate nell'antico dalle inviolabili prescrizioni della bellezza, continua nello stesso ordine d'idee dandoci scolpito quel sentimento soave temperato di rimembranza e di desiderio, che suppone un dolore da mitigare, e una gioia, benché lontana, non impossibile da essere raggiunta. Che cosa era la malinconia per gli antichi? Come l'avrebbero essi figurata? Ecco due belle domande che potrebbero farsi, dopo aver contemplata la bell'opera del Ferrari, e come per dar agio al pensiero di tornar poscia a nuovamente ammirarla. Tanto egli è vero che i pellegrini lavori d'arte sogliono farsi lungo e vario alimento dell'intelletto, oltrè degli occhi! Chi si porterà a paragonare i due Laocoonte, non vorrà, spero, dimenticare le due domande surriferite. Quanto a noi, lodando sommamente l'intenzione e la condotta di questa statua, lodi appena discernibili fra le molteplici e d'uomini esertissimi nell'arte da essa ottenute, non taceranno al Ferrari che quanto bella è la via ch'egli si è aperta dinanzi, tanto ha vicino il pericolo compagno alle novità. Il culto reso agli antichi alla bellezza egli è appunto nella scultura che ha maggior fondamento e ragione. Appunto perché a preferenza d'ogni altra arte può in alcune parti della sensibile rappresentazione condursi vicina alle realtà, dee la scultura aver l'occhio a quell'impercettibile linea che separa la verità bella dalla volgare. Fu notato nella statua della Malinconia da qualche rispettabile critico che la mancanza d'una piega nel ventre, stando la sedente fanciulla così com'è inchinata alcun poco anteriormente, sebbene possibile in qualche individuo, è straordinarietà da fuggire, e ciò mostrerebbe inutili le nostre parole intorno all'ideale, per la cui osservanza avrebbe qui peccato lo scultore, ma le nostre parole nascono da un timore cagionato più ancora dalla considerazione del solito procedimento dell'oper umane, che dai lavori fino a qui venuti in luce del giovine egregio. Quanto nel Laocoonte

potrebbe spiacere per questo conto non è senza buona difesa, forse men buona crederei potesse farsene di alcune parti della Malinconia, che pur nel generale, come s'è detto, è statua sommamente lodevole. Il volto di questa fanciulla, emblema di un sentimento proprio all'anime più squisite, lascia egli nulla a desiderare? Le dita così intrecciate sono, comechè significativa, espressione elettissima? Ma egli è tempo di cessare, e lasciar piuttosto che la fantasia de' lettori si ricrei in un sonetto che l'amico nostro Bennassù Montanari, partendo di Venezia tocco il cuore dalla vista di questa statua, ci mandava con abilità di abbellire il nostro giornale. Chi era vissuto in tanta intimità con Pindemonte, e avea dato all'Italia il dotto ed elegante volume che ne descrive la vita, era naturale che, vedendo questa statua, dicesse:

Malinconia, Ninfa gentil, da questo
Sorgi masso deserto ove t'assidi
Né sdegnar di seguimi, e ch'io ti guidi
Là 've giunta dirai. Sempre io qui resto.

Altra fiata ha il tuo bel piè calpesto,
Pria di posarti sugli adriaci lidi,
Quelle tacite vie, que'sentier fidi,
Che loco or son più dolcemente mesto,

Perché di lui ti mostreran la fossa,
Che, i lai cantando che t'uscian dal core,
Tanto che visse, ha ogni anima commossa.

Sei sì cara, sì dolce è il tuo dolore,
che ben tu meriti custodir quell'ossa,
E star dogliosa sovra tal Canotre.

GIORGIO PODESTÀ, *Fuor d'opera – Rivista degli oggetti di Belle Arti esposti in quest'I.R. Accademia (continuazione e fine. Vedi i numeri precedenti).* – Scultura, in “Il Vaglio”, a. III, n. 48, sabato 1 dicembre 1838, p. 386.

Siamo finalmente in un secolo nel quale un'innovazione non genera l'odio comun, non suscita uno sdegno contro l'innovazione, come s'egli avesse gettata pietra sacrilegamente contro un'immagine santa o tentasse distruggere l'edifizio di una regione. Lo scandalo dell'innovazione per chi pensa è cessato, ed a molti dell'età nostra venne quindi la gloria della postuma fama. Ciò che i Greci non hanno tentato, lo possiamo tentar noi, ne ci diranno bestemmiatori se c'immaginiamo, oltre una scuola greca, una pure italiana, e sarebbe questa una novità? No, che Donatello, Michelangelo ed altri sono di scuola italiana. Canova in tutti i suoi lavori volle seguir l'orme greca, ma dalle orme greche quasi ogni sua opera diserta senza volerlo, poiché l'intelligenza d'altra epoca circondavalo in un'invisibile atmosfera, e fuori dallo scalpello gli guizzava un sublime pensiero cristiano. E Roma ed il Vaticano lo attestano. Che se la bellezza delle forme, la bellezza plastica è propria de' Greci, oltre a questa bellezza deve congiungersi il sentimento. Questo preambolo di non per intero sviluppate idee, per non attediare i lettori, ci conduce a parlare di *Luigi Ferrari* che giovane si pose sopra una via d'innovazione e che avvera in parte le nostre teorie.

Il novello Laocoonte, quell'opera che forse fu meditata da una mente appena quadrilustre, fu per la prima volta esposta in pubblica mostra, or volge un anno, nelle sale di Brera, ed in questi ultimi giorni servì di migliore ornamento alla nostra Accademia. Considerando soltanto l'ardire ch'ebbe il Ferrari di rivalizzare coll'antico Laocoonte è cosa che ci indica elevatezza di mente e debita

confidenza nel proprio ingegno, la sola che soccorre gli artisti nell'aspro e talvolta lunghissimo esordire. Onde questa nobile audacia, a che unica, è degna di pienissima lode, poiché sprone ai compagni per tentar nuove vie. Non tocca a noi paragonare l'antico col moderno Laocoonte, ma diremo a noi pure con illustre scrittore, che nel moderno havvi una cosa che manca all'antico. In questo è insuperabile la perfezione delle forme, ma in quello tu vedi il dolore paterno, ti assale una sensazione angosciosa, tu senti che quel gruppo non è che un pensiero fatto corporeo. Questa ispirazione dedotta dall'epoca, viepiù si appalesa nelle opere del nostro Ferrari, anzi si può dire che il nucleo di questa idea si vada circondando di altre simili generate da quella, e devesi sperare che il genio dello scultore, essendo sempre in progresso, possa toccare il suo apogeo. Le nostre parole sono confermate dalla Malinconia, statua esposta a Milano indi a Venezia. Rappresentare una passione astratta, una modificazione dell'anima nostra, i confini della quale, per non confondersi con le altre, non possono né sono ancora determinati: ecco un problema che il Ferrari si propose e che felicemente risolse. Inoltre chi può negare che la nostra epoca non abbia prodotto una letteratura che nasce dal cuore, che si rivolge su sé stessa, che pensa, che sospira e che piange? Ebbene. Ecco questa influenza dilatarsi sull'arte, ecco il Ferrari comprenderla, afferrarne le sembianze e rappresentarla con questa statua.

Vedete la quella donna? Ella siede sovra un sasso nella pudibonda semplicità della natura, lascia scorgere le bellezze delle sue membra, la morbidezza del suo seno, la castità delle sue nevi, la delicatezza de'suoi contorni; essa è bella come può esser bella la donna, eppure essa è mesta! Nol crederete, ma è mesta, e nella dolce melanconia inchina l'ingenua fronte sul petto, fissa lo sguardo sovra le mani che ha sulle ginocchia, come chi mira un oggetto, perché frattanto la mente vaga lontana e rimembra cose che non vide mai. Questa donna circondata da quella tenue nebbia di malinconia chi non vorrebbe consolarla? E difatti alcuni poeti non isdegnarono di tessere canti i quali echeggiassero al muto di lei dolore e salutasse col profumo delle lodi suo padre.

Giorgio Podestà

C.T. [Carlo Tenca?], *La Malinconia (Statua di Luigi Ferrari) di proprietà del cav. Ambrogio Uboldi* in "Il Cosmorama", a. V, n. 3, 1839, p. 20-22.

CON RIPRODIZIONE IN INCISIONE AL TRATTO

[manca un pezzo]

Speranza nel cuore, né una parola di conforto sulle labbra? In tal caso non ti sei tu abbandonato alla tua meditazione, o piuttosto al tuo triste assopimento colle mani incrociate sul grembo, col capo inclinato e quasi oppresso dal peso della vita, che non è più nel cuore perché il cuore non batte più, con gli occhi incerti che non han la forza di fissare un oggetto, col pensiero errante in un'atmosfera vaga e nebbiosa? Se non hai provato quella cupa tristezza che infiacchisce l'animo, quel vuoto d'azione, quel prostramento di forze fisiche e morali, non fermarti d'innanzi alla Malinconia del Ferrari. Quella statua non è per te. La tua mente non è atta a comprendere quel profondo sentimento, e direi quasi quell'annientamento dell'essere che in lei si scorge. La sua malinconia non piange, non querelasi, non si dispera; se fosse dato paragonarla a cosa umana, direi ch'essa è l'eva che pensa al paradiso perduto. Nel Laocoonte l'insigne sculture ci presentò il dolore straziante, palpitante, il dolore materializzato; nella malinconia mostrò la natura abbattuta e sofferente ma tacita e rassegnata, la vera individualità del dolore, se mi si concede l'espressione.

È questione, se l'arte debba limitarsi alla semplice riproduzione della natura, alla esatta traduzione del pensiero di Dio, oppure sia lecito aggiungere ed abbellire, e farsi per tal guisa creatrice insieme colla natura, e possa giungere a quel grado di perfezione cui essa non arrivò giammai, ma in pari tempo aborro dai tipi e dalle forme di convenzione. I Greci trassero i loro modelli dagli eroi di

Omero e di Anacreonte, prestarono ad essi tutte le bellezze che la natura sparse nel resto degli uomini, e Ajace, Achille e Venere furono statue perfette. A que'tempi, quando la poesia consisteva nella forma esteriore, nell'idea materializzata, quella fusione di bellezza poteva forse essere vera, e certo era l'espressione del pensiero dominante. Ora, che cercasi la poesia nella sola verità, che vuolsi l'uomo quale natura l'ha fatto, e basi più alle passioni che alla materia, l'artista che seguisse pedestremente i Greci, sarebbe un freddo e sterile imitatore, insigne fors'anche, dove arrivasse alla sublimità di Canova, ma vero e poetico giammai.

La Malinconia di Ferrari porge di questa verità un sicuro esempio. Il dorso e il collo di lei, fattura mirabilissima, sono forse la miglior opera della scultura moderna, appunto perché si allontanano dalla maniera greca. Così dicasi dei piedi e delle mani, in cui tanto più appare siffatta verità, perché dissomigliano l'una dall'altra, e più bella riesce al guardo quella che non è modellata sulle statue greche. Forse in questa sua malinconia lo scultore adoperò più di un modello, e perciò le parti non riuscirono tutte conformi. Inoltre voglio accennare una cosa, che non oso dire difetto perché non ho bastanti nozioni d'anatomia. Vi ricorda della Fiducia in dio di Bartolini, la quale poco più inclinata di questa Malinconia, presentava una ruga assai forte nel ventre, che taluni sorsero a rimproverare dicendo richiedersene almeno due? Ora perché la statua del Ferrari ha lasciato il ventre, sicché ti sembra che alzandosi debba scoppiarne la pelle? È la natura questa o difetto? Abbandono la questione a' sapienti. Quanto a me non oso apporre taccia ad un'opera così insigne, e sto riverente in silenzio, perché tace la critica quando ha luogo l'ammirazione e l'entusiasmo. C. T.

AGOSTINO SAGREDO, *Intorno al monumento da innalzarsi a Venezia per volere di Sua Maestà l'Imperatore alla memoria di Tiziano. Studio storico-critico del Conte Agostino Sagredo, Milano, Dalla Società Tipogr. De' Classici Italiani, 1839, pp. 29-30.*

[...]

Io non sono presuntuoso a tale da arrogarmi il diritto di farla da maestro ed insegnare agli artefici un modo per raggiungere il proposito, additare loro un tipo che vorrei avessero in mente. Tu sai bene, Diletto Amico, siccome io pensi lo scrittore il quale non è artefice, non avere altro diritto in ragionando intorno alle opere delle arti, che favellare sulle ragioni generali; e tengo giusto lo sdegno degli artefici contro gli scrittori i quali vogliono addentrarsi nelle pratiche delle arti, imporre a loro stretti limiti senza rispettare la libertà del pensiero e col domare la piena dell'affetto. Voli dunque franco d'ogni impaccio (p.30) il pensiero, sia libero l'affetto degli scultori veneti, tra' quali numeriamo molti valorosi provetti e giovani valorosi, e duno di questi sorge ormai gigante, Luigi Ferrari. Garzone ardimentoso! Mosso dalla prepotenza d'animo ardente osò disputare la palma a' Greci col suo Laocoonte, e mostrava che ormai cimento nessuno è arduo per lui.

[...]

Belle Arti, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", 17 agosto 1840.

Primi da noi offerti ad ammirazione saranno i lavori che adornano lo studio di Bartolomeo e Luigi Ferrari, perché vogliamo primieramente lodare di quest'ultimo la gentile e passionata anima, che sul marmo sa esprimere con tanta verità le passioni e gli affetti. Senza tener discorso sul modellato Laocoonte, su quell'ardimentoso lavoro, che valse tanta gloria al giovinotto Luigi, né sulla statua raffigurante la Malinconia, perché dell'uno e dell'altro risuonò per tutta Italia la fama, additeremo il modello di una vaga fanciulletta (1) sorridente e pura siccome il sereno cielo di nascente aurora, la quale, tutta raccolta nella lettura di un libricciuolo, che le sta fra le mani, a cui fa sgabello un

ginocchio, e discinta la veste, le lò a bassa voce, e atando al suo banco, come se desiderasse non essere inteso.

(1) Da eseguirsi in mamro per commissione della Contessa Mazzuchelli di Brescia

GIORGIO PODESTÀ, *Belle Arti – La Najade di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 17 settembre 1841.

BELLE ARTI

La Najade di Luigi Ferrari.

.....ell'era....

Tutta sorriso, tutta gioia ai fiori
Parea in mezzo volar nel più felice
Sentiero della vita....

PELLICO

Nelle artistiche officine dalle quali usciva il Laocoonte, ardito ed egregio lavoro con cui il Ferrari s'alzò giovinetto ad emulare, rinnovandolo il monumento più celebre del greco scarpello, nelle officine cui dovrebbero roverenti visitare artisti iniziati e provetti, è dato oggi ammirare un'alta e novella prova del fervido sommo intelletto.

Luigi Ferrari modellò in creta una Naiade di cui già s'appresta col marmo ad eternare le grazie. Io povero scrittore invano m'attenterei ricercar voci potenti a ritrarre quella immagine di perfetta beltà, quelle forme leggiadre più che mortale fantasia possa immaginare, o poesia degnamente descrivere; tanto dovea bastarmi il farla chiaro segno di laude e di pubblica ammirazione.

Questa ninfa nell'aspetto divina tiene il piede appena dall'onde, inchinando la bella persona a raccogliere un fiore palustre: il lino inch'essa è ravvolta tutti non cela i cari contorni del delicato suo corpo. E l'avvenenza di sue sembianze, la grazia celeste del portamento, ed il passo leggero con cui sembra appena piegare le foglie calpestate, pongono il riguardante in forse se più che alle terrene d'essa appartenga alle spirituali sostanze. Il fantasioso poeta la direbbe il genio dell'innocenza, sceso tacitamente nella notte a mormorare un conforto alla vergine innamorata. E infatti il Ferrari tanta seppe infonder vita all'argilla, che questa Naiade graziosa non mesta, non lieta, ma tutta spirante calma solenne accogli ogni bello nel tornito suo velo corporeo, nel quale l'occhio [.....] la morbidezza nel punto istesso che dal viso escono fulgori ad irradiare la salma ed il circostante acre.

Con tanto ingegno operando, il valente giovane, ove a me s'addica vaticinarlo rinnoverà le meraviglie dell'immortale Canova, sorgeranno mille voci e mille penne a celebrarlo con degnamente a me poi, comechè ricco di volontà e povero di sapere, solo si affà questo schievo omaggio di disadorne parole, con che tenti indurre altrui mente quel tremito diletto che la mia propria rapiva alle svelate bellezze.

GIORGIO PODESTÀ'

Il Compilatore, *Belle Arti. Rivista critica – Dei quadri esposti nelle sale accademiche di Belle Arti (vedi Vaglio n. 55) – Miscellanea e conclusione*, in “Il Vaglio”, a. VII, n. 34, Venezia 20 agosto 1842, p. 272.

Senza far cenno al concorso (*) sul quale già pronunziò il suo giudizio il Consesso Accademico, dirò come nella scultura siasi veduto esposto in quest’anno un solo gruppo in marmo rappresentante la Vergine col bambino e san Giovanni bella ed affettuosa opera del signor *Giuseppe Bernardo* di Udine, lasciando in noi il desiderio, di ammirare qualche lavoro di *Luigi Ferrari*, mentre sublime, che irradia la statuaria di una ineffabile luce, nonché dei valorosi scalpelli de’ *Zandomeneghi* e di *Bartolomeo Ferrari*.

(*) Delle opere presentate nel grande concorso riporterà il Vaglio nella settimana ventura l’opinione di un valente artista.

FRANCESCO GUALDO, *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari veneziano*, in *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella galleria del signor Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio*, Milano, Con i Tipi di Giuseppe Crespi, 1842, pp. e Id. *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari Veneziano di proprietà del nobile Ambrogio Uboldo di Villaneggio*, in “Album esposizione di Belle Arti in Milano dedicato a S. A. I.e R. il Principe Ranieri Vice Rè del Regno Lombardo Veneto”, 1838, pp. 78-86.

LA
MALINCONIA
STATUA IN MARMO
DI
LUIGI FERRARI
VENEZIANO

Le Belle Arti, decoro e consolazione della vita umana, raggiungono il loro scopo d’imitar la natura con differente potenza di mezzi. E se la distinzione e la misura di questi fu soggetto a lunghe ed incerte questioni, non sarà certamente argomento di controversia che col magistero della parola possa il poeta personificare un’idea astratta divenuta manifesta dal nome che le impone, e dalle modificazioni onde la riveste, a differenza della pittura e della scultura, alle quali non è dato offrire alla vista ed al pensiero che l’azione presente e la realtà delle forme corporee; nè possono liberamente spaziare nel passato, o penetrare con profetica facoltà nel futuro. Che se poi vorremo particolarmente parlare della scultura, non si porrà in dubbio essere ardua impresa allo scultore imprimere nella sua statua i caratteri della condizione morale, che vuole espressa in quell’essere che si è immaginato, e questo coi mezzi dell’arte sua più di quello lo sia al pittore, che può raggruppare un maggior numero di figure sopra conveniente superficie, assistito dalla prospettiva, dall’illusione del chiaroscuro, e, più di tutto, dall’incantevole e (p.) seducente colorire. Per questo, sino dalla sapiente antichità, veggiamo la scultura, più forse della sorella sua, ricorrere alla pratica dei simboli, come attributi che si convengono al mistico ed al morale, traendoli da cose animate od inanimate, secondo i dettami dell’iconologia: cose che, per carattere e proprietà conosciute, sono convenienti a rendere chiaro e palese il senso recondito che volea espresso nella figura. Ma quest’arte di significare, personeggiando, i diversi stati della vita, i vizj e le virtù con segni convenzionali, bene spesso fallisce all’artista; e quindi dovrà piuttosto appigliarsi a potentissimo mezzo, la manifestazione delle passioni, imprimendone dei differenti caratteri la sua creazione. Perchè è certo che questi perturbamenti dell’anima, che travagliano o dilettono il cuore umano, non solamente si

appresentano sui lineamenti del volto dove ogni sensazione, a ben guardare, si scorge, ma bensì nella condizione fisica esteriore di tutto il corpo. Sublime scopo dell'arte, che si offre facile e di per sé al pensiero del filosofo, e che sarà poi sempre della massima difficoltà a cogliersi dall'artista, qualora egli non sia tra i pochi eletti alla possibile perfezione!

Gli effetti delle passioni nelle minime loro differenze non si possono raffigurare da chi sia educato solamente al bello, e non al forte ed al profondo pensare; e perciò è voluto negli artisti ingegno svegliato, severità di studj, accordo di mente e di cuore. Quegli che di tanto non fu da natura e da arte privilegiato, non miri a meta così elevata! chè ai pochi solamente è dato poter vedere la natura nella sua verità, per rendere palese nel loro soggetto la condizione morale già detta, la quale, facilmente colpita ed espressa, sarà quel perfetto possibile cui possa aspirar un artista animoso.

(p.) Di un tal vero convinto, e colla mente rivolta a quest'unico scopo, lo scultore Luigi Ferrari ponea mano alla creta, a dar vita al concepimento di una MALINCONIA, che gli venne dal nobile Sig. Cav. Ambrogio Uboldo di Milano allogata. - Questo magnanimo Signore, a cui uniformità di amore per le Belle Arti mi lega di cara amicizia, obbedendo agl'inviti del suo genio colto ed intelligente, con raro ed imitabile esempio molta parte impiega delle proprie dovizie a vantaggio delle Arti, ricche facendo le sue domestiche sale dei lavori più eletti di coloro che, da un raggio di questo sole d'Italia ispirati, si travagliano nell'arti stesse. E la scelta da lui fatta di questo soggetto tengo accordarsi alla tendenza della nostra età, che felicemente progredisce sull'orme delle più sagge ed illuminate, poichè è ormai tempo di ricondurre le Arti a quella semplicità non mai lodata abbastanza, e a cui unicamente miravano a que'giorni, de'quali veneriamo la sapienza. Quando la greca teocrazia, e la politica davano argomenti alle Arti d'imitazione rendevano esse, nelle loro rappresentanze, dei numi o degli eroi, la bella natura nella sua verità, nè la falsavano o svisavano di capricciose invenzioni, le quali, togliendo alle Arti l'antica purità, aprirono quell'epoca di corruzione che tutti sanno; i danni della quale furono riparati, in tempi a noi più vicini dal generoso ardimento e dagli studj felici di coloro che sortirono a ritrar l'Arti ai loro principj.

In questa intenzione appunto è condotto il lavoro di Luigi Ferrari, il quale, dotato di un ingegno caldo ed intelligente, nutrito di utili cognizioni, ed educato ai principj del bello più che altrove, nella scuola paterna, infuse in questa sua MALINCONIA tanta gentilezza di (p.) effetto, e tal purità di pensiero, quanta forza e sublimità di espressione imprimeva nel suo Laocoonte, che, dagl'intelligenti lodato, forma la meraviglia degli artisti più dotti e venerati. - Quell'età fiorente nella quale una giovanetta sente il bisogno di amare, e le passioni la travagliano per modo che ne soffre danno il delicato organismo del suo fisico, è quell'età onde informò lo Scultore i tratti della sua statua. Questa cara Fanciulla, le cui forme son rese nella loro casta ed originale bellezza, lontana da quell'ideale perfezione che torna sempre in difetto, perchè toglie alla natura tanto di verità quanto le dona di appariscenza, ti si presenta seduta su di un masso, mollemente curvata della persona, e colle braccia pendenti, ed appoggiate sopra il leggiadro panneggiamento che le avvolge le cosce, e scende bellamente piegato a coprire una parte del masso. - Ha distese queste sue braccia verso i ginocchi, e le dita di una mano con sottile accorgimento dello scultore, stanno inserite framezzo quelle dell'altra, a mostrare, più che il riposo di tutta la persona, quel dolce abbandono di forze, che ti è manifesto da una gamba sporta più innanzi, e dai piedi che posano, senza quasi gravarlo, sul sottoposto terreno.

Come si vegga questa elegante Figura, non può nascer dubbio sul concepimento dell'Artista, tanto egli seppe imprimerlo fortemente nell'opera sua! chè dalle forme divine di quel corpo, sulle quali un patema di animo deprimente ha cominciato a diffondere il suo morale veleno, ti senti indotto a compassione ed amore. E questo pietoso sentimento diverrà bisogno di pianto, ove ti volga a mirare la faccia di questa Dolente, impressa di quella cara tristezza che i Greci chiamavano (p.) vano *leucoeoia*, che è quella che non mette l'anima nell'angoscia del disperare, ma la tiene nella calma di un tranquillo e virtuoso patire. Nobilissimo fine dell'arte si è quello di commovere l'animo cogli oggetti che rappresenta; e tu sarai mosso a pietà per questa bellissima Fanciulla, il cui fiore di giovinezza ti sembra quasi appassire sotto il dominio di una infelice passione, ove tu sia pur fornito di caldo e delicato sentire. Ed è poi certo che, se il valoroso Ferrari ha così meravigliosamente

raggiunto lo scopo morale che si era prefisso in questa sua opera con tanto bell'acume di filosofia immaginata, e, senza l'ajuto dei simboli, rese chiaro il difficile suo concepimento, non da minore ispirazione è stato condotto nell'eseguimento della medesima, e nel lavoro del marmo. La postura naturale, le bellissime e scelte forme di questa Giovanetta, il castigato disegno che mostra la molta dottrina anotomica del suo Autore, la gentilezza delle estremità, ed in fine la divina beltade del volto, son coronate dall'effetto del delicato e ben condotto scalpello; prova non dubbia come la mano sia pronta sempre alla mente di questo Artista.

Di tal guisa, in età pur giovanile, egli imprime orme franche ed animose sopra la strada che si è aperta dinanzi; nuova forse in parte, in quanto ne è già dato di scorgere in lui un'intenzione di condursi al vero ed al semplice della bella natura, senza circondarsi dei prestigj dell'idealismo; e che, se tengano i giudizj degli assennati, varrà a procacciargli un seggio de'primi, ed alla nostra Penisola un'illustrazione novella.

CONTE FRANCESCO GUALDO
Vicentino

LA
MALINCONIA
STATUA IN MARMO
SCOLPITA DAL VENEZIANO
LUIGI FERRARI

Quando ti vidi per la prima volta
Seder mesta, pensosa,
E tutta in te raccolta,
Languir come dal gel tocca una rosa,
Io non ti chiesi allora
Qual racchiudesse arcano di dolore
Il giovane tuo core.
Tutta una storia di sventure io lessi
Nella fronte chinata,
E negli occhi dimessi,
E nella guancia dal dolor solcata;
Ma tu sei mesta ognora,
E, ad alleviarti il duol, saper vorrei
Perchè sì trista sei?
Forse spirò sul verginal tuo seno
Alito impuro? o tolse
Dal guardo il bel sereno
Il pensier che il tuo caro ad altro il volse?
O la mestizia è nata
Dopo la piena d'un immenso affetto
Che traboccò nel petto?
(p.) Serena il mesto ciglio, o Giovili bella,
Componi ad un sorriso
La bocca, e mi favella –
Angiol parrammi udir dal paradiso. –
Tu per l'amor creata,
Se volgi un guardo sulla tua bellezza,
Svanirà la tristezza.

E quante voci innamorate e care
Ti suoneranno al core,
Che le memorie amare
Cancelleran coll'armonia d'amore!
E quanti al tuo sorriso,
Le miserie obbliando ei patimenti,
T'adoreran contenti!
Ma taci, e mesta sempre! Altr'uom ti chiegga
Del tuo duolo l'arcano,
E serena ti vegga,
E implori un detto, e non lo spero invano:
Io più non bramo un riso:
Mesta mi piaci; - il tuo silenzio è santo:
La tua risposta....pianto.

G.J. Pizzi

GIORGIO PODESTÀ, *Il David di Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. XI, n. 14, sabato 18 febbraio 1843.

I Filistei, adunati in battagli, s'accampavano fra Soco ed Azeca in Giudea, mentre le genti d'Israello, da Saul comandate, nella valle d'Ela ordinavan le schiere. Dal campo de Filistei surse temuto Golia, armigero che dalle atletiche forme il nome di gigante assumeva, e dalle stragi per quaranta giorni menate sull'oste nemica era detto *fulmin di guerra*. Alle minacce del Filisteo succedeva l'eccidio, all'eccidio nuove minacce, perlocchè ne tremavano gl'Israeliti e Saulle.

Anzi il re d'Israello vinto da temenza affannosa per sé e pel suo popolo, fece proclamare tale un bando alle schiere: avrebb'egli grandemente arricchito, dato in sposa la propria figlia, e fatte franca la casa a quale avesse atterrato l'uomo che vituperava ed abbatteva con tanta impietà il miserando Israello.

A quel grido si scosse un pastor giovanetto, l'imberbe Davidde, che, abbandonato l'ovile d'l suo gregge, si presentò al re per favellargli umilmente così. - “Non caggia il cuore a nessuno per cagione di questo Filisteo inincircunelso, il tuo servo percuoterà l'empio che osa schernire le squadre dell'Iddio vivente, e trarrà di dosso il manto del vitupero al popolo tutto d'Isdraello.”

-”Come? Tu osi combatter Golia, gli rispose Saulle, tu fanciullo, egli fino dalla sua gioventù, all'arme avezzo, e gigante?”

- Io sono tuo servo percossi orso, e leone che SFAMAR VOLEVANSI DELLE MIE PECORE; TALE FARÒ DEL CRUDO CHE INSULTA ALLE TUE FALANGI, E QUEL dIO CHE MI RISCOSSE DALLA BRANCA DEL LEONE E DALLA ZAMPA DELL'ORSO mi riscuoterà pure dalla mano feroce del Filisteo -

- E Saulle a Davidde -

- Va', o giovinetto, che il Signore sia teco.

Il re fece armare David delle sue armi, e il pastorello cinse spada elmo e corazza, ma sopraffatto dal peso di quelle, se le tolse d'addosso brandendo invece il bastone soltanto di mandriano. Presa la fionda e scelte dal torrente cinque pietre pulite mosse incontro a Golia.

Il Filisteo, visto il giovinetto biondo, di genile aspetto e di sguardo soave, compose il labbro a schernitore sorriso, ed accostandolo profferì tali detti:

- Vieni pure a me fanciullo orgoglioso, che darò la tua carne agli uccelli del cielo, ed alle fiere della campagna.

Tu contro a me con lancia e scudo e spada, rispose David, io vengo solo e inerme nel nome del Dio

degli eserciti, egli m'aiuterà a debellarti, e tutta la terra CONOSCERÀ CHE ISRAELLO è PROTETTO DAL CIELO.

Ciò DETTO PRESE UNA PIETRA, E TRATTALA CON LA FIONDA, COLPÌ IL FILISTEO NELLA FRONTE; PERCOSSO IL GIGANTE cadde a terra boccone, e caduto sentì sul petto il vincitore Davide che tratta la spada dal fianco del vinto, in un sol tratto, gli avulse il capo dal tronco.

Luigi Ferrari tolse a raffigurare col marmo il giovinetto David allorchè deposta a'suoi piedi la testa dallo spento Golia, congiunte in atto di preghiera le mani, innalza i begli occhi a render grazie all'Onnipotente che gli concesse sì luminosa vittoria.

Lo scultore valente animò di tanta vita la pietra, che un senso di tenerezza pronto si sveglia in chi mira questo fanciul quadrilustre, ricoperto le giovanili sue membra dal vello dell'orso ucciso, e calpestante il capo reciso del formidabile antagonista, circondato in tal guisa dai segni di sua doppia vittoria, modesto e non orgoglioso, ringraziare l'invocato suo Dio, non d'inaspettato favore ma fiducioso, quale in pria della pugna, sicuro anzi, che non avrebbe fallito il suo braccio, se sorretto dal braccio divino.

La purità dei contorni, la perfetta indicazione anatomica, la bellezza dei panneggiamenti, la scelta accurata del modello sono pregi tutti raggiunti dal valoroso Ferrari nell'esecuzione del suo lavoro. A si fatta meta si giunge però collo studio indefesso dei precetti dell'arte e delle norme del bello, colla volontà asseverante, colla fatica della mente e del corpo.

Ma esprimere col marmo la dolcezza di un affetto, la forza di una passione, modificare le sensazioni, dare un carattere vigoroso o pacifico al masso informe, sono prerogative dovute al genio soltanto.

E chi saluterà genio e sommo artista l'autore del Laocoonte, dell'Endemione, della Melanconia, e del Davide?

Meglio che le mie povere e disadorne parole, valga a celebrarle in tal circostanza, la poesia del Pullè che fa seguito al presente articolo, cui non compirò senza ripetere ciò che pel Ferrari dissi altra fiata – percorra egli ardimentoso il cammino su cui mise orme sì luminose, e mostri che mentre le altre nazioni si dibattono secoli interi a produrre mediocrità, l'Italia si riposa un istante e poi slancia nel mondo un colosso.

G. PODESTÀ

CARLO FINK, *Una visita allo studio di Ferrari in Venezia*, in “La Favilla – Giornale triestino”, a. VIII, 13 maggio 1843, pp. 139-144.

UNA VISITA ALLO STUDIO DI FERRARI IN VENEZIA

di Carlo Fink

(p.139)Deve riescire di particolare compiacenza ad un giornalista, quando gli si offre occasione di fare interprete la parola d'uno straniero della stima e dell'amore ch'ei nutre per il proprio paese. Certo più caro ufficio a lui quello di raccogliere le voci benevole che vengono dal di fuori e portarle a'suoi, che le contrarie e bugiarde ripulsare, con poca o nessuna speranza di giovamento, se pure colla difesa non consegua anzi l'effetto opposto d'inacerbire le animosità in mal punto eccitate. Io credo sommamente utili i giudizi degli stranieri sul paese proprio; perchè guardando essi le cose nostre da un punto di vista diverso, servono alla reciproca conoscenza degli uni e degli altri, e dell'uomo ch'è cittadino del mondo. Perciò converrebbe che in ogni paese ci fosse un apposito giornale, il quale raccogliesse tutti codesti giudizi stranieri, li esaminasse spassionatamente, rettificasse all'uopo i fatti inesatti od erronei, le asserzioni maligne e scientemente calunniose trattasse col meritato disprezzo, non attribuendo mai a colpa della nazione quella che non è se non

dell'individuo. Se in ogni lingua si avesse un simile giornale, in allora si potrebbe avviare un'amichevole corrispondenza, la quale fosse indizio, che la parola *umanità* è un fatto, non una derisione. - Posti, come noi siamo fra molte favelle non desisteremo dal fare avvertite le cose su cui quelli che le parlano si possono intendere. Con tal fine traduciamo dall'*Ost und West* di Praga un articolo scritto sopra lo studio del Ferrari da un giovane pittore tedesco, il quale vive da qualche tempo in Venezia, e che si mostra altrettanto abile nell'eseguire i lavori proprj, come nel giudicare gli altrui.

Das schönste Gliick des Jiingtings dass ihn schon
Sein Vaterlund erkennt und auf Uni ho ft
Goethe's Tasso

Un pittore ovunque ei vada porta sempre seco la tavolozza, se non in mano proprio, in mente di certo; nè senza tavolozza si potrebbe nemmeno supporlo, svolgendosi in lui l'impressione del bello nel contemplare la natura da un'immagine che ritraesi nello specchio dell'anima sopra una tela finta o reale. Neppure dinanzi alle opere d'arte ei là depone, ed al vedere un quadro la fantasia vi stende sopra a sua posta i colori, mentre la mano seguita in silenzio il suo meccanico lavoro. (p. 140) In un luogo solo egli è lieto di deporre la tavolozza: nell'officina dello scultore. Quivi la forma unicamente l'attrae e con doppio allettamento, trovandosi egli all'origine dell'arte sua; poichè anche nella contemplazione della natura l'occhio del pittore dalle bellezze della forma sale a quelle del colore. Ora quanto più egli si tiene alla forma del bello, del dilettevole, del pittoresco, tanto meno ei chiede ai colori; e di tal modo spesso all'artista basta una semplice linea. E così questo bello si separa pienamente dal senso del colorito e da quello zelo per esso, inseparabile nel dipintore, dinanzi alle opere della plastica ben riescite; ed in modo tanto meraviglioso, che il pittore nel suo entusiasmo amerebbe d'essere piuttosto scultore.

Incamminiamoci adesso allo studio. Non solo il potere della creazione fa simile l'artista a celesti, ma anche la misteriosa solitudine in cui si volontieri egli si raccoglie e si cela, e donde in silenzio spande i suoi doni fra gli uomini come la primavera i fiori. Solo le anime nobili cercano di investigare le orme della divinità per penetrare fino nelle misteriose officine della creazione; per quanto l'artista vero, immagine di Dio, si tenga nascosto agli sguardi degli uomini, chi ha un'anima fatta per sentire il bello, il sublime dell'arte sa bene distinguerne le sue tracce in mille diramazioni diffuse. Venezia col suo labirinto di stradelle, di canali, di ponti offre all'artista un magnifico asilo. Ei vi si trova difeso come da un baluardo d'arte e di poesia. Fortunato chi fra quelle vie avviluppate ed allettanti ha per guida la poesia! - In compagnia d'un caro compatriota, del poeta *Enrico Stieglitz*, che da parecchi anni s'ha scelto Venezia a seconda patria, trascorsi in gondola per una serie di canali fino ad una parte della città, che ad onta ch'io vi soggiornassi da otto mesi m'era tuttora ignota. Quanto più solitario si faceva il luogo, tanto più sentiva la vicinanza dell'asilo dell'artista. Scendemmo in una viuzza larga appena quattro piedi e di là per varie corti nel *Campiello della rana*. Molti grossi pezzi di marmo e piedi e braccia rozze dintorno stavano come avvanzi d'uomini primitivi petrificati. Le case all'intorno colle pareti disciolte dal salso umore, coperte dalla vite ed ornate d'immagini di santi colla prospettiva d'un oscuro canale m'offerivano alla vista un magnifico quadretto, lo stetti fermo alcuni istanti, e sentii che veramente il pittore porta sempre seco la sua tavolozza.

S'aprì una porta; ed eccoci nello studio di *Ferrari*. Alla prima occhiata mi vennero in mente le parole della canzone del mio amico: (p. 141)

Dove, occhi miei, vi rivolgete in prima,
Dove, o sogni del cor, ite da poi?
E voi pensier, le vostre altere penne
Sul vasto mar della belta battendo
In quale spiaggia raccogliete il volo?

Prima un saluto all'artista! *Luigi Ferrari* è figlio del vecchio scultore *Bartolommeo Ferrari*. Una parte di sua educazione la ricevette nell'accademia veneta sotto al vivente professore *Zandomenighi* e sotto l'amorosa sorveglianza del suo vecchio padre, il quale, con unico esempio, si fece inscrivere di nuovo come scolare dell'accademia, per tener d'occhio suo figlio in ogni istante e ad ogni linea. Lo scultore ci venne amichevolmente all'incontro; ed in fatti il suo esteriore e gli amabili suoi modi comprovano che dai tempi del severo artefice *Angelo Bonarotti* il rozzo abito de' costumi si mutò in uno più svelto e gentile. *Ferrari* è un uomo giovane, agile, con occhi sfavillanti... Ma lasciamo per alcuni istanti l'artista; che l'incontreremo di nuovo nelle opere sue, in tutta la nobiltà dell'animo, l'altezza, e la forza.

Prima ci arresta la statua grande al vero d'un giovincello – *Davide*, che inalza al cielo una preghiera di ringraziamento nell'istante in cui ha vinto Golia. La testa di *Davide* ornata di lunga chioma lieve scorrente è volta al cielo. Il sublime e rapido passaggio dall'alterezza alla più profonda umiltà fu reso dall'artista in un bel viso ispirato. Il pastore era animato da un nobile orgoglio quando si fe' incontro a Golia; e da più grande ancora quando travolse il gigante nella polve. *Ferrari* ci mostra qui ad un tempo, come l'ardito e forte e fiero garzone atterrito il temuto gigante sente nell'intimo suo d'aver superato un esercito, un mondo, eppure riconosce qualcosa di più alto e compreso d'un interno senso d'umiltà si volge a Dio e le mani si raccoglie al petto. I lombi del pastore sono avvolti in una pelle d'orso, che forma di dietro all'avanzarsi del destro piede un bel gruppo di pieghe, che veramente non s'addicono alla qualità della stoffa; e così sarebbero in questo caso la migliore critica le parole di Goethe: "Giovane beato, i cui difetti ti vengono ascritti a virtù." Vedeste mai un artista quando nella coscienza del suo valore terminata una parte della sua opera ringraziando il genio pieno d'entusiasmo respira con più forza e più liberamente? Egli è un trionfo, uno splendido trionfo, quello d'aver vinto il rigido marmo. Così dopo aver provato l'intimo sentimento di trionfo (p. 141) *Ferrari* scolpì il libero e beato anelito d'una lieta vittoria nel petto già rotondato del pastorello eletto da Dio. E così da questa bella e possente statua traspare una mirabile pienezza di verità e di poesia congiunta ad un'arte maestra. La statua non era ancora compita, ma lo scalpello non toglieva più che una fina polvere del marmo. Quale profonda conoscenza della forma si manifesta in questo delicato lavoro, in cui l'artista sa, che la vera linea ed il compimento sta tuttora sotto ad un lieve mantello di polvere! Chi verrà a Venezia e chiederà delle nuove opere di scultura, verrà anzi tutto guidato nel palazzo del signor *Treves*, onorevole protettore dell'arte veneta. Ivi il forastiero troverà in una magnifica sala due statue, *Ettore* ed *Ajace* capi d'opera di *Canova*. Rimpetto a queste il piccolo *David di Ferrari*.

L'opera, che quindi attira la nostra attenzione è una ninfa. Io avea prima spesso desiderato di vedere una volta un delfino, di cui i poeti ci cantano tante meraviglie. Solo dopo anni vidd'io il primo delfino in mare, e conobbi tantosto che quanti lo rappresentano in marmo m'aveano per così dire ingannato. Io lo trovai altrimenti. Spesso m'incontrai anche con statue di ninfe; ma la prima vera ninfa in Italia io non l'ho trovata che adesso, e la rinvenni nel quieto, profondo e santo mare dell'amore da cui in misterioso silenzio, allettata dal cuore dell'artista, saliva alla luce, e quindi col mezzo dello scarpello, magica verga d'acciajo, venne trasmutata in marmo - e così adesso appartiene in perpetuo alla terra. Ognuno che l'osservi resterà compreso da un vago pensiero, che il sublime, il nobile amore ha messo alla luce quell'ideale: appena oso attribuirmi il diritto di scrivere qui questo pensiero, appunto perchè è solo un delicato mistero e solo quando emerga interamente l'apparizione può venire indovinato.....

Ella sta piegata sul fianco sopra una roccia cosicchè la posizione del corpo dalla testa alla punta de' piedi forma una graziosa curva. La mano sinistra spicca a piè della roccia un fiore di loto, mentre la destra raccoglie sulle sue spalle un velo che la invoglie e sembra caduto pel rapido e animato moto del niveo petto. Quantunque questo velo, anche nel marmo quasi vaporoso, non sia che di poche pieghe largo, l'istante in cui lo sente cadere lo fa apparire una veste che modestamente assai più la ricopra. Dopo la celebre *Arianna di Dannecker* a Francoforte sul Meno, in cui colla sensata idea di collocare la statua in una magica luce rosea s'ottennero i più delicati tuoni della carne, da quel

tempo si sono dati molti colpi di scalpello; ma dubito forte, che (p. 143) alcuna altra statua abbia più giusto vanto d'aver raggiunta sì bella e felice metamorfosi come la Ninfa di *Ferrari*. Sì veramente, quel pensiero a cui ei diede corpo, quell'anima in marmo merita come l'Arianna d'esser tratta nel circolo degli esseri viventi, e lo sarà. Come l'artista, il quale dal primo pensiero che l'animò a cominciare l'opera sua trattò il marmo con grande affetto fino al suo compimento, così ella muove con pari amore ed entusiasmo. Il possessore ne sarà il conte Serbelloni di Milano: e la riporrà nella sua villa sul lago di Como, dove la Ninfa in mezzo ad un bacino di marmo ornerà la sala de' bagni tinta d'un colore rosa pallido.

La Melanconia modello in gesso. Una figura di donna nuda della grandezza naturale, i piedi leggermente distesi, il collo inclinato sul dinanzi, le mani abbandonate ed intrecciate sulle ginocchia. Il signor *Ambrogio Uboldo* di Milano commise una figura di donna nuda, la cui esecuzione cadde in tempo in cui nel cuore dell'artista dominava una di quelle oscure voci, che attendono solo l'istante e l'opportunità da poter passare in una creazione, ed alleviarne così il cuore medesimo. Se alla Melanconia si avesse potuto fare un rimprovero, certo lo scultore l'avrebbe avvolta in panni: poichè nessuno stato dell'animo cerca più il velo che la Melanconia, espressione che qui è palliata soltanto dalle incantevoli forme del corpo.

Non lungi da questa statua troviamo un modello in gesso grande al vero: un giovane avvolto in un mantello, che prega dinanzi alla tomba della sua sposa. Qui il *Ferrari* mostrò il più ardito e ben riuscito passo dal nudo al panneggiamento: finito l'uno come l'altro. Bella figura! sgraziatamente anche a te toccherà sulla terra uno di que'luoghi, ove una parte degli uomini tiene chiusi gli occhi, e l'altra parte ch'ivi s'aggira non vede chiaro, perchè gli occhi gli sono dalle lagrime intorbidati: anche tu avrai la sorte di tante magnifiche sculture, che stanno sul cimitero. E però la tua sorte è più fortunata di tante altre statue; così è della regina *Luisa di Rauch* nella solitaria oscurità dei cipressi del Mausoleo di Charlottenburg, e di tanti altri monumenti d'arte nelle tombe de' morti. È commissione del conte *Medin* di Venezia.

Troppo lungo sarebbe parlare di tutte le altre statue. C'è un Laocoonte, modello in gesso colossale, la cui esecuzione, però in piccole proporzioni è presso al termine: un'eccellente figurina delle *diligenza*, commissione del museo di Brescia; altra commissione della contessa *Mazzucchelli*: il progetto d'un monumento sepolcrale, opera che ottenne il premio ecc.

Ogni volta eh io entro lo studio d'uno scultore, ricordo con piacere anche gli artisti della patria e parlo volentieri delle loro opere: così s'introducono i compatrioti negli altrui paesi, mentre si fanno noti in patria gli artisti forastieri. Anzi tutto mando di qui un saluto al nostro *Henschel* in Kassel, la cui ultima opera, la statua colossale di (p.144) bromo di S Bonifacio adorna la città di Fulda. Egli consacra le sue opere più belle e più viventi ai morti. Sono quattro angeli fusi in bronzo che stanno sulle colonne del sepolcro gotico del giovane conte *Reichenbach* nel cimitero di Kassel. In tali opere vedo la divinità istessa, che dal genio dell'arte gettata in una nobile ed incantevole forma, riposa piena d'amore e pregando pace sulle sepolture degli uomini. Un saluto anche a te, o degno *Immhof!* Sovente ammirai le tue statue nel duomo di Colonia. *Dartnecker, Schwanthaler, Rauch e Kiss* i vostri nomi ho udito pronunziare anche in Italia. – *Thorwaldsen*, non occorre dirlo. Gittai uno sguardo ancora sù tutta l'officina, sopra cui cade una *doppia* luce dall'alto: l'una illumina le statue, l'altra ispira l'anima dell'artista ed avviva le sue creazioni, dinanzi a cui io non seppi tenermi dal desiderare d'essere piuttosto scultore che pittore. Quella magica luce, in cui i bianchi marmi stavano come in una fusione di colori ed erano circondati da un vago barlume, mi fece palpitare nell'ultimo istante - e la mia tavolozza, che avevo lietamente deposta mi accompagnò di nuovo al mio cavaletto.

Grazie al poeta ed al pittore straniero, dell'aver fatto nota nella loro patria una delle principali glorie dell'arte nostra. Grazie, non come d'obolo gettato in carità a' miserelli: ma come di parola benevola caduta in cuore a chi sente di poter amare il vero, il bello, il buono, da qualunque luogo ci

venga. Non nei mutui dispregi, nè in vanti derisi deggiono quindi innanzi comunicare fra loro le nazioni. Sciocco trastullo cercare un fatto, un errore, una miseria per fabbricarne un rimprovero ad un popolo intero. Si viaggerà invece a chiedere ai popoli diversi quello che hanno di meglio, ad ammirare, ad apprendere. Il buono è proprietà comune: e quegli è più ricco, che il suo privato bene sa meglio scambiare con quello d'altri. - Grazie a Stieglitz ed a Fink: possiate trovare in Italia l'accoglienza che meritate!

D.R., *Lo studio dello scultore Ferrari, descritto dal pittore Carlo Fink nell'Ost und West, giornale di Praga, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 114, 18 maggio 1843, p. 456.*

“Dov'entra un pittore ha pronta la sua tavolozza, sia che la tenga fra le mani o nella immaginazione; senza tavolozza non è escogitabile il pittore; perché in lui l'impressione del bello nella contemplazione della natura svilupparsi da una copia che s'informa nello specchio dell'anima sopra tela immaginaria, o in realtà. – Ma il pittore si affaccia del pari ad un'opera dell'arte, verbi grazia ad un dipinto, colla sua tavolozza, e qui pure involontariamente la fantasia va rimescolando la gradazione delle tinte, mentre la mano ne eseguisce tacitamente la tecnica. – Non v'ha che un solo luogo in cui il pittore deponga con piacere la sua tavolozza: è desso lo studio dello scultore. Qui ella è la forma che unicamente lo incatena, doppiamente lo incatena; perché si trova quivi trasportato alla prima fonte dell'arte sua; avvengnachè, anche contemplando la natura, l'occhio del pittore comincia a sollevarsi dalle forme della bellezza per terminare col colorito. – Quanto più la forma si accosta al bello, gradevole e pittoresco, tanto e minore la necessità del colorito, onde in questa guisa basta spesso al pittore un semplice disegno. Ed è così che codesto bel senso e ardore pel colorito, inseparabile dal pittore, si dilegua all'aspetto delle ben riuscite produzioni della plastica meravigliosamente si , che spesso il pittore nella sua ammirazione si augura d'essere, anzi che pittore, scultore”

“Ed ora avviciniamoci allo studio. Egli non è soltanto per la facoltà del creare che l'artista somiglia agli Dei, ma per la misteriosa oscurità (occultamento) nella quale si tiene si volentieri in sé stesso modestamente celato, spargendolo tra gli uomini i suoi doni in silenzio, come i fiori di primavera. Solo nobili anime cercano di scoprire le tracce della divinità per penetrare negli arcani del laboratorio della creazione; onde il vero artista, simile a Dio, può ben tenersi profondamente celato agli occhi degli uomini ma le anime sensibili a tutto ciò che nelle arti e bello e sublime sanno ben scoprirlo in mezzo alle mille e mille tortuose vie dell'arte. E Venezia col suo labirinto di calli, canali e ponti offre all'artista il più stupendo asilo per tenersi nascosto. Quale baluardo dell'arte, di poesia, di romantica! Fortunato colui che in un cammino sì intricato e seducente ha per guida la poesia!”

(Dopo questo esordio, che ho cercato che ho cercato di voltare in italiano quanto fedelmente, e, direi quasi, letteralmente mi è stato possibile, il sig. *Fink* dice che fortuna è toccata a lui, perché andò a visitare lo studio del *Ferrari* in compagnia del poeta *Stieglitz* suo compatriotta. E questo studio egli lo pone nel *Campiello della Crana*, cioè della *Tana*.)

“Quanto più desiderati e solitari si facevano i dintorni, tanto più sentiva che si accostavano all'asilo dell'artefice...Una quantità di grandi massi di marmo, fr' quali scorgevansi gambe e braccia abbozzate, quasi reliquie di pietrificati primi abitatori della terra, giacevano lungo le pareti (del campiello della Crana). All'intorno case malconce dal tempo, su per le quali inerpica vasi la vite, ed ornate di immagini di Santi.... Tutto questo, aggiuntavi la vista del canale, offriva soggetto d'un meraviglioso quadro da cavalletto. Io mi rimasi immobile per alcuni istanti, e sentii, come spora diceva, che il pittore ha seco da per tutto la sua tavolozza. Una porta si schiuse, e noi eravamo nell'officina del *Ferrari*. Al primo girar di ciglio mi vennero in mente alcuni versi del mio amico. *Dove vi fermerete primamente o occhi? Dove vagherete o sogni? ec.*”

Dato al *Ferrari* il saluto, com'egli dice, *d'artista*, il sig. *Fink*, dopo un breve cenno sugli studii di lui, passa ad esaminare le opere; del quale esame non riprodurrò che i tratti principali e caratteristici, perché uscirei altrimenti dai confini che mi sono concessi.

“Nel *Davidde* (destinato a fregiare la pinacoteca dell'esimo Mecenate degli artisti, il cavaliere *Treves*) il *Ferrari* diede uno stupendo saggio del come si possa accoppiare in un volto raggianti di gioia, l'orgoglio e l'umiltà ad un tempo. Baldanzoso per aver atterrato il superbo gigante, e nel convincimento di aver vinto con quello un esercito, anzi un mondo intero, si scorge come nella pienezza di quel nobile orgoglio renda omaggio a chi gli guidava la mano, all'Ente supremo: onde lo sguardo solleva al cielo, mentre al petto umilmente congiunge le mani. Ha le reni avviluppate in una pelle d'orso, che per di dietro, in grazia della mossa del piede destro, si dispone in bellissime pieghe, le quali per vero dire non si confanno troppo alla stoffa, onde la miglior censura che far si potesse su tale proposito la si avrebbe nella sentenza di *Goethe*: *Giovine fortunato, cui gli stessi difetti si ascrivano a virtù!* – Avete mai veduto uno scultore, nell'intimo convincimento di aver compiuto un eccellente lavoro, respirare liberamente e profondamente di gioia? Egli è stato in uno di quei momenti che *Ferrari* scolpì in quel petto nobilmente arcuato il beato respiro del giovinetto prescelto da Dio, dopo una fortuna vittoriosa.”

Una *Ninfa* “Cento volte, dice il sig. *Fink*, desiderai di vedere un delfino, di cui i poeti vanno narrarci tante belle cose. Finalmente il mio desiderio fu appagato; ma il delfino del mare, il vero delfino in somma, mi fece conoscere che i poeti mi avevano ingannato, e con essi gli scultori che dietro alle loro descrizioni lo rappresentavano in marmo. Lo stesso mi è accaduto colle Ninfe. Spesso ne ho vedute in marmo, ma una vera *Ninfa*, in verità non la trovai che in Italia, presso il tranquillo, profondo e santo mare dell'amore, di cui in misterioso silenzio, sedotto dal cuore dell'artefice, emerse alla luce del giorno; poscia dallo scarpello, da quella verga magica d'acciaio, venne in marmo trasformata per appartenere di questa guisa eternamente alla terra. – Chiunque consideri quella *Ninfa* sentirà una interna voce sussurrargli che un amore eccelso e sublime ne disegnò l'idea... Da che nel rinominato *Dannecker* di Francoforte sorse il felice pensiero di collocare la sua *Arianna* in una luce rosea artificiale onde il marmo prendesse tutte le delicate gradazioni della vera carnagione, molto si è scolpito; ma nessuna statua ebbe mai tanti diritti a quella fortunosa metamorfosi quanto questa *Ninfa* del *Ferrari* – essa appartiene al conte *Serbelloni* di Milano

La *Malinconia* (modello in gesso) “ il sig. *Ambrogio Uboldo* di Milano ordinava al *Ferrari* una statua di donna nuda. Egli la modellò in un momento in cui era travagliata di una di quelle tristi disposizioni dell'animo, che non aspettano che una propria occasione per isfogarsi con qualche parto dell'ingegno.

Così nacque questa *Malinconia*. Essa è rappresentata nuda affatto, seduta, colle gambe leggermente protese, il collo alcun poco piegato in avanti, e le mani negligenzemente congiunte sulle ginocchia. Essa è di grandezza naturale. Se la *Malinconia* fosse stata colpevole l'artefice avrebbe per certo ammantato la sua statua; ché nessuna disposizione dell'animo cerca tanto di valersi quanto la malinconia; espressione che qui non è che cancellata dalle avvenenti forme del corpo.”

“Poco discosto da questo modello ne troviamo un altro di un giovane avvolto in un mantello, orante ginocchioni sulla tomba dell'estinta consorte. In questa statua mosse *Ferrari* il passo più ardito e più fortunato nel muover si possa dal nudo all'ammantato: quanto è perfetto quello nelle statue ora descritte, altrettanto lo è questo. – È una ordinazione del conte *Medin* di Venezia.”

Il signor *Fink* ricorda poesia un *Laocoonte*, il cui modello colossale viene eseguito in marmo, ma sgraziatamente in troppo meschine dimensioni; la *Diligenza*, bella figurina ordinata dal museo di Brescia; l'abbozzo d'un mausoleo ecc ecc.

Che i due visitatori siano rimasti incantati dall'accoglienza che loro fece il *Ferrari* non è bisogno il dirlo. Egli è troppo fra noi conosciuto. “Le cortesi e gentili maniere di lui provarono (dice il *Fink*) che il trapassare dei secoli ingentili le rudi forme dei tempi del severo maestro *Angelo Buonarroti*.

D-r.

In “La Favilla – Giornale triestino”, anno ottavo, 14 giugno 1843, pp. 172-173.

(p. 172) Questi versi del Dr. Stieglitz al nostro Ferrari traducemmo dall’Ost und West Una nota che trovavasi al piede di quelli risguar dante l’idea di far eseguire all’egregio artista in marmo il suo gruppo colossale del Laocoonte non riproduciamo veggendola di già stampata nell’Osservatore Triestino, nella Gazzetta di Venezia ed in altri giornali. Godiamo nel vedere che il riputato foglio di Praga traducendo le parole con cui accompagnammo l’articolo di Fink le abbia intese nel loro vero senso poichè le diede come una voce dall’Italia per la reciproca intelligenza. E s’intenderanno le nazioni meglio se come quel giornale si volgeranno molti all’Oriente ed all’Occidente per cogliere i fiori poetici della letteratura de popoli diversi.

LUIGI FERRARI
da Stieglitz

Da gran tempo una voce in cor mi suona
Ch’or come tocco di soave lira
Or come squillo d’organo mi sprona,

Mi sprona a dir come ciascun t’ammira,
O nobile scultor che il marmo dome
Col ferro acuto sì che parla e spira.

Mi sprona a dir come il paterno nome
Tu fai più chiaro, e la redata fronda
Più fulgida ricigni alle tue chiome

(p. 173)
Ma che dirò che al tuo valor risponda,
Quai degne al canto troverò parole
Se da te non mi vitti l’aura seconda?

Ciò che t’onora più ch’altri non suole
È quel desio che il tuo spirito adduce
Là nella terra più diletta al sole

Sulle reliquie della greca luce
A meditar come verace l’arte
Dell’eterna natura il bel traduce

Si che il bello dal ver non si diparte.
Così t’aggiugni all’immortal drappello
D’ogni età cittadino e d’ogni parte;

Schivo così d’ogni bugiardo orpello
Alla facile vena il forte affetto
Accoppi, e tratti il creator scalpello.

Quella il core t’illustra e l’intelletto
Che sorrise a Prometeo entro la cuna
E te pur guarda qual figliuol diletto.

Alla moda pur serva e a la fortuna
La volubile turba: ha miglior meta
Chi spirti in petto generosi aduna

E se lauri la patria e onor decreta
A' padri tuoi che in secolo men rio
D'opre famose la fèr grande e lieta

Se trofeo glorioso il tuo Prozio
Dell'ultimo Emo alla memoria diede,
Se vive il padre tuo forme scoprio,

E incolume rendeva alla sua sede
Il reduce leon dal franco suolo –
Vinegia in te la sacra Aquila vede

Che libera e possente impenna il volo
Tra la luce più pura e una corona,
Qual può temprar ogni sofferto duolo,

All'altera sua fronte anco ridona

ENRICO STIEGLTIZ, *Gustavo Modena, e Luigi Ferrari, Lettera da Padova [Dall'Ovest und West], in "La Favilla – Giornale Triestino", a. VIII, 31 luglio 1843, pp. 213-225.*

Avvezzo come io sono mio caro Pilade ad esporti fedelmente tutto quello che accade in me e intorno a me sento oggi pure questo bisogno e sebbene questa lettera ti arrivi soltanto dopo avere fatto il giro dell'oriente e occidente (Ost und West) abituato come tu sei a leggere Ira le linee ci troverai molte cose che non potevano venire palesate che ai pochi iniziati fra le centinaia e centinaia che leggeranno con te il foglio a te solo diretto Ma ciò che io ti scrivo questa volta è di un interesse troppo generale e troppo s'addentra nelle regioni di una pubblicità di molteplice importanza perchè io non inviti almeno quei pochi eletti a prendere parte alle nostre considerazioni.

Tu sai che due furono principalmente gli oggetti che mi attirarono nella città che fra tutte quelle già possedute dalla Repubblica di Venezia ottenne di preferenza il titolo di dotta. Non già la di lei università che ancora adesso si distingue fra le sue sorelle italiane perchè se tali venerabili erbarj dello spirito avessero attrattive per me io non sarei restato (p. 214) stato tranquillo nelle vicine lagune con grande scandalo del nostro pindarico e sofocleo amico dando gradita materia agli arguti suoi frizzi quando questo autunno si riuni colà il rinomato congresso degli scienziati. Così pure non mi vi chiamarono i capolavori di Giotto del Mantegna dell'Avanzi nè i troppo poco apprezzati freschi del Tiziano nella scuola del Carmine che è appena conosciuta - tesori ai quali in ogni mia visita a Padova mi volgo con lieta e sempre nuova meraviglia - Questa volta me ne derivò invece l'impulso dalle opere di due nuovi artisti degni di comparire al fianco di quei fiori di gioventù eterna: le rappresentazioni di Gustavo Modena - su quelle scene onde s'affaccia il mondo - e l'ultimo bassorilievo di Luigi Ferrari nella Chiesa del Santo protettore della città.

Sarebbe fatica sprecata voler dire agli italiani qualche cosa di nuovo sulla maniera di recitare del Modena Gli intelligenti sanno apprezzarlo quello che ei vale e persino il popolo comincia a presentire d'aver dinanzi a sè qualche cosa di straordinario che prima non conosceva A noi però abitanti del Nord che sulle scene italiane siamo avvezzi a trovare con poche eccezioni in un grado

ancora più spinto quello che disgraziatamente non è raro neppure tra noi ma che almeno è in generale abbastanza screditato come un miserabile compenso del talento che manca o un abuso pregiudicevole di quello che vi è realmente a noi deve essere di doppia sorpresa il rinvenire al mezzodì delle Alpi un fenomeno come Gustavo Modena Allora egli comparve sulle scene di Venezia sua patria nelle parti di Oreste e di Saulle nelle tragedie d Alfieri, di Orosmane nella Zaira di Voltaire, di Paolo nella Francesca da Rimini di Silvio Pellico, e tentò per la prima volta quella meravigliosa declamazione drammatica del Dante che venne poi imitata da parecchi a lui troppo inferiori

Un anno dopo io ebbi ancora la sorte di ritrovarlo a Milano al Teatro Re In entrambe le città egli ottenne applausi romorosi e generali dopo quasi ogni scena ed alla fine d'ogni rappresentazione i segni più incontrastabili di una soddisfazione profonda e ciò che vale meglio egli conseguì mentre recitava quel silenzio assoluto che è ancora più necessario ad un artista che sa dare all'espressione dei sentimenti tante delicate graduazioni - tributo di stima non dubbio e poco frequente in Italia Noi ci avvedemmo con gioja già fin d'allora esservi nell'opera sua una forte intenzione che consapevole del suo scopo partiva dall'alta contemplazione dell'arte e osava disprezzare i piccioli effetti (p. 215) per arrivare colle sue doti a un gran tutto Ma io confesso che questa volta in cui una serie di otto rappresentazioni mi rese più famigliare il suo modo di recitare il mio interesse s'accrebbe Io trovai quell'attore più ancora che alcuni anni prima affatto esente da ogni specie di esagerazione non vi è in esso veruna traccia di quel liscio manierismo di quelle appuntate miserie convenzionali di cui peccano anche tanti fra quelli che sarebbero chiamati a far meglio Egli si solleva a vista d'occhio verso un'altezza libera e serena dove la forma e la sostanza divengono una sola cosa e mentre io teneva dietro con intima soddisfazione alla sua maniera d'impadronirsi delle parti in generale alcune scene staccate mi ricordavano quello che ho veduto di meglio sul teatro Così in particolare il suo Luigi XI mi rammenta quel Seydelmann che ci venne troppo presto rapito il Modena non lo vide certo mai ma salendo s'incontrano in una medesima sfera a comprendere e far risaltare le lievissime ombreggiature dei caratteri e ad unire tutte le tinte per formarne un solo quadro Quando la potenza e le intenzioni sono così gagliarde e leali ogni passo e tu ne sei convinto con me o mio Pilade è un progresso geometrico La volontà ferma e robusta unita ad una chiara intelligenza ed alla debita forza agisce secondo le leggi del moto accelerato che s'accresce e si moltiplica in sè stesso egli acquista sempre più la coscienza del proprio potere e con essa s'inalza ad una volontà e capacità d'esecuzione ancora più energica Il Modena mostrò la varietà de' suoi mezzi nel Giuocatore d'Iffland in cui si appropriò in maniera sorprendente il carattere e la passione del protagonista nella Calunnia dello Scribe dove sostenne il personaggio del Ministro con una nobiltà che io non aveva ancora veduta in alcun attore nè tedesco nè francese nel Bicchiere d'acqua nel quale rappresentava il Bolingbroke nella Catena dove faceva la parte del leggiero intrigante ed in un'altra commedia scritta con tanta abilità pel teatro che leggendola se ne verrebbe difficilmente a capo ma che egli formando il punto centrale dell'intreccio seppe sollevare ad un vivissimo interesse le Memorie del diavolo uscite egualmente dalle frettolose fabbriche dell'industria parigina Ma la principale sua forza resta sempre nell'alta tragedia in quella al mezzogiorno delle Alpi nessuno può collocarsi al suo fianco nessuno seguirlo nemmeno da lungi.

È rilevantissima l'influenza del Modena sulle persone che da poco tempo egli ha riunite attorno di sè le quali promettono molto e danno le più favorevoli speranze per l'avvenire del teatro italiano Penetrato (p.216) dall'importante influenza del dramma di quello specchio della vita egli ardente amico della sua arte ed in pari tempo uomo di coltura estesissima conoscendo le proprie forze abbracciò la gloriosa risoluzione di adoperarsi a rialzare il teatro decaduto non soltanto coll'esempio ma ben anche colla direzione e coll'ammaestramento Dopo di avere preparato maturamente tutto fra sè colla cura e la perseveranza che gli sono proprie egli pubblicò il suo progetto e dichiarò in un programma composto con perspicace intelligenza e con profonda ponderazione Essere troppo lungo ed infruttuoso lo sviluppare tutte le cagioni che produssero la decadenza dell'arte drammatica ma che questa decadenza di una istituzione così importante alla società colta è sentita e compianta da tutti gli assennati italiani un rimedio essere necessario e potersi questo arrecare soltanto per mezzo

degli sforzi riuniti di una compagnia che non si fosse formata pel solo scopo del guadagno che o sasse di sciogliersi dalle servitù dei tempi e del volubile e troppo spesso corrotto gusto dominante di una compagnia che invece di servire alla moda fosse risoluta di consacrarsi intieramente alle esigenze dell'arte vera. Avere egli incominciato a raccogliere attorno a sé una tale compagnia e chiamare ora ad entrarvi coloro che hanno già tentata la scena e quelli tra i figli dei commedianti che portano in sé la scintilla che è ed annunzia la vocazione ad una tale ginnastica dello spirito e del cuore volere egli ammettere però anche i non esercitati nell'arte purchè vi si sentano attirati da prepotente impulso educarli ad una conveniente declamazione farli istruire nelle parti più indispensabili del ballo della musica dell'istoria e di tutto ciò che devono sapere se questi allievi progrediscono nello svilupparsi conservarli nella propria compagnia se disgraziatamente non corrispondono alle speranze che avevano fatte concepire da principio sconsigliarli da quella carriera e cercare di sostituir loro degli altri. Essere assunto del direttore di tenere lontani quegli allievi dalle dannose vecchie usanze e dal contagio delle forme convenzionali e dover i discepoli formarsi dietro il giudizio di lui sostenuto da uno scelto circolo di uditori. Questi sono i punti principali del Programma del Modena circa a quello che riguarda le esigenze più intime. Egli aggiunge che questa impresa non è tale che possano concorrervi gli artisti privi d'ogni avere indica Milano come il luogo dove per cinque anni la compagnia si fermerebbe almeno annualmente tre mesi recitando di preferenza al Teatro Re offre ai membri più distinti degli altri teatri l'occasione di mostrarsi anche nel suo ed apre (p.217) ad un tempo colla sua istituzione una carriera ove possano gareggiare i poeti drammatici della sua nazione. Egli destina a quest'ultimo scopo un premio annuo di duemila lire austriache per quel dramma nuovo che fosse rappresentato in Milano per tre sere consecutive con applauso generale e che venisse dichiarato degno d'esser premiato da una riunione di letterati. Confidando fermamente della colta e popolosa Milano egli propone a quei doviziosi amici dell'arte di contribuire annualmente la tenue somma di cento lire Austriache che assicurerebbe loro anche l'ingresso libero a tutte le rappresentazioni che la compagnia darebbe in Milano cominciando dal prossimo Settembre. Egli aggiunge che le sottoscrizioni non avranno vigore se la somma riunita non importa almeno ventimila lire annue in questo caso sfavorevole che egli non teme dovranno essere considerate come nulle e il Modena rinunzierà ad un progetto che dovrà riguardare siccome inesequibile.

Quando al primo annunzio di questo programma tu vedesti quelli stessi che entravano dapprima con uno zelo così ardente nel progetto del Modena che si univano con tanta vivacità alle di lui lagnanze sull'avvilimento del teatro italiano ritirarsi con tiepidezza ora che doveva concorrere vigorosamente a sgombrare tutte le cause di tante giuste ma sinora sterili querele e stringersi in aria grave le spalle su questa inutile intrapresa quando alcuni non si vergognano persino di trattare da bagattella e come oggetto di scherno un affare che poco prima riguardavano ancora come di seria importanza nazionale tu esclamasti verso di me o mio Pilade con doloroso sdegno: "Oh mio amico non calcoliamo mai sulle moltitudini. Io credo però che le tue parole fossero troppo spinte. Si danno dappertutto e sempre si daranno di quelli che si infiammano per alcuna cosa soltanto sino a che questa resti una novità sia loro un mezzo di sbandire quell'idea che chiamasi noja e dia loro nutrimento per saziare l'affamato e vuoto loro individuo ma a dispetto di quelli ed accanto ad essi si troverà ognora un bel numero di persone che perseverano nelle imprese riconosciute per buone e non si lasciano spaventare dalle difficoltà nè dai sacrifici e quando da un principio si sviluppa un risultato molti si staccano sempre dalla turba per unirsi ad essi ed in breve cresce per mezzo delle forze riunite con isviluppo consolante ciò che dapprima era solo un tacito germe deposto nel petto di un uomo chiamato a risvegliarvi la vita. Il Modena tutto penetrato della sua missione calcola su questi e questi col tempo gli si uniranno da sé. E quando Milano che si ode chiamare così volentieri (p. 218) la Parigi d'Italia il centro della coltura meridionale Milano che gareggia per ricchezza e pompa colle capitali più importanti si accorgerà dell'impreveduto splendore che le assicureranno nei tempi e nei paesi lontani gli sforzi progressivi di un uomo come il Modena e di quanto le verrebbe sottratto se un'altra città come sarebbe per esempio Firenze che è collocata sì alto per la sua coltura e pei sentimenti umani ed illuminati facesse suo quel degno figlio di Venezia e si appropriasse i

risultati delle sue gloriose intenzioni credimi allora non mancherà certo ai Milanesi la premura di fermarlo e di sostenerlo in modo conveniente.

E questa considerazione non isfuggerà ai prudenti Milanesi quando il Modena ritornerà ad essi questo autunno dopo avere esercitata per più mesi la sua compagnia nelle minori città lombarde. Già adesso si vede in coloro che egli ha raccolto attorno a sé la influenza del di lui spirito sebbene li abbia presentati al pubblico solo da otto settimane si deve rimanere sorpresi scorgendo come presso di loro venga sempre meno tanto nell'espressione quanto nella mimica l'abitudine di sacrificare insieme ad una nota ricerca d'effetto. Si osserva quello che oggi è divenuto sì caro e che al mezzogiorno dell'Alpi poteva appena mai vedersi il cominciamento d'una scuola il formarsi d'una perfezione che tranquillamente si avvanza.

Sotto questo aspetto io non so se mi fosse più interessante l'assistere alle rappresentazioni ovvero alle prove che le precedevano forse però a queste ultime perchè in esse veniva posta in più chiara luce l'influenza del maestro la cooperazione dei discepoli lo sviluppo dei germi che celavano maggiori o minori speranze d'avvenire lo vidi con vera gioja come si sottomettevano volontarj alla sua intelligenza superiore ed allo sguardo del genio che riconoscevano tosto in lui anche quei commedianti già pratici dotati di belle qualità ed avvezzi agli applausi che egli aveva stimati degni di venire a lui come basti un suo cenno un ripeter con maestrevole esempio i passi recitati con falsa enfasi o vuota declamazione per sostituire nei provetti al vecchio mal vezzo un colorito più fresco più adattato alla natura ed al soggetto e per confermare e ridurre ad abitudine nei più giovani quello che è l'unico scopo del maestro unità intera della forma e della sostanza. Io ho assistito anche a parecchi esami che quell'uomo instancabile suol tenere dopo le prove della mattina e che lo occupano quasi ogni giorno perchè si presentano sempre dei nuovi membri per entrare nella sua istituzione (p. 219) dizione attirati dalla sua fama e del suo esempio. Anche negli esami si mostrava il criterio sicuro e lo sguardo penetrante che si annunciava nelle prove e nelle rappresentazioni. Senza lasciarsi sedurre dalla forma esteriore nè dai beni di fortuna il Modena sconsiglia subito coloro che destinati dalla natura ad altri studj si mostrano inetti a quella carriera accoglie gli altri meglio dotati per quanto i germi capaci di uno sviluppo si nascondono sotto densa corteccia e li istruisce o più oltre li esercita. Chi osserva in queste sue operazioni quell'uomo perspicace e di sì alte facoltà mentali non si meraviglierà della speranza che egli serba di potere in un'epoca non molto lontana presentare degnamente alla sua nazione il Wallenstein dello Schiller e i capolavori di Shakespeare.

S'intende da sé come un artista che mira tanto all'essenziale non possa trascurare nemmeno la parte esteriore quella che serve a presentare il carattere dei diversi tempi e la differenza delle condizioni. Nel vestiario che egli porra e fa portare ai suoi si vede altrettanto il risultato di profondi studj storici e morali quanto dell'innato suo buon gusto. La guardaroba della sua compagnia si può oramai chiamare ricca sebbene una esagerata pompa esteriore non venga a distrarre l'attenzione da quello che più interessa. La giusta misura la Sofrosine degli antichi lo dirige anche in questo.

Nella schiera chiamata sotto al vessillo del Modena dall'esempio o dal sentimento della propria vocazione si trovano nomi di donne e d'uomini che nati d'alta stirpe preferiscono di mostrarsi negli annunzi teatrali col semplice prenome di battesimo. Ma come sarà facile sotto una tale direzione che si ripeta per i migliori quello che io stesso sentii dalla bocca d'uno dei fratelli del nostro grande Luigi Devrient. Luigi giovane ardente nel sentimento dell'assoluta sua vocazione si era arrolato contro la volontà del padre in una compagnia di commedianti nel tempo in cui il nome di commediante era fra noi ancora un marchio di disonore e non indicava come adesso un fantoccio viziato dalle carezze della società. Egli si era già mostrato sotto nome supposto in varie città quando suo fratello che si trovava in Breslavia per affari sentì parlare di un giovane attore di talento straordinario che doveva quella sera sostenere la parte di Francesco Moor. Egli va a teatro senza immaginarsi chi ve lo aspetti a poco a poco gli si mostrano più distinti quei lineamenti a lui troppo noti ed egli si spaventa ma dopo l'11° primo atto cerca la via per salire fra le quinte ed offre al sorpreso fratello di farsi mediatore d'una riconciliazione coi genitori. Finito il (p. 220) dramma egli si slancia al collo di lui sopraffatto dalla tempesta degli applausi generali e lo scongiura per tutto quello che vi è per lui di più caro al mondo di fare almeno alla famiglia l'onore di riprendere il di lei nome. E in verità i fasti dei

rappresentati da Luigi De vrient non isplendono così lucenti come il suo nome immortale negli annali dell'arte drammatica. Quante volte in Venezia ho pensato a lui colla venerazione dovuta al genio quando mi sorgeva nella memoria quel Shillock che da lui rappresentato rimase per tutti i tedeschi una creazione plastica.

Il vero pubblico che consiste dappertutto specialmente nei frequentatori della platea è composto in Padova dagli studenti e dagli ufficiali. Per quanto gli onorevoli possessori dei palchi prendano vivo interesse ad un attore non riuscirà mai facilmente a questo di avere il teatro pieno nella stagione delle ferie quando gli studenti sono partiti né durante le manovre d'autunno. Il presente momento assai propizio perché sul cominciare delle lezioni e quando le cambiali sono ancora intatte diede risultati ancora più favorevoli a motivo del nome e della bravura del Modena. Gli spettatori erano sempre affollati e l'interesse in essi vivissimo nelle sere in cui il maggior teatro era occupato dai cantanti dell'opera il più piccolo veniva ugualmente riempito da una accalcata schiera di veri amici dell'arte drammatica. Che dirò io dei rumorosi applausi che accompagnavano ringraziando il festeggiato attore dopo ogni scena importante che lo richiamavano sempre dopo ogni atto? Che dirò di quelli tempestosi e che si rinnovavano senza fine l'ultima sera delle sue rappresentazioni prima che ei partisse per Vicenza? - Tali cose accadono quà e là anche ai Sacripanti della scena e non potevano mancare ad un Modena presso un pubblico così colto come il padovano. Per onorare questo pubblico e per mostrare la profonda sua stima per quell'attore io non parlerò che del religioso silenzio col quale accompagnava l'azione di quel maestro.

Gustavo Modena è una figura alta e vigorosa formata dalla natura piuttosto per le parti eroiche che per la commedia e pei drammi leggieri anche alla sua intima natura è molto più confacente e proprio il rappresentare la tragedia ed il muoversi nelle più alte sfere della vita. Ma l'intelligenza artistica che è tutta sua e l'eminente e proteiforme suo genio danno ad ogni parte l'impronta che le è particolare e sanno mostrare in ogni dove quanto ei valga a malgrado di che però io credo che quel chiaroveggente maestro cederà col tempo ad altri alcune delle (p. 221) parti che egli adesso sostiene ancora per mancanza di un attore più adattato. Con forza ed abilità veramente demostenica egli sa vincere e coprire colla giusta intonazione e coll'accento espressivo il suono nasale del suo organo di voce sicché passato il primo momento si può appena avvedersene. L'Italia deve ripromettersi i più bei risultati da quel l'artista che è tuttavia nella più forte virilità e che procede instancabile operando con zelo sempre maggiore.

Ti sorprende mio Pilade che io mi diffonda tanto a parlare della scena mentre è mio costume al teatro di abbandonarmi soltanto all'impressione immediata. Ma qui si tratta ben d'altro che di alcune sere passate al teatro sono i germi d'un ricco avvenire quelli che mi interessarono così potentemente alle rappresentazioni ed agli insegnamenti del Modena che sollevarono per me a soggetto di gravi osservazioni quell'arte di distrazione e di diletto ed acquistarono la piena mia stima ad un uomo che nella propria sfera è adesso il primo della sua nazione e che come tale io volli presentare alla mia.

Io già ti dissi, mio caro Pilade, che questa volta oltre le rappresentazioni del Modena mi aveva particolarmente occupato l'opera di un altro veneziano - un bassorilievo di Luigi Ferrari. Tu trovi questo bel lavoro entrando nella chiesa di S. Antonio sulla parete sinistra presso il primo altare. È dedicato alla memoria della principessa polacca Jablonowski che sperava guarigione sotto questo mite cielo e vi trovò invece una tomba prematura. L'intero monumento è alto circa cinque piedi e largo tre ma la parte destinata al bassorilievo comprende solo un piede e dieci pollici d'altezza e due piedi e otto pollici di larghezza.

In questo ristretto spazio l'artista con due semplici figure ha dato vita ad un pensiero che si solleva molto al di là del tempo e dello spazio. La principessa è seduta colle mani incrociate sul petto nella destra tiene una croce che stringe al cuore piegando umilmente il capo sul quale un angelo che s'avvicina librandosi nell'aria sta per deporre una corona di palme. Ecco tutto. Ma il nobile artista ha trattato questo lavoro pel quale si servì di mezzi così semplici con tanta potenza di quel sentimento ch'egli aveva in sé e che per le abili mani trasfonde vasi nel marmo, con tale una passione da lui donata al soggetto e che da quello si riflette nell'osservatore, che in questo monumento funebre animato da una mano maestra si scorge con vivissima gioja una perfezione che

ravviva e sublima. Da quel marmo spogliato della sua durezza e del suo peso prorompe la certezza dell'immortalità. La dignità più (p. 222) profonda congiunta alla più eletta grazia parla nelle mosse e nei lineamenti e mentre l'abito della principessa appena sfuggita alla terra aderisce ancora a quella nell'abbondanza delle severe e grandiose sue pieghe l'ampia e lungofluente veste dell'angelo presenta quasi il carattere dell'elemento in cui si muove.

Io non intendo come nella mia ultima gita a Padova andando nella Chiesa di S Antonio io potessi passare senz'avvertirla davanti a questa opera che già vi si trovava ricca di sì profondo sentimento e di una perfezione sì pura - in simile guisa molti durante tutta la loro esistenza passano accanto all'essenziale e abbracciano avidi le più fuggevoli inezie. Tu mi dirai certo che era affatto naturale e appropriato alla cosa il non osservarla in una visita così rapida; il Ferrari allievo della semplice e schietta natura e discendente dello spirito greco nel suo sentire cristiano o meglio se mi permetti di esprimermi così, nel sentire di una *umanità purificata*, crederebbe se male compreso e non afferrata la sua intenzione da chi si sentisse a prima giunta meravigliato e commosso vedendo le sue opere; spira sempre da esse e da questa in particolare una quiete arcana un mistero a metà svelato una umilia una rassegnazione che penetra soltanto a poco a poco nell'anima. Tu mi dirai che questo bassorilievo può essere inteso e l'aggiunto nella piena sua significazione soltanto quando l'animo si regge tranquillamente fra il dolore e la gioja senza rifuggire con paurosa angoscia dall'uno o lanciarsi avido sull'altra situazione morale in cui il piede dei nati della polvere calca tanto più franco la terra quanto il capo si leva più sicuro e confidente verso il cielo di però quello che tu vuoi o mio Pilade; io non mi lascerò assolvere dal meritato rimprovero per avere trascurata una tale opera. Tanto maggiore attenzione le ho però dedicata questa volta per compensarmi della negligenza anteriore.

Un mio buon'amico e mio vicino di patria se non di casa (sebbene con un principato così minimo qual è il mio picciolo Waldeck non sarebbe difficile l'essere in pari tempo e l'uno e l'altro) Carlo Fink d'Assia Cassel aveva avuto la commissione di disegnare in mezza tinta maniera la più adattata per riprodurre la plastica, il bassorilievo del Ferrari per una incisione, che si voleva fare in Venezia.

Siccome il giovane pittore si occupò parecchi giorni esclusivamente di quella copia io mi recai spesso da lui nella Chiesa di S. Antonio, penetrai tra la folla di spettatori che lo circondava e mi dilettaii più volte studiando assieme con lui quel bel lavoro ed osservando per ore (p. 223) intere l'attenta sollecitudine colla quale egli cercava di riprodurlo degnamente.

Quanto più a lungo io contemplava il monumento tanto più ne riconosceva la vera essenza e tanto più a fondo io m'addentrava nel delicato sentimento dello scultore, in quelle intenzioni che erano dentro di lui e perciò si trasferivano senza quasi che egli se ne avvedesse nell'opera sua più vivamente mi si palesava l'unità della forma e della sostanza; io vi sentiva l'intima vita dell'anima ed in pari tempo le più delicate graduazioni della parte materiale nei lineamenti e nelle forme e le maestrevoli pieghe mi si mostravano come un piccolo mondo a sé. In questo modo dovrebbe essere studiato ogni capolavoro egli è soltanto con una contemplazione così frequente e prolungata che si può venire penetrati dalla pienezza del suo merito. Il disegnatore che si era dedicato pienamente alla sua impresa nel desiderio di soddisfare le esigenze più severe e di non rimanere troppo addietro del suo modello vi si era internato ed affezionato con amore giovanile e mi parlò più volte pieno di stupore della perfezione tecnica.

Una volta deponendo la matita e facendomi osservare alcune bellezze di esecuzione che si svelano soltanto all'occhio artistico, mi disse: "Se fossimo nel caso di dover copiare per qualche motivo un articolo del nostro Lessing, non intendo già di copiarlo meccanicamente ma sibbene di penetrare nel significato con ogni attenzione nella di lui prosa classica ci troveremo in istato di ritenerne in mente con facilità parecchie righe e pensieri senza più guardare l'originale. Lo stesso accade colle linee di questo bassorilievo del Ferrari; dato un solo sguardo a quel fiume di linee nobili e vigorosamente abbondanti che vestono in pari tempo una così sublime ricchezza di pensiero, è già possibile al disegnatore il coglierne e renderne il movimento generale e volendo seguirne un onda fino all'estrema profondità, l'altra che segue ci solleva tosto a meravigliosa altezza. Si potrebbe

chiamarlo il ritmo della plastica.”. Un'altra volta ei mi disse: “In quella guisa che nella pittura di due oggetti prossimi di vario colorito si trasfonde una parte delle tinte dell'uno anche nell'altro per produrre l'armonia, come per esempio i tuoni dorati d'un tramonto vengono fusi nell'azzurro delle montagne, così pure il Ferrari trasporta con maestria da una massa all'altra il movimento particolare delle sue linee, singolarmente nelle pieghe, lo fa dileguarsi a poco a poco e scaturirne quindi una seconda massa.” - Una volta anche rinunciando alla sua solita silenziosa quiete (p. 224) egli esclamò: “ Il genio della pace in questo bassorilievo è angelicamente bello! certo questa frase è fra le più comuni ed ha perduto per il mal uso il suo valore, ma sembrami che qui sia la più vera e la più efficace perchè è conveniente al soggetto.”

Io tacerò un'altra osservazione di questo giovane artista mio amico fattami da lui quando partiti dalla Chiesa di S. Antonio e recatici agli Eremitani, dopo avere ammirati i freschi vigorosi del Mantegna ci fermammo davanti al monumento eseguito dal Canova pel principe Guglielmo Federico d Orange, morto in Padova nel 1779. Questa osservazione risultata dal confronto che si presentava spontaneo dopo avere contemporaneamente esaminati due bassorilievi di due artisti della stessa nazione, io la sopprimerò - la sopprimerò soltanto pei deboli che si lasciano abbagliare dallo splendore d'un nome divenuto europeo ed ai quali sembrerebbe una profanazione del santuario ogni preferenza data ad un giovane che s'adopera ancora in modesto silenzio. Questi tali non pensano certo che l'uomo il quale impone loro rispetto per l'aureola di una rinomanza colossale, favorito come pochi lo furono mai dalla fortuna e dal concorso delle circostanze fu pure un tempo ciò che questi è adesso, un giovane che s'adoperava nel silenzio, combattendo contro gli stessi ostacoli che si opponevano da principio alla sua carriera ostacoli che si riproducono sempre come le teste dell'idra e trovano nuova e gradita preda in chi s'alza più ardito sopra gli altri, sino a che distrutti dalla fiamma santissima di una inestinguibile ispirazione, soggiogati da una coraggiosa perseveranza che non si lascia atterrire da nessuna difficoltà si piegano finalmente davanti al fortunato vincitore consacrato dalla gloria. Essi non pensano certo che le opere nate sotto il peso delle corone d'alloro e fra lo splendore delle onorificenze che distruggono e spesso snervano l'artista non superano sempre le creazioni di chi si travaglia nel silenzio e nel severo raccoglimento illuminato da una luce che sembra men viva perchè profonda.

Questo è innegabile che il Ferrari col suo trattare il bassorilievo è più assai del suo compatriotta Canova affine al modo di Alberto Thorwaldsen di quel figlio del Settentrione così libero d'ogni manierismo e da qualunque forma convenzionale e se per quei deboli se per coloro che si possono convincere soltanto collo splendore dei nomi (quando si possa dire convincimento un tal variare d'opinione) se per compiacere a simili fluttuanti seguaci d ogni partito è pur necessario a conferma di una ardita asserzione il pronunziare nomi decisivi io chiamerò ad (p. 225) avvalorare la mia parola due testimonj di nazione diversa; il Dr. Zajotti, intelligente amico dell'arte e grandemente stimato nelle lettere, ed il Barone di Rumohr, proclamato quale giudice sagace ed esperto conoscitore in siffatti studj, i quali s'accordarono ambedue osservando insieme il bassorilievo del Ferrari, nel dire che non aveva mai veduto a trattare meglio il marmo, che quella era la strada vera, che per quella il Ferrari moveva al più alto segno nell'arte.

Ecco ora sciolta, o mio caro Pilade, la promessa che ti avevo fatta di renderti conto per intiero di ciò che mi aveva principalmente occupato in questi giorni per me sì aggradevoli. Pensati inoltre il respirare quest'aria libera e fresca, il mirare questa verzura, la giovane verzura di primavera coi mille suoi fermi e bottoni, questo simbolo sempre in novantesi, vero cibo della mia anima, di tutto quello che nasce, che si forma, che cresce alla vita - pensati tutto questo nel cuore dell'appassionato figlio e pellegrino dei monti, che per la prima volta (dopo il non interrotto soggiorno di dieci mesi fra le lagune che bagnano la marmorea Venezia), gode d un piacere del quale sì a lungo fu privo, e tu comprenderai con quale letizia io mi vi abbandonava come io era tranquillamente felice, come talvolta sembravami che tutto il mio essere si fondesse nell'alito della natura. Sì, tu intendi con chiarezza questa disposizione d'animo del tuo riconciliato Oreste, che dopo avere errato a lungo in tetro labirinto è ora ridonato alla pace: il quale sebbene questa bella patria terrestre gli sia nuovamente divenuta un aggradevole e diletto soggiorno non si rivolge però con meno fedeltà ed

amore al cielo, alle promesse che vi sono legate, agli spiriti di quelli che ci furono cari ed onorati ed ora sciolti dai legami della polvere ci aspettano al di là delle stelle. Come potresti prendere scambio sui miei sentimenti tu che chiamasti il tuo amico fratello della tua anima, sebbene egli sia d'altra nazione e d'altra religione! Nel centro di quella Chiesa invisibile che non avrà mai fine perchè è seggio dello spirito per eccellenza, io saluto te, mio diletto Pilade, e tutti quelli che lealmente associati a noi senza stancarsi per gli ostacoli senza lasciarsi abbagliare dalle meschine illusioni del mondo esteriore, aspirano con noi a raggiungere la vera, la santissima luce! Dal più profondo dell'anima a tutta prova.

Enrico Stieglitz.

PADOVA negli ultimi giorni del maggio 1843

TOMMASO LOCATELLI, *Belle Arti – Mostra dell'I.R. Accademia di Belle Arti*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, n. 188, sabato 19 agosto 1843, p. 754.

[...] La generosità del cav. Treves, che animò tante tele, pose anche in mano lo scalpello al Ferrari, Luigi, e l'Accademia s'onora della sua bella statua, il David giovanetto che trionfò del gigante. Il vincitore di Filiste a Dio rivolge la mente, nella piena del riconoscente suo affetto, a ringraziarlo della virtù al suo braccio concessa, e quel sentimento è potentemente significato e della intenzione del volto, e da quelle mani giunte che si stringono vivamente al petto, quasi l'anima accolga tutte le forze a render più efficace quell'atto.

E oltre il concetto filosofico, bellissimo pure è il concetto dell'arte; leggiadra, graziosa è la massa, pure le forme e le linee di quelle membra genti lette, che son carattere dell'età; come fine e sottile è il lavoro, onde lo scultore col sapiente e vario artificio non pure dà ragione dell'ossa e de'muscoli, che sotto ti mostra.

Un'altra commissione del cavalier Treves è il genietto della scultura in marmo, opera del Lucardi, condotta con molta intelligenza, e finitezza del marmo.

Un artista, Belle Arti. Pubblica esposizione dell'I.R. Accademia delle Belle Arti (continuazione e fine, vedi i n. 34 e 53) – Scultura, “Il Vaglio”, a. VIII, n. 36, Venezia 9 settembre 1843, p. 284.

Ferrari Luigi di Venezia – Questo bravo artista espose una statua in marmo grande al vero condotta per commissione del nobile signor barone cavalier Giacomo Treves, consigliere straordinario di quest'Accademia. Il soggetto è *Davide che ringrazia Iddio dopo aver ucciso Golia*. Vano sarebbe il tornar in parole di un'opera dopo che da più penne furono fatti i maggiori elogi. Noi non possiamo che riportarsi ad essi, e manifestare al Ferrari il nostro piacere per aver ammirato lo stupendo suo lavoro.

DOMENICO PEULISSI, *Belle Arti – Rivista dell'annuale Pubblica Esposizione di Belle Arti (Fine. Vedi i numeri 31, 52, 33 e 34) – Scultura*, in “Il Vaglio”, a. IX, n. 35, Venezia 31 agosto 1844, p. 277.

Un monumento del signor Ferrari, socio dell'I.R. Accademia delle Belle Arti.

Non di rado con unanime coce fecero eco i giornali alla fama dello scalpello del signor Ferrari pe' molti lavori da esso lui condotti con quell'isquisito sapere che seppe dimostrare nell'ardito suo gruppo il Laocoonte. Il suo nome tenendo dietro al Canova del secolo XIX, il celebre Tenerani, ed affratellandosi agli altri valenti artisti, che con istudio indefesso la loro vita consacrano onde Italia nostra, disfiolata in parte dai pennelli e dalle matite d'oltremare ed oltralpe, della loro opera s'abbelli, dimostrerà che la scultura dalla Grecia, ove ebbe culla, trasmigrò nella nostra penisola e qui stette gloriosa.

Una novella opera del suo ingegno s'ebbe in quest'anno nella pubblica annuale esposizione dell'I.R. Accademia delle Belle Arti nel monumento commessogli dal nobil signor Medin.

Descrizione – L'artista volle informare il gentile e peregrino pensiero di porre ginocchioni sulla pietra dell'avello il dolente marito, che a mani giunte e colla persona ricurva prega che all'amata compagna sia lieve la terra. Nella testa si legge palesemente come per una tal dipartita, per la ricordanza dei beati giorni che furono, per quel debile raggio della speranza che andava attenuandosi e fu spento dal soffio della morte inesorabile che il tutto avvolse nel tenebrone informando ogni cosa alla peggio, soggiogata, affranta dalla sventura l'anima non trova più quel fiorello che la terra d'infra le sue asprezze gli serbava; sente dal fondo del cuore la voce riconfortatrice della religione, che fa fissar il guardo alla indietro, ed in mezzo alla quale sorreggendosi confidente il misero, trova un riconforto dissotto alle candide ali dell'eterno Facitore in pensando alla non mai discontinua estasi dei giusti.

Critica – Degna del più alto encomio ella si è di certo la testa dell'orante, i capelli troppo in massa pesanti, l'estremità troppo pienotte ad dimostrano di leggeri che il monumento non è condotto a fine. Magnifiche sono le pieghe, quelle specialmente della falda del mantello gittata al di sopra della spalla, e solo a mio vedere (forse per effetto del troppo spesso panneggiamento) l'ulna del braccio manco apparisce alquanto corta.

A.CALIFI, *Critica – Raccolta de' componimenti stampati per le nozze De Prà – Zannini*, in "Il Vaglio", a. X, n. 33, Venezia 16 agosto 1845, p. 258.

[...] Per il busto del dottor Paolo Zanini, scolpito da Luigi Ferrari il prof. Luigi Carrer dettò un sonetto, che seguita a quello del Perez, ed è cosa gentile, candida, piena d'affetto. Parendogli di vedere l'illustre medico vivo in quel marmo che lo esprime, pregalo di rientrare la sua casa e rallegrarla di sé, interrogalo delle nozze della figliuola col nipote, ma, incominciando ad accorgersi dell'illusione, patetico esclama:

Chè non rispondi, o almeno occhio non movi?
Ah sol per opra di scarpel possente
Avvien che ancor ti parli e ti ritrovi!

Pur mi dice quel labbro anche tacente.
Esser può ch'io non ami e non approvi
Quanto il cor brama e la ragion consente?

[...]

Annali universali di statistica, economia pubblica, storia, viaggi e commercio, Vol. 89, Milano, Società degli Editori degli Annali Universali, 1846, pp. 111-112;

CONGRESSI SCIENTIFICI
NONO CONGRESSO DEGLI SCIENZIATI ITALIANI 1847

Gli scienziati italiani adunati in Napoli hanno designato la città di Venezia per sede del nono Congresso S.M.I.R.A. con sovrano decreto umano rescritto del giorno due maggio e comunicato alla Congregazione Municipale nel giorno 16 maggio si degnò di approvare la scelta. La Congregazione Municipale desiderosa che l'ospizio da prestarsi a tanti illustri uomini nazionali e stranieri sia quale essi lo meritano come lo domandano le memorie del passato e la presente prosperità di Venezia ha dato opera con ogni alacrità agli studii preparatorii sull'argomento Nel giorno tredici di questo mese di giugno presentò alle deliberazioni del Consiglio del comune le sue proposizioni concrete Il Consiglio con pienezza di suffragi le ha approvate e saranno sottoposte alle autorità luti ici Agli ospiti sarà offerto un libro in due volumi intitolato *Venezia e le sue lagune*. Per questo fu eletta una Commissione composta del conte Agostino Sagredo del conte cavaliere Nicolò Prioli e dei sigg Lodovico Pasini e Luigi Carrer Altri concittadini cultori delle scienze e delle lettere avranno parte nel I opera Sarà messa a disposizione del Congresso la somma di lire diecimila perchè serva ad esperimenti scientifici Tutti gli scienziati saranno chiamati a proporli la scelta fu confidata all'IR Istituto di scienze lettere ed arti.

Per rallegrare le ore che avvanzeranno agli scienziati dopo gli studii loro vi saranno spettacoli nazionali liete mense e ritrovi serali S aprirà il teatro la Fenice e fu ormai condotta l'Erminia Frezzolini.

Acciocché resti una memoria solenne e perpetua ai posteri di tale fausto avvenimento sarà innalzato in luogo pubblico la statua di un concittadino che è gloria di tutta Italia Marco Polo Il nome di lui sacro per la scienza e ricordanza di quei giorni nei quali Venezia era signora dei commerci viene auspizio della continuazione della sua prosperità presente. Tranne una lapida modesta posta dal benemerito abate Vincenzo Zenier dove era la casa del Polo presso la chiesa di S Giovanni Crisostomo non è altra pubblica ricordanza di lui I Congressi degli scienziati hanno onorato in Pisa ed in Firenze la memoria di Galileo, in Milano del Cavalieri e di Pietro Verri, in Genova di Cristoforo Colombo. Il nome di Marco Polo non è minore di quello di cedesti nostri connazionali famosi e Venezia onorando l'inclito viaggiatore entra nella nobile ed affettuosa gara che attesterà ai posteri come dalla presente generazione si ami e si rispetti la memoria degli illustri maggiori che allargando il regno della scienza furono benemeriti della patria e del genere umano. La statua sarà fatta in bronzo sorgerà sopra un piedistallo di marmo di Carrara ed è allogata al valoroso scultore veneziano Luigi Ferrari Il Consiglio del comune deciderà del luogo dove sarà collocata

GV

ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Vergine – Statua di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 162, martedì 21 Luglio 1846.

Vi dirò cose altre note a moltissimi, alte a pochi; altre confortanti, altre deplorabili. Però tutte vere. E voi ne trarrete giudizio, secondo l'indole vostra.
(Manuale inedito del galantuomo)

I.

Era il giorno dell'Ascensione del 1780, il primo di quell'annua fiera de' Veneziani, la quale, benché di gran lunga da ciò ch'era stata altre volte decaduta, raccoglieva pur non imeno nelle improvvisate sue strade, che trasformavano in ampio bazarro la nostra piazza maggiore, assai copia di ricchezze

d'ogni maniera, ed assai pre nuovo e gentile. Non inscio, ma debbo ancora dei proprii mezzi, perplessa nelle proprie convinzioni, il giovinetto Canova si alternava di scuoprire ivi il suo Dedalo, ed interrogare le impressioni che quel marmo avrebbe prodotte nel pubblico, che movea ad osservare un lavoro cotanto dai contemporanei disforme.

Ma quel conforto poteva trarre il giovinetto da quel pubblico, per un'opera improntata da tanta ingenuità d'imitazione della semplice natura da parer quasi (e is asseri) calcata sul vero? Quale suffragio sperare in un tempo nel quale, siccome le altre arti, anche la scultura era caduta nell'infimo, reso falso o nullo il concetto, scorretta e convenzionale la forma, lodate sono le ardite meccaniche della esecuzione? – Morti appena il Gai, il Torretto, il Marcchiori, vivevano ancora i due Tagliapietra, Carlo e Luigi, il Fasolato, Michel Angelo Morlaiter, quel Giuseppe Ferrari al Canova già compagno d'officina, ed altri tali, continuatori dello stile malaugurato, nel quale ed ossa pieghevoli od immaginarie, ed attaccature favolose, e muscoli fantastici, atteggiati a scorti impossibili e rivestiti dei più bisbetici svolazzi erano in voga soltanto: nel quale la stramba allegoria regnava tiranna, ed ogni pensiero traduce vasi con un corpulento leone, che stralunando gli occhi e leccandosi i baffi, soavemente suonava la cetra.

E nondimeno, tanta è la forza del vero, che se un generale tributo d'applausi non ottenne il Canova per quel generoso suo tentativo, se efficaci consigli ed assennate parole udir non doveva che in Roma dall'Hamilton e dal Volpato, se non valse finalmente con quell'opera ad atterrare il colosso del barocco e del falso, cominciò almeno a minarne la base e ne affrettò la caduta. – Il giudizio del pubblico veneziano fu discorde, dubbio, sospeso; ma il primo passo nella restituzione della forma era fatto, una nuova era per l'arte era cominciata.

Bello ed invidiabil campo a che tratterà delle arti negli ultimi ottanta anni, sarà il mostrare siccome tutti i loro passaggi, tutte le loro modificazioni (e non furono poche) si trovarono in armonia colle tendenze e colle circostanze politiche di un tempo, il più pieno di fatti che offra la storia del mondo. Noterà le relazioni quasi necessarie tra le ampie parrucche, i nei, la cipria, ed il barocco, l'esagerato, il contorto: fra le violente democrazie, i Temmistocli, i Leonida, i Bruti (di nome), e la scuola apocripamente graecanica del David; fra le pompe alquanto teatrali ed il risuscitato romanismo dei tempi dell'Impero, e lo stile d'Appiani; fra il ritorno ai soggetti del medio evo, e la riabilitazione delle antiche aristocrazie; ma giunto agli ultimi anni troverà come spezzata la catena delle analogie, né potrà forse caratterizzare l'epoca odierna che collo sconsolante nome di epoca d'incertezze e di transizione. – Ma troniamo a bomba.

Nessuno sarà che contrasti al Canova la gloria d'aver prodotta una vera rivoluzione nell'arte, d'essere stato il vero rinnovatore della forma. Siccome le più grandi invenzioni, delle quali si onori l'umano ingegno, sempre accaddero appunto nel tempo in cui lo stato della civiltà e la forza delle circostanze ne [...] più evidente il bisogno, così è raro che anche nell'arte gli uomini mancassero mai alle grandi emergenze; e l'età nostra ne vide più d'una prova.

Ma per grn passo che fosse nell'arte il rinnovare la forma, un altro ancora maggiore ne restava però a compiere: quello di rinnovare il concetto. E pareva sentirlo il Possagnese, quando al materialismo tentava accoppiare lo spiritualismo nella sua Psiche, assai più quando scolpiva la testa di Papa Rezzonico, ed anche in parte nel bassorilievo della santa Crux e negli Angioli del monumento degli stuardi. Ma la testa del Rezzonico a noi pare il massimo punto a cui si alzasse il Canova quanto al concetto, e tanto più che nel crearla trovavasi senza tipo in quell'antichità dekkà quale cominciava ad esser si tenero, e che doveva poi più tardi forse legargli lo ingegno; senza esempio da secoli, anzi con esempi solo in quei secoli che niuno mai allora avrebbe pensato a studiare profondamente, come vero mezzo di rigenerazione nell'arte. Sarebbe ingiusto lo asserire che la sua particolare natura, gli ostacoli che avea dovuto vincere, le abitudini che avea contratte, lo impedissero di spingersi più oltre in quel campo, e non darne piuttosto cagione alle tendenze del tempo in cui visse gli anni migliori, alla qualità delle commissioni cui dovette più spesso rispondere. A queste ultime cause crediamo anzi sia da ascrivere in gran parte se nelle pochissime opere di carattere religioso che uscirono dalle sue mani, e fino nei varii sui cenotafi, si vede generalmente la forma signoreggiare il pensiero, lo studio dell'ideale antico tener luogo del sentimento cristiano, semplice,

pio, affettuoso; quale si addmostra con tanta potenza nei primi restitutori dell'arte, per dileguarsi poi senza ritorno nella prima metà del fastoso cinquecento.

Ma non erano ancora fredde le ceneri di Canova, e già l'elemento cristiano cominciava ad entrare nell'arte. E forse la prima lode se ne deve a quei valenti artisti tedeschi, che allora dimoravano in Roma, la tendenza dei quali al misticismo era secondata potentemente dagli scrittori di loro nazione. Siccome per rinnovare la forma erasi dovuto retrocedere sino ad una imitazione tanto semplice da dirsi fredda e credersi modellata sul vero, così per ritemperare il pensiero fu forza risalire ai primi tempi dell'arte rinascente, tempi di viva fede, di piena sincera, di vergine affetto. Questo movimento però non poteva essere, ne fu, generale, e mentre molti artisti prediligevano trarre i loro soggetti dalla Bibbia e dal Vangelo, altri non pochi gettavansi a tutt'uomo nelle fire rappresentazioni dell'evo mezzano. Così l'arte per due opposte vie andavasi rinnovellando, secondo la varia indole di coloro che la esercitavano, non meno che secondo i varii mezzi esecutivi che stavano a loro disposizione.

La scultura, arte essenzialmente monumentale e severa, di mezzi efficacissimi ma semplici e privi di lenocinio, doveva di ragione, nelle mani de'grandi maestri, ricorrere più volentieri alle ispirazioni religiose, tutte le volte che aveva libera la scelta, né la volontà dei committenti la forzava a farneticare dietro le mitologie lascive delle Veneri e delle Ninfe. E tale la vediamo di vero in qualche concetto di Thorwaldsen, e, per tacere di parecchi degni pur d'assi lode, nelle opere dei due maggiori italiani scultori viventi, Pietro Tenerani e Lorenzo Bartolini: tale la ammiriamo ora in quella di colui, che non temiamo ormai mettere a loro dappresso, il nostro veneziano Luigi Ferrari.

II.

Fra tutti i soggetti di carattere religioso cristiano per fermo il più sublime, non meno che il più difficile a trattarsi nell'arte, si è l'effigie della vergine, non rappresentata negli atti della sua vita terrena, ma ridotta a simbolo di celeste purità, si che la umana forma di più che umana tempra si aldimostrì vestita, e la riveli la rosa di Jerico, la predetta dai Profeti, la consolatrice degli afflitti, la intermediaria fra la prece degli uomini e la Divina clemenza. Tale effigie manca assolutamente di tipo nell'arte de'Greci, poiché la modestia, la umiltà, la mestizia temperata da rassegnazione fidente non avevano personificazione nella loro teogonia.

Ai primi toscani era dunque serbato il credere questo tipo, e la natura dei tempi nei quali l'arte mosse i primi passi verso la sua rinnovazione meravigliosamente vi si addiceva. Lo vediamo di vero ormai èiù che abbozzato fin dalle opere di Giotto, avanzato notevolmente dai suoi seguaci, perfezionato nelle mistiche contemplazioni e nelle pie astrazioni della scuola umbriese. Salito al massimo sviluppo al tempo del perugino e di Giovanni Sanzio (pittore che sarà sempre mal noto a chi non abbia esaminata la sua cappella in S. Domenico a cagli), mantiensì con poche modificazioni durante la prima età di Raffaello, dileguarsi negli ultimi lavori di lui, è già scomparso in Giulio Romano, è ignoto a Michelangelo ed alla sua scuola. Curiosa ricerca sarebbe l'investigare perchè fra' Veneziani maestri quattrocentisti di rarissimo, e forse mai, pienamente si rivelasse: e lo stesso Giovanni Bellino che nel quadretto al redentore seppe imprimere nel bambino Gesù una espressione sì alta da non tenerlo per figlio di uomo, in quella sua vergine poi non arrivasse a rappresentre che una semplice donna e non altro.

Più di raro assai riscontriamo questo tipo usato nella scultura, e forse perchè la natura stessa dei mezzi di quell'arte ne rendeva molto più difficile la espressione. Contemporanei agli Umbriesi migliori se ne valsero però Mino da Fiesole, con più efficacia Benedetto da Majano, e più di tutti quel Luca della Robbia, che tanto addentro nelle ingenue grazie sentiva.

Ora dopo tre secoli e mezzo questo medesimo tipo, nella sua maggiore bellezza e coi più splendidi modi di esecuzione, ci torna dinanzi (frutto di profonde meditazioni ma che pare di subita ispirazione) nella vergine di Luigi Ferrari. In condizione dell'arte, grazie al cielo, tanto diversa da quella del 1780, e diciamo pure in condizione di civiltà generalmente più inoltrata, questa statua, che non temiamo punto asserire il più alto concetto che da secoli uscisse da veneziano scarpello,

qual conforto avrà dal pubblico voto? Il pensiero che la ispirava sarà egli argomentato a controversie, come quelle altravolta destate dalla forma? O con quali preoccupazioni avrà da lottare ancora la eterna forza del vero e del bello? Tarperà da lottare ancora la eterna forza del vero e del bello? Tarperà ancora l'argilla le ali alla celeste farfalla? Per onore del nostro tempo e del nostro paese non lo crediamo.

Semplicissimo è il concetto di questa statua. La Vergine, ritta in piedi, col capo lievemente chino, raccoglie al petto le braccia, l'una all'altra mano sovrapponendo in modesto atto d'adorazione. Poggia sopra una nuvola, in mezzo alle quale appaiono le spire del simbolico serpe e la luna falcata. La celeste soavità di quel volto, la potenza de' grandi occhi alquanto abbassati, la castità dei lineamenti, il pudore, la pietà e ad un tempo la nobiltà di quel sembiante, non si possono dire a parole. Né a parole esprimer si possono la grazia e la bellezza delle mani, de' piedi, né l'armonia delle parti tutte, né il riposo e l'acconcezza dell'atto della persona. Vestita di lunga tunica prolissa, non cadente in pieghe stirate, ma opportunamente mossa con felice partito, (giustificato dal ritrarre alquanto di una gamba) ha il capo coperto di legger vlo scendente sulle spalle, e raccolto sotto l'ampio paludamento che da quelle, allacciato sul seno con un fermaglio, sino al basso protendesì. Il movimento rispondente delle braccia rialzava le falde di quel suo manto, le quali poco sotto il gomito ricadono in elette pieghe e vaghissimi seni, alquanto simmetrici, siccome avvenir suole quando con lento ed uniforme molto raccorgansi quasi dal medesimo punto due euguali lembi. Simmetria che in opera di genere severo accresce notevolmente dignità, senza punto scemare di convenienza e di grazia.

Di leggeri tali vesti non saranno affatto somiglianti a quelle portate già dall'ebra giovinetta, non serberà quel viso le linee tipiche di nazione orientale: né questo è ritratto di persona, ma simbolo, apoteosi. E veramente siccome tale tenendolo, chi potrà vantarsi d'avere raggiunta una espressione più caratteristica, più vera, più alta? Chi non ripeterà con Manzoni:

Non è Davide il ceppo suo? Non lei
Era il pensier de' vostri antichi vati
Quando cantaro i verginal trofei

Sovra l'inferno alzati?

Avendo intrapreso di favellare sul concetto soltanto, nulla diremo circa la esecuzione, circa il lavoro del marmo. E tanto più che su questo punto ogni invidia ammutisce, annientarsi ogni preoccupazione, per dichiarare che il magistero meccanico pel quale dispare la rigidità della materia non può spingersi più oltre, e che in ciò pure il Ferrari è degno dell'alto posto in cui, vista appena Firenze e senza aver mai veduto Roma, ha saputo locarsi, presso i due grandi che, di Roma appunto e di Firenze, signoreggiano la italiana scultura.

III.

Le cose finora discorse erano già scritte da qualche giorno, quando stamattina, trovandomi a S. Marco, mi prese desiderio di rivedere un' altra volta il mirabile lavoro del Ferrari. Entrai nel Battistero, specie di succursale dell'Accademia di Belle Arti, dove la frequenza ed opportunità del sito, non meno che la convenienza del lume, inducono molti dei nostri artisti ad esporre tratto tratto lor opere. Il luogo era in quel momento deserto. Dopo vagheggiata da tutti i lati la statua, mi raccolsi ad osservarne lo insieme, solitariamente sedendo sotto l'avello del buon Doge Andrea Dandolo. Non andrò guari che entrarono due artigiani. Guardarono un buon tratto attentamente, indi uno di essi, tra dubbioso e persuaso, esclamò: - "Non vedi? Soggiunse il primo, questa a nessuna Vergine a noi nota somiglia." - "Ben dici, replicò il compagno, ma parmi assai più Vergine che tutte le Vergini ch'io m'abbia veduta sinora."

Erano appena usciti costoro, che, quasi esitando, affacciavasi una ragazza del popolo, una di quelle infelici che lor mala sorte, e le altrui male arti, cacciarono al fondo d'ogni social condizione. Si avanzò peritante, deposta la baldanza con cui suole scorrer le vie. O servò tacita, a lungo, immota, poi, credendosi sola, gittossi ginocchioni dinanzi la statua, alzò gli occhi a quelli della vergine,

pregò un pezzo, con fervore, direi con esaltazione. Oh! Come mi tornarono allora alla mente i versi del sommo lombardo

La femminetta in tuo sen regale
La sua spregiata lagrima depone....

mentre stava ammirando i vari effetti che in menti rosse, ineducate, viziate anche, ma senza preoccupazioni, produceva quel tipo così nuovo e divino, ecco accostarsi una colta ed ingenua giovinetta, che accompagnata dalla madre moveva essa pure ad esaminare coi propri occhi, a consultare le proprie emozioni sopra cosa della quale aveva già udito favellare i giorni innanzi. Al colorarsi più vivace del volto, alla immobilità in cui restò lungamente in faccia alla vergine, prima di andar ricercando i vari punti dai quali la statua si presenta con linee sempre nuove e sempre bellissime, m'accorsi ch'essa si andava addentrando nel pensiero dello scultore, che la sua riflessione staccavasi dalla forma per salire allo spirito, dall'ente materiale al concetto che gli aveva data origine. M'accostai ad essa, e mi permisi interrogarla sulla impressione che aveva ricevuta da quella visita. - "M'innamora, risposemi, e ad un tempo mi sbigottisce: così la sua non è terrena natura, ma superiore. Ad ogni altra immagine della vergine io oserei narrare le mie pene, favellerei ad essa come ad una donna mortale, ch'è tale mi sembra: non a questa, la quale, benchè così umile, pudica, pia, affettuosa, pur tanto ha in se del Cielo ond'è uscita, che mi fa sentire qual misera creatura in suo confronto io mi sia."

Oh! avesse potuto udirti il Ferrari, candida giovinetta, fra me pensai; egli ve rebbe nelle tue parole che il suo concetto è indovinato, che il suo concetto è indovinato, che il suo trionfo è compiuto.

Tutto lieto stavmi per uscire, quando mi soffermai vedendo sopraggiungere parecchi uomini, di varia età; così presto altri ed altri si aggiunsero, tutti di civile, molti di signorile condizione. Nessun artista era con loro. Tacito mi posi ad essi accanto, io loro forse ignoto, essi quasi tutti a me noti. Guardarono dal più al meno l'opera che avevano davanti, la guardarono di fronte, a ritto, a manca, sino da tergo, cinciando di tutt'altro e come a casaccio: poi presto passarono a sentenziarla. Molti avevano portato il loro giudizio già bell'e fatto, forse inteso o franteso dall'altrui bocca; altri lo improvvisavano secondo la ispirazione del momento. Oh torre di Babele! Fu in te tanta la dispiacenza delle lingue, quando qui delle opinioni?

Che in massima la vergine fosse cosa bella, cominciavano quasi tutti dello affermare. - "Peccato però, uno diceva, che il carattere n'è falsato, perchè, vedete, fosse pure la più santa delle donne, ciò non importa già che fosse la più gentile, e quello non può esser il viso della moglie d'un falegname." - "Già è deciso, soggiungeva un altro, dopo Sassoferrato non si fanno più fare Madonne." - Timidamente un terzo osservava: "Bella e gentile io la intendo, ma perchè poi mesta? Perchè non anzi splendente di gioja, se, deposto il frale eterno, è figurata in gloria, vincitrice del peccato e della morte?" - Ah no, pigliava a dire un altro, addicesi quella malinconia a Lei che il Manzoni chiamava regina dei mesti; e se qualche cosa trovo a ridire, gli è il vederla così arrampicata su d'una nube." - "Converrò volentieri che in quella testa, notava un quinto, sia il carattere d'una verginella, ma parmi poi che dovesse anche vedersi quello della sposa, e campeggiarvi quello della madre." - "Certo, sarebbe meglio, un altro rispondeva, od almeno non la vorrei vedere avvolta in sì pesante tabarro." - "E che ha di più, aggiungeva l'antecedente, pieghie così manierate." Oh chi sia, pensai, cosa diavolo s'intenda quel galantuomo per *ammanierarlo*: presto però m'accorsi che per esso valeva *simmetrico*.

Frattanto anche dai sopravvenuti eransi cominciate le litanie. C'era fra essi un osservatore prudente, il quale contenevasi di dire: "Il mio povero parere ce l'ho anch'io, ma guardandomi bene dal metterlo fuori: che i saccenti mi bandirebbero addosso la croce." Se costui è sempre così buon calcolatore, camperà a lungo e senza fastidi. C'era un lodatore appassionato, che andava in estasi alla bellezza d'un' orecchia a mezzo coperta dai lisci capegli: un altro che, addosso al muro, non saziavasi d'esaltare la trasparenza del velo, giordno che pareva vera tela; un altro che trovava solo esser la testa di soverchio piccina, ignorando che quella apparente leggerezza contribuiva anzi a determinare vieppiù il carattere gentilissimo della figura: un altro, infine, che cattedraticamente la

sentenziava bellissima in ogni parte, ma priva di stile. Sarebbe stato curioso dimandargli la definizione di questa voce.

Ma altrove un gruppo più inferocito dividevasi in tre parti. Chi la affermava esile di troppo, si che umano corpo non capirebbe sotto quei panni, chi troppo corta, da voler essere allungata di quattro dita almeno (costoro non aveano certo negli occhi le seste di Michelangelo): chi finalmente, con istrana antitesi, la dichiarava smilza e tozza ad un tempo; smilza nelle parti, tozza nello insieme. - “Chi più ne ha, più ne metta” avrebbe aggiunto il buon Berni.

A tale ultima eroica bestemmia, non potrei più trattenermi, e balzai fuori sulla piazzetta, esclamando: Oh Dedalo! Oh 1780! o retto sentire nelle arti diffuso in ragione di civiltà progredita! Guai se costoro fossero il pubblico, che ne avverrebbe in pochi anni dell'arte? Che! Siamo a tale che non si trovi più ammirazione intuitiva che in un artigiano od in una donna del volgo; giudizio equo e sicuro che in una candida giovinetta! Misera condizione dell'artista, se i suoi più limpidi, e perspicui concetti devono essere così svisati e frantesi: più miseri coloro, che sono fatti così cechi dello intelletto da non valere a comprendere i più limpidi e perspicui concetti dell'arte!

Ma costoro, ripresi poi più tranquillo, sono poi essi veramente la voce del pubblico pensante, del pubblico assennato ed imparziale? Non che non lo sono: chè ancora, la Dio grazia, a quel pubblico si può dire con fiducia d'essere intesi: volere ammirare vestita di forme la più alta idea della Vergine? Leggete l'inno d'Alessandro Manzoni, guardate la statua di Luigi Ferrari.

ALESSANDRO ZANETTI

ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Esposizione di Belle Arti nella R. Accademia di Venezia. X.*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 206, sabato 12 settembre 1846.

Scultura. - La scultura, che nelle Esposizioni di qualche altra città, e di Milano principalmente, ha parte così distinta, nella nostra è sempre poverissima di opere. Né tale differenza sarà per sorprendere, quando si rifletta che la monumentale Venezia conta adesso pochissimi valenti scultori, mentre in gran numero se ne trova invece nella capitale lombarda: effetto evidentemente derivante dalla così diversa copia di pubbliche e private commissioni. Ma se un solo nome primario puossi vantaggiosamente a molti di fama seconda contrapporre, basterà a noi il nostro Luigi Ferrari per non invidiare a Milano tanti valorosi scarpelli di cui va superba, né i molti che ivi affluiscono da ogni paese d'Italia.

E la sola Vergine di Ferrari (V. la Gazzetta N. 162) avrebbe bastato a far ricca la veneziana Esposizione di scultura, se l'artista non fosse stato obbligato a spedirla altrove da più settimane. Manacante delle opere di quell'egregio, nonché di quelle della operosa famiglia Zandomenighi, tutta assorta nell'ingente lavoro del monumento a Tiziano [...].

PIETRO SELVATICO, *La Vergine. Statua di Luigi Ferrari*, in “Gemme”, IV, 1847, pp. 103-14

Assennatamente Alessandro Zanetti disse nell'ingegnoso scritto con cui prese a lodare questa Vergine del Ferrari, *nessuno dover contrastare a Canova la gloria di aver prodotta una vera rivoluzione nell'arte e di essere stato il vero rinnovator della forma.* – E difatti egli giunse col vigoroso ingegno suo a far ricredere dalla più gran parte degli artistici traviamenti allora in voga, l'età fra cui visse, la quale per mostrarsi poi grata all'insigne beneficio, spinse la lode fino all'esagerazione, e lo chiamò senza peritanza il *Fidia novello*. Il quale pomposo appellativo se mirava a significare che il Canova avesse lo ingegno pari a quello del greco scultore, io lo consento

giustissimo, se voleva dimostrare invece che le opere di lui pareggiassero quelle di Fidia, a me pare epiteto doppiamente falso, e dettato da fanatismo più che da critica imparzialmente severa.

Fidia (chi vorrebbe negarlo?) ebbe ingegno tragrande perché toccò un punto non arrivato mai dopo di lui, ma egli era preparato a quel volo dalle pure scuole eginetiche, v'era preparato dalle sublimi massime dell'arte greca, la quale il sentimento ieratico e le bellezze della natura indirizzava a più levare l'*idea*, a mostrare il tipo morale francato dagli accidenti che condannano il tipo individuo a percorrere le leggi delle cose finite.

Egli fu quindi una conseguenza di sistemi stupendi, al pari di Raffaello che lo fu delle norme eccellenti fondate dagli artisti del trecento e del quattrocento. Per lui dunque bastava unire allo ingegno la lena di proseguire l'altissima scala: ma pel Canova voleasi molto di più; voleasi il coraggio, quasi direi temerario, di lanciarsi da una riva cosparsa di fiori letali, ma affascinanti, allegrata dal lenocinio di facili allori, e d'un salto traversare un abisso, sicuro che sull'opposta sponda sarebbe rimasto solo, senza aiuti o rincoramenti. Né qui si fermarono le difficoltà, pur conosciute ed ammirate le bellezze del nuovo sentiero, bisognava trovare dentro da sé la forza di intieramente dimenticare l'antecedente. Né a questo bastò la ferma volontà del Canova, il quale, pur ogni sforzo ponendo in opera per conseguir ciò, non giunse a riuscirvi; perché l'uomo antico non puossi dimenticare compiutamente così, che non rinasca a quando a quando con inavvertita ostinatezza. Quando egli con sapiente consiglio voleva studiar la natura per raggiungere i Greci senza imitarli, non potea adoperarvi che quel segno medesimo, il quale pur troppo avea appreso nelle scuole barocche, e che di già inviscerato con lui, era divenuto l'unico mezzo ch'egli avesse d'estrinsecare i concetti suoi, codesto segno, oltre a' vizii della esagerazione e dell'affettato in cui cadeva, avea l'altro vitale di mirar solamente a riprodurre gli accidenti del vero, trascurando la corretta semplicità dell'insieme; quindi portava, anche senza che l'artista lo volesse, a seguitare via opposta a quella de' Greci. Perciò avvenne che mentre i Greci evitavano gli accidenti, perché li tenevano dannosi a quella maestosa tranquillità che bramavano far sempre apparire nei loro pensieri, il valente Possagnese cercasse di preferenza gli accidenti perché gli procuravano più facile ammirazione e gli contentavano quella vagheggiata sua mira di essere detto industrie ad imitare le forme della natura.

Codeste differenze essenziali fra la via seguitata dai Greci e quella battuta da Canova, più assai che da sottili ragionamenti, può rilevarsi dal confronto di soggetti fra loro congeneri, come sono, per esempio, il *Gladiatore combattente*, stupenda opera de' primi, e i due Pugilatori dell'ultimo. Ognuno consente che il primo sia inarrivabile tipo di forza e di agilità, e che le slanciate e nervose membra di lui servano a mostrare vie meglio ciò. Come poi potrebbesi affermare lo stesso dei due Pugilatori, i muscoli de' quali danno così un'apparenza d'adipe e di floscenza, da quasi lasciar sospettare non sieno i più disposti all'agile vigoria che vuolsi ne' giochi ginnastici?

La straordinaria rinomanza del Canova, se da trincio produsse una folla di miseri imitatori (anime basse e servili a non altro buone se non a seguitare i valenti, colla speranza d'averne gloria no, ma denaro) più tardi, quando i tempi fecero ragione della verità, ne uscirono reazioni violente, di cui furono rappresentanti tutti coloro che vedevano nell'arte ben più elevato scopo di quello non avesse potuto o voluto raggiungere Canova.

E due infatti vigorosissime se ne manifestarono in Roma ed in Firenze, la prima capitanata da quell'energico ingegno del Thorwaldsen; la seconda dall'altro non meno energico, e di certo più originale, del Bartolini.

Il Thorwaldsen, che più di tutti gli artisti a lui contemporanei avea mente informata a grandi pensieri, e perciò comprendeva come il vero sia norma dell'arte solo quando è francato dalle circostanze accidentali che lo costringono a percorrere le leggi imposte alla natura finita, ben vedea quanto si dilungasse dalla vera bellezza dell'*idea* quell'arte dal Canova accarezzata, la quale spingeva la forma al molle, all'ammanierato, al lezioso.

Egli era bensì persuaso che l'arte dovesse mostrarsi la estrinsecazione d'un'*idea* vera col mezzo di forme vere; ma, al paro de' sommi Greci, opinava fosse necessario che questa forma bastasse a rilevare la *idea*, né si facesse scopo unico dell'artista. Perciò considerava massimi pregi l'economia

della linea e la semplicità dell'insieme; e teneva dannosi i particolari minuti, e gli effetti accidentali, perché li riguardava come degradazione dagli alti tipi della natura, e mezzo potente ad eccitare nel riguardante idee secondarie che potevano distruggere l'effetto della principale.

Tuttoché da elevatissimo punto vedesse l'arte il sommo danese, e con vigorosa indipendenza si fosse impadronito del gran concetto dell'antica, pure non giunse ad accorgersi dei grandissimi mutamenti che vi operò il cristianesimo: non giunse a vedere che la religione del sentimento e dell'amore, anche conservando la corretta semplicità ed idealità dell'arte greca, non potea farsi l'apoteosi delle bellezze atletiche e dei giuochi olimpici, ma dovea avviarla ad esprimere l'affetto che è scala per salire a bellezza; quindi condurla alla considerazione dell'uomo interiore, perenne e fruttuosa mira dello spirito cristiano.

Né questa sola è la colpa che sia da opporsi al Thorwaldsen, ma l'altra pur anco di essere stato poco valente nella esecuzione. Non ostante a ciò, più di tutti egli valse a mantenere l'arte su buon sentiero, ed a formare colle profonde dottrine sue artisti d'altissimo merito. Basta il nome di Tenerani a chiarirci quanto gli ammaestramenti del danese fossero da preferirsi a quelli del Canova. In tale sentenza mostrò di non concordare il Bartolini di Firenze, il quale, se dalle convenzioni del Possagnese aborrisce, più ancora volle tenersi lontano dalla via raccomandata dal sommo Thorwaldsen, temendo che se pur seguitandola ne fosse annobilita l'arte con forme e concetti elevati, troppo ne rimanesse ristretto il campo, o vi fosse pericolo d'urtare nella fredda imitazione de' marmi antichi, e quindi le venisse tolto ogni mezzo di farsi l'interprete di idee e di pensamenti contemporanei. Egli, profondamente persuaso che l'arte guidi a nulla di fruttuoso se in qualche modo codesta contemporaneità non riveli, stimò vi fosse bisogno ridurla rappresentatrice fedele di quella natura di cui importava diventasse sentimento e parola. Principio stupendo da mente e mani degnissime esercitato, se l'amor di sistema e le esagerazioni del novatore, non lo avessero più d'una volta portato a scambiare i mezzi col fine. Egli che avrebbe potuto e dovuto presentarci quanto v'ha di più nobile, di più alto, nella verità da cui siamo circondati, credette d'aver tocco l'alto scopo dell'arte cogliendo minutamente gli accidenti della natura esteriore, e quelli più che ogni altra cosa accarezzando.

Quindi vedemmo talvolta, ne' suoi marmi, affievolirsi, sotto una forma stupendamente vera, lo spirito avvivatore del pensiero, i lanci del sentimento, quanto in fine nel vero testimonia l'ala infaticabile dell'umana immaginazione aspirante con vigoroso desiderio ai campi sublimi dell'infinito. Così il Bartolini, quanto apparve sommo ritrattista della natura fisica, altrettanto sembrò qualche volta sdegnare di farsi il rappresentante di quanto v'ha di più elevato e di più energico nell'uomo morale. Ma pur tanto v'è di bello, di elegante, di vario, di vivo nelle sculture dell'insigne Fiorentino, che una folla di giovani si diè ad imitarlo con impetuoso entusiasmo. Pur troppo per altro, essi, come tutti gli imitatori, raggiunsero ed esagerarono i suoi difetti soltanto, le doti sue grandi non seppero, neppure per caso, arrivare. Quindi uscì da quelle officine una scultura naturalistica che si direbbe intenta solo a riprodurre nel marmo le minutezze prosaiche de' maestri fiamminghi, ed a togliere la divina spiritualità a quell'arte che Fidia, Mina da Fiesole e Luca della Robbia, stimarono degna solo di ricordar la divinità.

Le differenze essenziali che spartivano i tre accennati sistemi, le lotte e le controversie che ne furono la conseguenza, se molte dannose incertezze produssero, originarono per altro anche un grandissimo bene, e fin quello di eccitare i più svegliati ed i più indipendenti fra gli artisti ad esaminare quei sistemi uno ad uno e quindi a porre in luce coscienziosamente i difetti da cui andavano macchiati, ed a tentar coll'opera di evitarli. Fu allora che alcuni fra quelli ingegni privilegiati che Dio a quando a quando dona all'Italia perché Ella sappia che il genio dell'arte non può per essa morire, valsero a dar vita ad una scultura più collegata co' tempi, senza esserne la rimessa prosa, più conforme a quella verità tipica, la quale dovrebbe essere mira precipua delle arti tutte. Uno de' più ingegnosi fra questi, è senza dubbio da noverare il veneziano Luigi Ferrari di cui qui vedesi incisa la stupenda Madonna che, or son pochi mesi, meritò lode piena da tutta Venezia.

Né primi anni dell'età sua egli non ebbe a vero educatore che il proprio padre, il quale, se ingegno vasto non era, sentiva però nell'animo quale sia il più alto dovere dell'artista, e più che la imperizia

della mano temeva que' manierismi industri che a molti simigliano scienza. Perciò il giovanetto Luigi non succhiò nessuno di que' falsi principii di scuola che stringono l'arte colle funi misere della regola, coll'altre più misere della imitazione.

L'ottimo uomo che ogni cura più amorosa poneva nel suo figliuolo, gli insegnava ad ammirare l'antico, ma non a farsene copiatore; a venerare Canova, ma a temerne le convenzioni. Solo gli proponeva ad unico esemplare la verità ma non quella artificciata ch'è nel modello, sì bene l'altra che vive nello spirito, e si manifesta bellissima nell'affetto.

La prima opera in cui il giovane Luigi poté far conoscere la giustezza di codesti insegnamenti fu un gruppo figurante Davide nell'atto di troncare il capo all'atterrato Golia. Energia di pensiero, evidenza del tema, forme corrette, molta e non esagerata espressione, meritano a questo primo lavoro elogi sommi anche dai più schivi: ma molti più ne meritò il gruppo colossale del Laocoonte, ove l'artista si spinse ad un ardimento che avrebbe potuto sembrar temerario, se non lo avesse coronato un plauso universale e veramente confortatore, perché dettato non da compro favore, ma da popolar sentimento. Ogni più robusto ingegno pareva dovesse sbigottirsi all'idea di trattare quel soggetto stesso di cui l'antichità ci lasciò così insigne capolavoro; e di certo paventò anche Ferrari il cimento, ma egli sentiva nell'anima una forza vigorosa e nuova che gli diceva, esservi in così tremendo soggetto altri punti che possono ben commuovere l'animo del paro, e forse anche di più che quello scelto da Atenodoro e dal suo collega Agesandro. Vide che se il concetto antico avea in sublime maniera rappresentato il sacerdote punito da numi il moderno potea ancora figurare le angosce del padre infelice. Se quello avea espresso la dignità nel dolore, questo avea libero il bel campo de' più teneri affetti. Caldo di siffatti pensieri, fece uscire dalla creta un'opera che se forse raggiunge la perfezione della forma ch'è nell'antica, la pareggia, e, al dire di molti, la supera nell'affetto. Imperocché, mentre il marmo antico fa vedere nella lotta mortale movimenti energici sì, ma quasi a dir rattenuti dal rispetto a numi che fin in quel doloroso momento provava il Sacerdote di Nettuno, il Laocoonte del veneto scultore, non curante del proprio pericolo, inorridisce alla vista del figlio già morto; mentre gli occhi dell'antico cercano con nobile dolore il cielo, lo sguardo del moderno s'affisa convulso sul figlio ucciso da serpi: mentre quello né si lagna, né grida, questi pare esca in un grido disperato, proprio di un povero padre cui tutto tolse fortuna. In somma, se nell'uno fu arrivato il sommo dell'arte nella rappresentazione di que' sentimenti che più si legano al cielo, nell'altro è bellezza men alta sì, ma più cara, la squisitez-za cioè di terrene e familiari affezioni.

Cresciuto per questa grandiosa opera il nome di Ferrari, gli furono molti lavori allogati, fra' quali serbarono principale rinomanza una Malinconia pel cavaliere Uboldo, ed un monumento pel conte Stefano Medin, opere entrambe improntate di una delicatezza di sentire, e di una vita d'affetti che certo è dato a' pochi artisti raggiungere. E queste doti per certo appariranno eminenti anche nel bel Sarcofago ch'egli ora sta preparando per le ceneri di un dovizioso.

Stanco Ferrari dei Genii e delle allegorie che raggelano ogni pietà, e spesso muovono a riso, figurò due donzelle, le figlie del defunto, che colle gonne e gli abiti d'oggiorno posano corone e lagrime sulla tomba adorata del genitore. Vi fu chi accusò fin d'inverecondia così soave pensiero, chi lo schernì come una violazione delle classiche leggi dell'arte, chi persino come antireligiosa licenza: ma un fatto ch'è irrecusabile prova di merito, venne a mostrare all'artista quanto invece si fosse accostato alla grande mira dell'arte con quel toccante concetto; giacché quanti lo videro (se non erano prevenuti da pregiudizii di scuola o da invidie misere) piansero col pianto della commozione vera e ripensarono con mesta carità agli amici e ai parenti che li precedettero nella fossa.

Che so mai ancora vi fosse qualche seguace delle antiche, dai più mal comprese dottrine del classicismo, il quale dubitasse del valor di Ferrari, a rappresentare degnamente quanto v'ha di più spirituale nei soggetti cristiani, questi consideri a lungo la Madonna che io qui prendo a descrivere, e sarà astretto a convenire di rado l'arte aver meglio manifestato colle umane forme la celeste purezza della Rosa di Jerico.

Alla guisa di quelle Vergini soavissime operate dagli artisti toscani ed umbri del quattrocento, le quali tanto infondono amore e bisogno di preghiera, la devotissima testa è racchiusa da un velo che

le aggiunge grazia e modestia; la gonna ricinta al petto le scende sino al piede, sotto cui sta il simbolico serpe ricordante le sublimi parole della Genesi, ove il Signore vuole la Donna perenne nemica a Satana¹). Un ampio manto annodato al collo da un fermaglio s'affalda in elettissime e semplici pieghe lungo la snella persona, e principalmente sulle braccia, le quali al petto consente in atto di adorazione, trasfondono a tutta la elegante figura un non so che di dolcemente pio, che fa correre dal cuore al labbro l'ave benedetto di cui il cristiano onora la santa interceditrice de' nostri errori. Correttamente aggraziate si mostrano le mani, ed anche in esse appare, direi quasi, quel che di virginale e di raccolto, che rapisce tanto in tutto questo delicatissimo simulacro.

Nel volto, da cui traspare una dolce malinconia, prescienza sublime del sacrificio doloroso, malinconia che porta il pensiero fuor della terra e lo lancia nei campi del cielo, alcuni avrebbero voluto maggiore bellezza, forse di quella bellezza che impararono a chiamar tale ne' greci marmi famosi: altri avrebbero desiderato negli occhi grazia maggiore: altri nel collo alcun che di più agile; altri ancora nelle forme minore magrezza: misere incontentabilità, più forse dall'invidia che dalla ragion dell'arte consigliate, le quali per altro nulla seppero trovar da emendare nella espressione soave di fede, di carità, di modestia che raggia da quel volto divino. Prova incontestata codesta come sia nel Ferrari eminente la scienza rarissima di improntare i più elevati sentimenti dell'animo ne' soggetti che prende a trattare, e sappia con quelli commuovere i riguardanti. Ecco l'artista grande che intende da senno l'elevato principio di Platone confermato da san Clemente d'Alessandria: Nessun corpo esser bello se non è conforme nella più conveniente maniera alla sua destinazione²); e l'altro pure elevatissimo proclamato da sant'Ambrogio e da san Gregorio di Nissa: Uno de' caratteri della bellezza de' corpi esser quello d'offerire i segni della bellezza dell'anima³).

Se a codeste insigni massime tutti gli artisti badassero come vi bada amorosamente Ferrari, vedrebbero che non è né fra i marmi del Vaticano, né fra la volgare natura che ne circonda, che bisogna cercare il tipo delle virtù cristiane, di cui la Vergine è sublime allegoria, ma rintracciarlo bisogna in quella rara verità che non è corrotta dallo trasmodare delle passioni e de' sensi, e che aspira incessante al Cielo.

Quanto facile l'arte se imitatrice di esemplari anche sommi, quanto difficile se rappresentazione degli alti sentimenti che si colorano pur troppo fuggevoli sul volto dell'uomo! Ripensare profondamente quanto la natura di tempo in tempo ci offre nel calor degli affetti è il solo modo di rendere l'arte manifestatrice di quel vero, ch'è utile da senno, perché eccita gli uomini alla virtù, e li persuade all'amore.

Onore adunque al veneto artista che da tal punto move il suo animatore scalpello, e nella forma artistica cerca solo la vita intellettuale ch'è eterna ed immisurabile, non la materiale che muore e presto si perde nelle oscurità del finito. E tanto più grande onore a lui che persuaso di questo importantissimo vero, pure non tralascia d'accarezzare con ogni dilezione la forma, e tanto la rende con industri finimenti squisita, che giova a far più nobile e più insinuante l'idea. Il quale elogio se pur meritano tutte l'opere del Ferrari, questa più d'ogni altra n'è degna, perché mai tanto lavorò delicatamente il marmo, mai tanto ricercò e condusse le pieghe e le estremità. Con quinta grazia scevra da ogni artificio, non trapassan l'uno nell'altro quei seni delle drapperie! e come una falda si posa con industrie naturalezza sull'altra, senza che durezza o stento vi appaia mai? E qual agile mano plasmò quelle carni che pare debban cedere a chi le preme, e con quanto sapere son quelle dita affusate?

E sommamente è da congratularsi con Venezia, che per far perenne nei presenti e ne' posteri la memoria di quell'intrepido suo Marco Polo, scegliesse ad artista il nostro scultore. Egli per certo, compreso del nobile tema, desideroso d'offerire alla patria un testimonio d'onoranza e di amore, saprà far uscire dal bronzo un'idea che ricordi quanto fossero e coraggiosi ed industri i Veneti delle età medie, una forma che provi essere l'arte ancora patrimonio della preziosa città, la quale bene fu detta da uno de' più immaginosi scrittori del tempo presente, l'opera dello spirito, anziché della mano dell'uomo.

Il bellissimo simulacro che qui son venuto descrivendo sarà nobile ornamento di domestico Oratorio, ove si accoglieranno a pregarlo gli individui di una amata ed amabile famiglia, in cui tutti

i pregi dell'animo spiccano congiunti ai conforti della concordia amorosa. Ed io porto l'affettuosa invidia della salda amicizia al fortunato possessore di tale opera, perché me lo figuro dinanzi a questa immagine sacra tenendosi a fianco quella sua diletta che di tante rose gli infiora la vita. Oh! Egli allora colla elevatezza robusta dell'agile suo pensiero, con quell'animo generoso e benevolo ch'egli (rara dote!) serba incorrotto alle lusinghe degli onori e della fortuna, salirà alla poesia della donna cristiana, regina dell'affetto, sorriso della famiglia, a cui la madre del Signore è tipo ineffabilmente sublime; e ricordando come la Divina soffrì e gioì nei dolori e nelle glorie del Figlio immortale, ricordando com'essa è conforto al

pusillo, coraggio al timido...

... Saldo scudo delle afflitte genti

Contro colpi di morte e di fortuna,

simbolo di carità e di quell'amore che non muor nel senso, l'amore di Dio e de' fratelli; egli volterà lietamente orgoglioso lo sguardo alla sua compagna, beantesi nell'idea di saperla fra le degne d'affisar serenamente quella immagine cara. Egli di certo in quell'istante ripenserà la grandezza dell'eterna legge che volle la Ancella di Nazareth *umile ed alta più che creatura*, perchè fosse modello di quei soavi e fortissimi affetti, e di quella bellezza morale di cui la donna è ministra.

Quando l'arte ispirata dal cristianesimo può spingere l'anima a tanta altezza di sentimenti, chi non dovrà proclamarla la sublime fra l'arti, chi non riderà di que' miseri che la dicono o sorella del paganesimo, o sogno di menti delire?

Pietro Selvatico

Avviso di Concorso, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n.156, giovedì 13 Giugno 1850.

AVVISI DI CONCORSO

N. 13070 (1.^a pubb.)

Essendosi reso vacante presso la I. R. Accademia Veneta di belle arti il posto di Professore di Scultura, al quale va annesso l'annuo stipendio di aust. L. 3900, se ne apre il concorso fino a tutto il giorno 31 luglio prossimo.

I concorrenti presenteranno le loro petizioni alla Presidenza dell'Accademia suddetta, giustificando la loro età, la patria, la condizione. Ed in pari tempo dovranno: 1° dar prove d'aver condotte opere di tal merito da essere già salite in modo non contestabile a bella fama nella pubblica opinione; 2° offrire documenti di conoscere bene l'arte di fondere il bronzo, 3° assumere d'insegnare l'intaglio delle figure in legno a quelli che bramassero avviarsi a tale ramo d'arte.

Venezia, 10 giugno 1850

Della scultura in Italia in "L'Italia Musicale giornale dei teatri con appendice di letteratura, belle arti e varietà", a. II, n. 91, mercoledì 11 Dicembre 1850.

Luigi Ferrari

Primo fra tutti per ordine di tempo e forse per ordine di merito, ci si presenta Luigi Ferrari di Venezia. Nato in quella città che il luogo nativo delle belle arti, in seno ad una di quelle famiglie che non si trovano che in Italia, e più specialmente nel suolo veneto dove l'arte vien tramandata di padre in figlio e dove tutti i membri della famiglia stessa la coltivano quasi fosse un podere da far fruttare. Il padre di Ferrari era stato un assai valente scultore in bronzo e se non ebbe fama

corrispondente al merito, fu per essere stato contemporaneo a Canova, il quale, senza che la sua buon'anima il volesse, aveva per così esprimerci, fatto il monopolio e incettalo per sé solo tutta la fama e tutta la gloria che di quel tempo era disponibile. Crebbe così sotto l'istituzione paterna e l'ammaestramento di Luigi Zandomenighi, professore di scultura all'Accademia veneta, artista gentile ed elegantissimo, che forse andò facendo severa e eccessiva grazia per gli insegnamenti del rigido Pizzi di Milano, scultore di merito d'istinto, ma che visse e morì oscuro non lodato che dagli intelligenti, non so se per bizzarria del caso o più facilmente per l'indole dell'uomo incorreggibilmente selvaggia e ruvida. Zandomenighi da tal maestro non aveva voluto apprendere che la sapiente severità dell'arte guardandosi con grata cura dall'imitare (p. 362) l'uomo. Ammirava inoltre sin quasi all'idolatria il suo Canova che forse più del maestro gli imprimeva indelebile il suo marchio. Valente esecutore, era poi eloquentissimo e leggiadro teorico. Pochi uomini come Zandomenighi hanno sortito dalla natura una più decisa vocazione all'istruzione della gioventù ingegnosa, né una più perfetta attitudine a gradito e ameno il pedante precetto. Nato dunque il Ferrari in una casa artistica, sotto l'assidua vista del padre che si era assimilato Canova, allievo di un maestro che nell'età adulta propostosi a studio il meglio di Canova, si era però nella prima giovinezza assimilato il Pizzi, non poteva che giovarsi di condizioni così fortunate e così straordinarie, fornito qual'era di un ingegno tanto predestinato all'arte, che avrebbe sospirato tavolozza o scalpello anche se fosse nato in seno all'industria e alla mercatura.

Ma venne il tempo che il docile e prediletto allievo di Zandomenighi doveva a liberarsi dalle dande magistrali e gettarsi tutto solo in mezzo al mondo artistico ajuto, senza protezioni e senza consigli. E l'ingresso del giovane Ferrari in questo mondo fu certamente il più straordinario. Chi conosce il Ferrari e sa la modestia e la dolcezza dell'indole sua e pensa poi all'audacia senza esempio colla quale gettò il suo guanto ad uno dei più grandi capolavori che ammiriamo della Grecia, bisogna che confessi che il genio il solo genio ci ha avuto parie in questa faccenda, quel genio al quale tutto è permesso e che senza pericolo di cadere può trascorrere libero sull'orlo di qualunque precipizio come i sonnambuli, però un nostro giovane ma già grande pensatore chiamò sublime sonnambulismo del genio codesta facoltà degli ingegni di procedere arditi e veloci senza vedere il pericolo. Prima di Ferrari a chi mai sarebbe venuto in mente stando innanzi al famoso gruppo del Laocoonte antico che pareva quasi aver chiuso il circolo delle idee del possibile dell'arte greca a chi sarebbe venuto in mente, che dopo tanta di forma e profondità di sentimento unite insieme in modo la costituire quel che si dice un miracolo dell'arte, miracolo che talora oltrepassando la virtù dell'ingegno umano, non è che un prodotto di circostanze fortuite, questa tema del Laocoonte era ancora da farsi o per dir meglio era ancora da svolgersi con diverso intento e con un intento che doveva riuscire più opportuno all'arte e più ragionevole per la filosofia dell'estetica. Luigi Ferrari quantunque non avesse più di 24 anni e fosse il primo passo che a rigore di termini, facesse nella grand'arte, volle provarsi a dimostrare col fatto che l'intreccio del gruppo antico era più artificiale che vero, che il dolore rassegnato non era l'affetto che l'argomento del Laocoonte richiedeva, che l'enormità del pericolo presente e quello spasimo fisico che doveva nascere dalla natura del pericolo stesso, non poteva lasciar tempo al sacerdote di Nettuno di pensare al *Fato indeprecabile* a dispetto delle diverse credenze. Tutte queste cose considerò il Ferrari, e l'aver fisso com'era in questa convinzione, rinnovato il gruppo antico con quella ragione d'estetica che secondo lui doveva seguirsi, a dispetto della opposta sentenza sanzionata dall'universalità dei critici e dei secoli che, per così esprimerci, danno consistenza indistruttibile alle opinioni stesse, prova la potenza straordinaria del suo intelletto artistico nel significato più completo di questa parola, vale a dire nel significato di chi considera la linea la forma, l'esecuzione come soli mezzi e nulla più per svolgere un'idea che appartenga alla bellezza morale ed alla filosofia del cuore umano.

(Sarà continuato)

P. CECCHETTI, P. NARATOVICH, *A Luigi Ferrari professore di scultura nell'Accademia di Belle arti in Venezia, per i due angeli da lui scolpiti, figuranti l'Adorazione e l'Amore, e collocati il 31 agosto 1851 nella chiesa parrocchiale di S. Silvestro, questo tributo riverenti offrono, Venezia, Tip. Naratovich, 1851.*

Nel 1849, allorchè si eregeva sull'altar maggiore della chiesa parrocchiale di s. Silvestro un nuovo tabernacolo, scolpito, sopra disegno dell'ingegner Meduna, da Augusto Gamba, romano, io accennava che il benemerito paroco D. Angelo Cerchieri aveva affidato, con saggio avvedimento, al genio di Luigi Ferrari la creazione di due Angeli da collocare a' lati di esso tabernacolo; e presagiva, con labro non ismentito, che codesta nuova opera avrebbe accresciuta la fama, già grande, del valoroso artefice.

Il fatto corrispose pienamente al presagio. I due angeli, figuranti L'Adorazione e l'Amore, non appena presentati al pubblico nelle sale dell'Accademia delle belle arti, si attrassero la universale ammirazione; e uno solo fu il giudizio de'riguardanti intorno alla nobiltà del concetto ch'esprimono ed ella eccellenza del sapiente lavoro. La devozione del primo è naturale, sentita, quasi direi diffusiva: nel secondo l'amore è attinto alla divina sorgente, è emanazione di Dio. Chi affissa l'uno si sente, quasi non s'accorgendo, piegar l'animo a riverenza e a pietà, chi guada l'altro è tratto di forza ad amare. Ma quella riverenza è netta di qualunque labe mondana; quell'amore è vergine di men che pure sensazioni.

O genti devote che, nella prospera o nell'avversa fortuna, per soddisfare il prepotente bisogno dell'anima, entrate al tempio, deh sostate dinanzi a codeste immagini, e da codeste immagini, e da esse pigliate la ispirazione, da esse apprendete quanto umile debba essere la devozione, quanto ardente l'affetto: elle vi servano quasi di gradino che dalle mondane parvenze vi levi alla contemplazione delle cose celesti, e dalla terra vi tragga a Dio. Se, tuttavia affascinati dalle seduzioni del mondo, lo aspetto di tanti oggetti reverendi che sono nel tempio non vale a purificare i vostri affetti, volgete a queste celesti sembianze gli sguardi, e la vostra preghiera, santamente ispirata, salirà in cielo gradita e fruttuosa.

A questa meravigliosa opera dell'ingegno di Luigi Ferrari furono tributate da poeti e prosatori splendidissime lodi; e noi, per celebrare con la solennità della stampa il giorno in che i due Angeli sono collocati a' lor saggi, siam lieti di poter pubblicare due poetici componimenti, uno nell'idioma del Lazio, favoritoci dal più forbito tra'latinanti moderni, l'ab. Francesco Filippi, l'altro italiano, del sig. Onorato dott. Occioni, nel quale ad immagini di vera poesia è accoppiata bella fattura di versi.

E qui, nel chiudere questi cenni, non possiamo l'asciar di porgere una parola di lode al reverendissimo Paroc, il quale, oltre che consacrare tutto sé stesso al governo spirituale della sua chiesa, attende del continuo a renderla con esterne decorazioni, più degna degli alti misteri che vi si celebrano.

Venezia, 31 agosto 1852

P. CECCHETTI

(Seguono poesie....)

AZZ, *Bizzaaria – Qualche paradosso sulla parola scultura in fatto di Belle Arti, “Il Vaglio”, n. 48, anno XVII, Venezia 26 novembre 1853, p. 591.*

[...] Ond'è che il Ferrari quando udì quell'altissimo grido che mise la fama in Milano, e che s'intese per tutta Italia, del meraviglioso nuovo Laocoonte, propriamente parlando quel gruppo non era ch'ei li credesse mai una scultura. Quel suo lavoro, che illustra la nazione, è un lavoro manuale di gesso

semplicemente, non una scultura, né tale diventerebbe benché fuso in bronzo, né se fosse stato condotto con politezza in bellissima terra cotta, *Scultura è lavoro d'intaglio*.

[...]

GIUSEPPE ORSOLATO, *Cenni storici relativi ad alcuni monumenti che stanno nello Spedale Civile di Padova. Letta nella Tornata 9 luglio 1854*, in “Rivista periodica dei lavori della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova”, Vol II, trimestre primo e secondo 1853-54, 1854, p. 242.

[...]

Per ultimo, il monumento eretto alla memoria di Bartolommeo Signoroni, Professore che fu di chirurgia nella Università di Padova. Viene dallo scalpello di Luigi Ferrari, e fu allogato a questo scultore da una società di azionisti che il donarono allo Spedale per essere collocato nel vestibolo dell'anfiteatro chirurgico ove stanno gli strumenti ed i bendaggi. Ciò fu nel 1852. L'amicizia tributava tal onore al Signoroni, e lo volle là dov'egli appassionato per l'arte sua, tutte sue cure profuse alla istruzione pubblica, alla umanità sofferente, all'ornamento e splendore della clinica padovana e della chirurgia inventrice.

GIUSEPPE ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro risposdenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni per cura di Giovanni Rovani*, tomo IV, Milano per Francesco Sanvito, 1858, pp. 515-518.

Stesso testo in GIUSEPPE ROVANI, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Voll. II, Milano, Fratelli Treves, 1874, pp. 180-186.

LUIGI FERRARI

Egli nacque a Venezia, in seno a una di quelle famiglie che non si trovano che in Italia, e più specialmente in quella città in cui spesso l'arte vien tramandata di padre in figlio, e dove tutti i membri della famiglia stessa la coltivano quasi fosse un podere da far fruttare. Il padre di lui era stato un assai valente scultore in bronzo, e se non ebbe fama corrispondente al merito, fu per essere stato contemporaneo a Canova, il quale, senza che la sua buon'anima il volesse, aveva, per così esprimerci, fatto il monopolio e incettato per sé solo tutta la fama e tutta la gloria che in quel tempo era disponibile. Crebbe così il Ferrari sotto l'istituzione paterna e l'ammaestramento di Luigi Zandomenghi, professore di scultura all'Accademia veneta, artista gentile ed elegantissimo, e che riuscì a rendere severa l'eccessiva grazia per gl'insegnamenti del rigido Pizzi di Milano, scultore di merito distintissimo, ma che visse e morì oscuro non lodato che dagli intelligenti, non sappiamo se per bizzaria del caso o più facilmente per l'indole dell'uomo incorreggibile selvaggia e ruvida. Zandomenghi da tal maestro non avea voluto apprendere che la sapiente severità dell'arte, guardandosi con gran cura dall'imitare l'uomo. Ammirava inoltre sin quasi all'idolatria il suo Canova che forse più del maestro gl'imprese indelebilmente il suo marchio. Valente esecutore, era poi eloquentissimo e leggiadro teorico. Pochi uomini come Zandomenghi hanno sortito dalla natura una più decisa vocazione all'istruzione della gioventù ingegnosa, né più perfetta attitudine a rendere gradito a meno il pedante precetto. Nato dunque il Ferrari in una casa artistica sotto l'assidua vista del padre che si era assimilato a Canova, allievo di un maestro che nell'età adulta propostosi a studio il meglio di Canova, si era però nella prima giovinezza assimilato il Pizzi, non poteva che giovare di condizioni così fortunate e così straordinarie, fornito qual'era di un ingegno

tanto innamorato dell'arte, che avrebbe sospirato tavolozza e scalpello anche se fosse nato in seno all'industria e alla mercatura.

Ma venne il tempo che il docile e prediletto allievo di Zandomenoghi, doveva disporsi a liberarsi dalle dande magistrali e gettarsi tutto solo in mezzo al mondo artistico senza ajuti, senza protezioni, senza consigli. E l'ingresso del giovane Ferrari in questo mondo fu certamente il più straordinario. Chi conosce il Ferrari e se la modestia e la dolcezza dell'indole sue, e pensa all'audacia senza esempio colla quale gettò il suo guanto ad uno dei più grandi capolavori che ammiriamo della Grecia, bisogna che confessi che il genio, il solo genio ci ha avuto parte in questa faccenda, quel genio al quale tutto è permesso, e che senza pericolo di cadere può trascorrere libero sull'orlo di qualunque precipizio come i sonnambuli; però un nostro giovane, ma già grande pensatore, chiamò sublime sonnambulismo del genio codesta facoltà degli ingegni di procedere arditi e veloci senza vedere il pericolo. Prima di Ferrari, a chi mai sarebbe venuto in mente, stando dinanzi al famoso gruppo del *Laocoonte* antico, che questo tema era ancora da farsi o per dir meglio era ancora da svolgersi con diverso intento e con un intento che doveva riuscire più opportuno all'arte e più ragionevole per la filosofia dell'estetica? Luigi Ferrari quantunque non avesse più di 24 anni, e fosse il primo passo che, a rigori di termini, facesse della grand'arte, volle provarsi a dimostrare col fatto che l'intreccio del gruppo antico era più artificiale che vero, che il dolore rassegnato non era ciò che l'argomento del *Laocoonte* richiedeva, che l'enormità del pericolo presente e quello spasimo fisico che doveva nascere dalla natura del pericolo stesso non poteva lasciar tempo al sacerdote di Nettuno di pensare al Fato in deprecabile a dispetto delle diverse credenze.

Tutte queste cose considerò il Ferrari, e l'aver, fisso com'era in questa condizione, rinnovato il gruppo antico con quella ragione d'estetica che secondo lui doveva seguirsi, a dispetto della opposta sentenza sanzionata dall'università dei critici e dei secoli che, per così esprimerci, danno consistenza indistruttibile alle opinioni stesse, prova la potenza del suo intelletto artistico preso nel significato più completo di questa parola, vale a dire nel significato di chi considera la linea, la forma, l'esecuzione come soli mezzi e nulla più per svolgere un'idea che appartenga alla bellezza morale ed alla filosofia del cuore umano.

La prima comparsa del modello in gesso a proporzioni colossali del *Laocoonte* di Ferrari fu veramente un avvenimento memorabile nella storia della scultura moderna. La consuetudine ci aveva abituati ad un culto idolatra di tutto ciò che era santificato dalla vetustà, e in special modo dalla vetustà greca; ed un giovane di ventiquattro anni usciva tutto solo e senza l'incoraggiamento della folla, anzi contro i principii e le opinioni e le opinioni più ostinate, ha dimostrato che dai Greci il circolo delle idee artistiche non era stato chiuso, ed usciva con un'opera che era un trattato d'estetica insieme ad un lavoro in marmo; una teoria ed un'applicazione pratica; un desiderio e una vittoria. La moltitudine, a dispetto de'suoi pregiudizi, e delle sue idee accettate per eredità senza beneficio d'inventario; le accademie, a dispetto della loro base d'insegnamento; gli artisti vecchi, tanto con alloro che senza, a dispetto di quella compassione piena di apprensioni gelose che provano al comparire di un'opera nuova; gli artisti giovani, a dispetto dell'invidia acrimonia che li rende il più delle volte così ingiusti verso i loro emuli, tutti al cospetto di questa nuova opera del Ferrari, furono costretti dal comando irresistibile della così detta coscienza artistica (che fa il fatto suo e parla alto per quanto involuta di passione e di fiele, ed è prepotente come l'istinto) a confessare che il nuovo venuto era altamente predestinato a far prosperare l'arte presso di noi. Non mancarono per altro le contumelie, non mancarono le derisioni, non mancarono le guerre palesi e occulte. I fenomeni che sono una aperte della grande storia dello spirito umano, e che sogliono sempre accompagnare la comparsa di un capolavoro, si verificano tutti anche in questa occasione, e tanto più pronunciatamente quanto più grande e inaspettata era la solennità.

Fu detto da quei pochissimi, che con grande ragione e con grande senno cercano i primi sintomi dell'ingegno d'un artista nella scelta del soggetto, che il Ferrari per questa parte non merita alcuna menzione onorevole, perché a noi, uomini del novecento, preoccupati di credenze e di studii, e di aspirazioni, e di desideri specialissimi, assai poco può interessare il sacerdote di Nettuno avvolto

nelle spire dei due serpenti di Tenedo. Ma questa sensazione sensatissima in assoluto, perde ogni suo peso in faccia alle circostanze particolari.

Ferrari comparve quando l'arte nuova stava ancora litigando con l'arte vecchia, quando l'arte che sacrifica alla convenzione, non era ancora detronizzata dall'arte devoto del nudo vero; però essendo egli proposto di fare un lavoro che fosse insieme un complesso di nuove leggi estetiche, doveva necessariamente portare la contesa sul terreno stesso della Grecia, e sfidare quel che appunto riassumeva l'arte antica e prendere a così dire d'assalto la capitale per finire tutte le questioni in una volta.

Considerando il tentativo di Ferrari da questo punto di vista, per verità che assume una importanza tutta nuova e tutta speciale. Se in allora per le prime sue prove si fosse scelto un altro argomento, avrebbe fatto un'opera bella che sarebbe stata più o meno ammirata, ma che non avrebbe sommosse le questioni di alta estetica.

L'audacia veramente insolita di rifare da capo un lavoro celebre e dichiarato insuperabile fu la fiamma che illuminò una strada più nuova e più vera da percorrersi. E infatti dopo questa vittoria si diede all'arte rivelatrice dell'intima vita; all'arte che con la materia aspira a svolgere un concetto spirituale, e per quale la forma, la linea, l'esecuzione non sono che mezzo e corredo. La statua rappresentante la *Malinconia* e che mandò l'anno dopo all'esposizione milanese, è una prova di quanto abbiamo detto. Scegliere tra le passioni e gli affetti umani, anzi tra le semplici condizioni del cuore umano la più vaga, la meno espressa, quella che estranea allo stato di violenza il quale si manifesta a caratteri pronunciati, risulta dallo stato di calma, ma di una calma che non è tranquillità e che anzi racchiude in sé un fuoco, che se non avvampa, arde però lentamente e lentamente distrugge, è tutto ciò che di più difficile si può tentare coll'arte e colla scultura in ispecie che più delle altre ha da contendere colla materia. Dopo la *Malinconia* il Ferrari attese e compì altre opere tutte caratteristiche, tutte fedeli a questo intento. Né più toccante e più profonda elegia si formò in scultura di quel suo monumento sepolcrale, di cui il concetto e il modo di esecuzione è tanto più grande quanto più semplice. Non è che una figura d'uomo giovane avvolto in un ampio mantello, e protesa sui gradini di un avello tutta assorta nel fervore della contemplazione e della preghiera, tutta compresa di un dolore profondo e senza speranza. La trovata, la posa, il getto delle ampie pieghe del mantello, svolte con verità insuperabile, il palpito che spira da quel simulacro, è di tanta efficacia, da farlo credere all'occhio illuso un figura già viva e vera pietrificata poi, quasi direbbersi, per virtù d'incanto e di prodigio.

Da questo studio degli effetti della vita comune, il Ferrari passò poi ad una sfera più alta coll'*Angelo del giudizio*, che, secondo noi è l'opera più segnalata dello scalpello del Ferrari e che parrebbe insuperabile se prima non si avesse ammirato l'*Angelo* di Tenerani.

p. 519

Condiscepolo al Ferrari è lo scultore Innocenzo Fraccarolli, allievo esso pure del buon Zandomenghi.

p. 520

Senza il complesso dell'ingegno di Luigi Ferrari, senza l'esecuzione di Innocenzo Fraccarolli, Alessandro Puttinati li supera forse ambidue per facoltà d'inventiva.

VINCENZO MIKELLI, *Varietà. Belle Arti- Due statue del professore Luigi Ferrari*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 270, giovedì 27 novembre 1862.

... giammai non si sazia
Nostro intelletto, se il ver non lo illustra.
DANTE

A molti sembra tempo perduto lo scrivere di belle arti nelle diverse inclinazioni, che vi contrastano; né, quand'anche i lavori sieno una splendida ed infrequente eccezione, vorrebbero abbandonare la rigidità di questo principio; mentre pochi son quelli che seguano con attenzione i diversi svolgimenti dell'arte, pochi, che ad essa non facciano il viso dell'arme, sdegnosamente meravigliati che il mondo, di mezzo ad altre aspirazioni e bisogni, si occupi ancora di questi nonnulla.

Eppure, lasciandosi di buon grado ad altri argomenti l'importanza, che nessuno vorrebbe negare, è sembra per altro che possa, nell'urto dei molti interessi, trovarsi un posticino anche all'esame ed allo studio di quelle opere, che servono non ad una sterile compiacenza dei sensi, ma alla educazione civile ed artistica, commovendo i fattori dell'attività morale di un paese, i quali, siccome fila variamente sereziate, compongono, vorrei dire, il ricamo dell'incivilimento generale di una età, di una nazione.

Accenno, quasi ripetendomi, a questo, perocchè l'indifferenza sia profonda ed antica. - ai pochi adunque, il numero dei quali si assottiglia più sempre, che all'arte portano amore, né disperano del suo avvenire, drigo questo rapido cenno su di un recente lavoro del professore Luigi Ferrari; al nome del quale non aggiungo parola, che il pubblico, l'intelligente, non mica quello che, imbellettato di forestiera coltura, ciancia non giudica, sa per lunga prova com'egli sia nella eletta schiera di quelli che onorano l'arte e l'Italia.

Il Municipio di Padova, attivamente pronto a migliorare le condizioni topografiche di quella secolare città, non che ad abbellire alcune contrade, che per difetto di mezzi, o per sinistra influenza di tempi gravemente si danneggiarono, volle or sono alcuni anni rinnovare, ampliando, la porta, che mette alla stazione della strada ferrata, per modo che rispondesse all'aumentato movimento, e meglio armonizzasse colla novità dell'amenò paesaggio, che si dischiude dinanzi.-

Ad accrescerne magnificenza l'architetto molto opportunamente progettava di collocare nella parte superiore delle due fronti, così che si vedessero l'una da chi entra, e l'altra da quelli ch'escono, due statue, rappresentanti l'Agricoltura e l'Industria, siccome quelle che rendono ancora la città e la Provincia, fra le circostanti, delle più ricche ed attive.

L'incarico di pensarne le forme e di eseguirle fu accettato dall'onorevole professore Ferrari, che dai sommi principi dell'arte, e dai fantasmi del forte ingegno raccogliendo la ispirazione, potè non disgiungere dall'effetto, che le grandi masse devono sempre produrre, quel sapiente dettaglio, ch'è pur necessario a rivelare l'idea completa e distinta.

Le due statue, spedite a Padova nello scorcio di ottobre, sono scolpite in una pietra arenaria, che meglio si presta a questi lavori principalmente decorativi, perchè più del marmo, resiste alle variazioni dell'atmosfera mediante l'apparecchio di alcune velature d'olio e di calce, - e misurano in proporzione il doppio del naturale nella persona di due donne, giovanilmente belle, di una bellezza forte e severa, sedute entrambe e coperte d'ampio e semplice panneggiamento.

L'Agricoltura posa in aspetto tranquillo e maestoso sopra rurali strumenti, che le sorgono anche d'intorno in varie combinazioni, ed accenna alla ricchezza dei raccolti, ond'è circondata, dalla spiga del frumento alle foglie del gelso, e nella fronte le scintilla un raggio di quella intelligenza riconoscente e pia che, i misteri vedono della natura, in Dio riconduce ed accentra le leggi, per le quali il sole si avvicenda alla pioggia, sorgono e vanno le stagioni, cresce e rigogliesce la perenne fecondità dei campi. - L'agricoltore prega Iddio nella vasta solitudine del suo lavoro, e sente più del cittadino la provvidente armonia delle cose; - ed è per questo che l'illustre scultore, intendendo l'alto concetto dell'arte, componeva l'atteggiamento e la espressione della statua ad un sentimento confidente e religioso.

L'Industria invece, nello sguardo ampio e sicuro, nella persona onestamente spigliata, nella robusta economia delle forme, rivela la inquieta febbre dell'intelletto, - ed appoggiandosi colla destra al martello, simbolo dell'azione operosa, è nell'atto di chi, riposando un momento, ripensa alle splendide applicazioni della meccanica industriale. - D'intorno ad essa, con bella distribuzione di piani, si aggruppano gli strumenti e le macchine, dalla ruota e dall'incudine al pettine paziente, che raccoglie i fiocchi del canape, ed al telaio, che, movendo dall'idea di Jacquard, produce la svariata ricchezza dei moderni tessuti.

Descritto così brevemente il lavoro, quasi tornerebbe inutile dire che la esecuzione lascia niente desiderare, tanto negli accidenti e nel movimento delle pieghe, che nella proporzione delle linee, ed in quell'insieme, onde lo sguardo, scorrendo dalle parti al tutto, divide e ricompone un lavoro, e nel doppio giro dell'analisi e della sintesi trova ed intende sempre nuove bellezze.

Lo amore del Municipio di Padova a conservare le memorie antiche né ingloriose dei padri, e congiungerle agli ordinamenti ed alle speranze della vita presente, vorrei che altri imitassero: - ne avrebbero giovamento così anche gli artisti, che lo scarpello, i colori, la sesta, consacrerrebbero a nobili scopi. - qui intanto forzatamente finisco, mentre la penna volentieri correrebbe a tracciar ancora alcuni pensieri su altre commissioni, che il Ferrari ricevette, sopra altri lavori che stanno eseguendosi, - i quali, finiti che sieno, onoreranno meritatamente il suo nome, provando una volta di più, ch'egli è sempre l'autor del Laocoonte, una delle più insigni opere della statuaria italiana. - Ma di ciò mi riservo di parlare a miglior tempo, altra volta.

Dott. VINCENZO MIKELLI

FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca veneta ossia I migliori dipinti delle Chiese di Venezia*, Venezia, G. Grimaldo Edit., 1867.

Fu poi somma ventura che la nostra tavola venisse serbata nel generale ristauo che della chiesa di s Silvestro si fece di questi ultimi anni: imperocchè il mal genio, che ordinariamente presiede a colali lavori del tempo nostro, disperse e sbalestrò in istraniere contrade altre opere insigni che la decoravano, fra cui la celebratissima Adorazione de' Magi di Paolo Veronese. A riparare in parte quelle perdite lacrimate, l'attuale paroco D. Angelo Cerchieri, zelantissimo in ciò tutto vale ad aggiungere ornamento a quella sua chiesa, ordinava la nuova tavola del Titolare, all'egregio professore Sebastiano Santi, e voleva decorala l ara massima di due Angeli, che commetteva (p.) al non meno egregio, professore di scultura della Veneta Accademia, Luigi Ferrari. - Intorno poi alla tela del primo ci accaderà toccare altra volta in queste carte; ma di colali due simulacri gioverà dire adesso in brevi parole, che a pochi fu dato scolpire più care forme; ninno compose Celesti con atti più pudichi e divoti, tranne il Beato Angelico. - La religione qui infiammò il Ferrari; gli Angeli stessi gli guidarono lo scarpello con facilità e sicurezza; sicchè è tolta la speranza ad alcuno di varcare le meta da lui meravigliosamente toccata.

VINCENZO MIKELLI, *Appendice – Belle arti. Lettere artistiche. IX*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 59, mercoledì 3 marzo 1869.

[...] Uscendo a più sereni orizzonti, tragitto col mio discorso dalla Esposizione allo studio del Minisini, per indi passare a quello dell'illustre professore Luigi Ferrari.

[...]

Ed ora occupiamoci finalmente delle statue di Luigi Ferrari- - Chi conosce ed apprezza il suo ingegno potente e gentile, interprete ad un tempo degli alti ed affettuosi concetti, l'autore insomma che diede all'arte italiana il nuovo Laocoonte, l'Angelo della resurrezione, l'Innocenza e la Carità nel Monumento Vela di Verona, punto sarà meravigliato se asserisco fin dal principio, che le due statue in marmo, a grandezza naturale, or ora sono compiute, da collocarsi al sommo della grande scala nel nuovo Teatro imperiale di Vienna, corrispondono pienamente alle esigenze della critica, anche la più dispettosa.

Difficilissimo doveva riuscire al Ferrari di personificare la Musica, principalmente perché, essendo la più immateriale espressione di concetti ora serii ora lieti, ora malinconicamente amorosi, ora

temprati a a gagliarde cadenze, vorticosi come una danza, appassionati come in idillio, c'è da sgagliardire l'ingegno il più forte nel plasmare questa idea complessiva, sintetica. Eppure il valoroso artista è riuscito. Quella giovane donna, che vestita di pudico peplo regge col braccio sinistro la cetra armoniosa, e tien sollevata la mano destra in atto dell'aver lasciate, allora appena, le corde per isciogliere il canto dalle labbra aperte, palpitanti nel fremito della nota, è di una verità ed espressione, che devono sorprendere e soddisfare anche l'osservatore più diligente. Il braccio destro come è alzato, le dita come son mosse, presentano un ardimento artistico, cui soltanto chi può fare a fidanza con l'arte ha sicurtà di riuscire. - Quello che trovo di particolare poi in questa statua si è che, a guardarne il profilo dal lato destro, la si vede tutta animarsi, e sotto le pieghe del drappo indovinarsi e par quasi anzi di scorgere il moto della persona. Il suono è infatti movimento, qualunque ne sia il carattere, e questo comprese e mirabilmente espresse il Ferrari, dando così a tutta la figura una espressione di vita, che non ispicca soltanto nel viso, illuminato dalla luce del canto, ma è diffusa dai piedi al seno, dalle spalle ai capelli.

Ad alcuni non piacque l'acconciatura del capo. Qui ricci in parte cadenti sulle guance, in parte raccolti sulla cima del cranio, foggiando un costume greco, ed una imitazione dei primi anni di questo secolo, sembrano non convenienti alla bellezza gentile ed artistica della statua. Forse che non ci abbiano tutto il torto, perchè l'impressione, che se ne riporta in sul primo, confesso, non è la più aggradevole, ma giova d'altronde por mente che questi stessi ricci ondeggianti, agitati dall'onda del canto e dal moto della persona, ch'è tutta, come dissi, una vibrazione, servono a completare cotesta idea stessa, che con tanta scienza di modellare e potenza di effetto il Ferrari ebbe raggiunta; né allora il modo dell'acconciatura potrà sembrare capriccioso o azzardato.

L'altra statua avendo nella *Drammatica* un concetto più definito, presenta una individuazione meglio evidente e caratteristica. Qui c'è la meditazione, la calma di chi pensa e scruta nei sentimenti del cuore; qui pertanto il Ferrari con giusta distribuzione di affaldamenti e di pieghe vesti la statua di un aspetto tranquillo e severo. Gli occhi ha aperti e fissi; guarda, e pure non vede, perocchè il suo pensiero sia altrove, sia tutto intento ad un'idea, all'idea, che dev'essere rappresentata. Con l'una mano tien sollevato il lembo della lunghissima tunica, con l'altra una maschera, che simboleggia l'idea: - e qui pure, da quel sagace osservatore ch' egli è, il Ferrari ci ha presentato uno stato d'inerzia o sospensione di movimento, che vediamo le quante volte la mente sia confitta in una idea, e la vita morale si concentri in qualche esame o deliberazione, i quali, nella immobilità relativa, permettono scorgere la linea sottile che divide il doppio mondo dell'ente, l'intellettuale ed il fisico.

L'effetto ottenuto tanto dal braccio sinistro, che senza essere rigido cade lunghesso il fianco, quanto dalle dita della mano che tengono, non reggono la maschera, non che da tutta la persona, ferma in quell'attitudine naturale, semplice, e propria di chi non saprebbe accorgersene se ne fosse richiesto, non altri varrebbe a manifestare colla difficile materia, se non coloro i quali alla perizia singolare della esecuzione sanno congiungere la potenza creatrice dei tipi plastici, entro cui si fonde un determinato concetto.

Anche qui senza artifizii di raspe o di pomci, ma soltanto col differente tratteggio dello scalpello diede al marmo la vita palpitante delle carni, e l'apparenza delle stoffe diverse, per modo da discernere distintamente la sottoveste dal drappo, che la ricopre. - L'esecuzione poi tanto dell'una che dell'altra statua lascia niente a desiderare; c'è quella delicatezza diligente e minuta, che non è lisciatura o lezio, ma un perfetto modo, quale la natura ci presenta in ogni opera sua. - Avviso ai giovani che credono dar saggio d'ingegno scombiccherando una tela con quattro colpi di pennello, o lavorando il marmo come se si trattasse di un abbozzo.

Ed ora dirò due parole sui delicatissimi fregi in oro, di cui l'egregio Ferrari ebbe ornati i capelli e le esti di queste due statue. Molti forse sapranno che i Greci, maestri com'erano nell'arte dello scolpire, le statue non soltanto in alcuna parte doravano, ma, ma principalmente l'avorio, e talvolta anche qualche metallo al marmo aggiungevano. La doratura fu anche adoperata dagli scultori del Cinquecento ed avanti, come ne vediamo le traccia nelle opere che ce ne sono rimaste. Il Ferrari

non fece adunque una cosa nuova, ma restaurò invece un costume già in precedenza osservato; però con quella savia moderazione ch'eragli consigliata da suo finissimo gusto.

È da ammettersi, e da approvarsi? Ecco il punto della questione. Le opinioni in cotal argomento possono esser diverse, contrarie, alcune difese anche da ottime considerazioni mie, perchè ciò non mi porterebbe a trattare il soggetto nel vasto campo della parte ornamentale della scultura; credo, per altro necessario di esporre francamente ciò che ne pensi in tale proposito, ed è che desiderando anch'io la statua nella candida purezza del marmo, la quale tanto le acquista semplicità decorosa e severa dignità, non credo sia da eliminarsi intieramente un tale partito, ottimo in alcuni casi, quello, voglio dire, di fregiare con sottili ornamenti d'oro una statua, la tinta di questo si fonde egregiamente con quella del marmo, e l'occhio riposavi sopra ed anzi se ne compiace. Quindi nelle ristrette proporzioni, cui saviamente ebbe a limitarsi il Ferrari, e sempre con particolare riguardo al luogo, dove una statua dev'essere collocata, sembrami potersi tratar buon partito da queste dorature, leggere, sottili, di meditata eleganza. Ricordate, o signori, che cosa ho detto in principio sulla condizione della scultura in Italia? E non vi pare che le due statue del Ferrari sieno uno dei più forti argomenti del mio discorso?

Venezia, nel febbraio 1869.

Dott. VINCENZO MIKELLI

LUIGI GIRO, *Sunto della Storia di Verona politica, letteraria ed artistica dalla sua origine all'anno 1866*, Vol. II, Verona, Stabilimento Tipografico Civelli, 1869, p. 197.

[...] e più che ogni altro quello della famiglia dei marchesi Canossa, posto in un edicola; e quello Vela, che uscì dallo scalpello del celebre cav. Ferrari, scultore di Venezia. Avvertasi che la base di quest'ultimo monumento, un po' pesante, appartiene al nostro perduto Antonio Conconi, del quale è pur l'intero cenotafio Spinetti.

POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *Esposizione Permanente della Società Promotrice di Venezia*, in "Arte in Italia: rivista mensile di belle arti", a. II, Dispensa V, maggio 1870, pp. 77-78.

ESPOSIZIONE PERMANENTE DELLA SOCIETÀ PROMOTRICE DI VENEZIA

Venezia «è uno stupendo sarcofago - tutto vi parla della passata grandezza nell'arte, tutto della presente miseria». Queste parole, che scriveva non ha guari un illustre, ci tornavano alla memoria visitando le sale della nostra Esposizione Permanente. Se togli tre o quattro lavori, v'è una tal povertà da scoraggiare il più illuso ottimista. - Due o tre belle opere in mezzo a molte di pessime; alcuni gioielli in mezzo ad un mondezzaio. Parleremo brevemente delle cose migliori, e incominceremo dalle statue del prof. Luigi Ferrari. Esse ci parlarono alla mente ed al cuore; in esse abbiamo trovata un'impronta di originalità, una squisita delicatezza di sentimenti; insomma vi abbiamo scorta l'arte nel più nobile ed elevato senso della parola. Secondo noi, è vero artista quegli che sente agitarsi nell'animo un profondo sentimento d'amore e una folla di forme e d'immagini forme ed immagini dai contorni indecisi; raggi di una luce che si rifletterà nelle creazioni del suo ingegno; suoni indeterminati che renderanno una suprema armonia.

E tale ci sembra il Ferrari. Nato in un tempo in cui le fredde regole dell'accademia intorpidivano gl'ingegni anche i più eletti, egli non potè interamente liberarsi dalle pastoie scolastiche, ma seppe tuttavia produrre tali opere che segnano un vero progresso. Le sei statue ch'egli espone non sono

per avventura le sue migliori, ma ci fanno conoscere, come disse l'egregio amico nostro Guglielmo Stella, l'artista i suoi caratteri speciali, e, per meglio esprimermi, la fisionomia dell'ingegno suo.

Dinanzi all'*Angelo della risurrezione* noi abbiamo meditato lungamente. Noi non possiamo analizzare nè descrivere quella statua da cui traspare un concetto tutto celestiale: il bello non lo si dimostra, lo si sente. È ben vero che il panneggiamento è un po' convenzionale, ma v'è tanto raggio di poesia nel volto di quest'angelo da far dimenticare ben più gravi difetti. In quello sguardo rivolto al cielo, in quel severo sorriso che sfiora le labbra, in quel volto sidereo sono manifestate tutte quelle indefinite visioni che l'anima sogna, tutti quei misteriosi presentimenti, quell'iride affascinante di affetti che fanno palpitare il cuore. Inspirato al mito biblico, il Ferrari rappresentò l'Angelo seduto sopra un sepolcro, colla tromba in una mano, cogli sguardi rivolti al cielo quasi per aspettare il segnale del novissimo bando.

Altri due angeli in adorazione ci parvero belli, ma inferiori al precedente. Sono due testine da frà Angelico, alle quali nuoce una veste i cui dettagli sono curati con troppa minuziosità.

La preghiera del vedovo è una transazione tra il classicismo della vecchia scuola e la verità della scuola moderna: e a noi le transazioni, come in politica così in arte, piacciono poco. - Perché involgere quella figura in un ampio mantello; perchè non vestirlo a bella prima modernamente? Forse temeva il Ferrari le severe recriminazioni dei pedanti, dei tiranni del pensiero e della forma? Noi ci permettiamo queste franche domande al Ferrari, perchè ammiriamo il suo ingegno, e conosciamo ed amiamo il suo animo nobile. Del resto la incertezza che si scorge in questo lavoro, scomparve anche nelle sue opere successive.

Ed uno dei suoi lavori in cui la potenza della fantasia va accoppiata allo studio consciencioso del vero è una *Ninfa*, bellissimo marmo non ancora compiuto. È una donna dalle forme vaghissime, che in atteggiamento voluttuoso si china a raccogliere una ninfea. Innanzi a questa statua una folla d'idee ci passarono pel capo: il mondo pagano ci si richiamò alla memoria con tutti i suoi vizi, con tutte le sue grandi virtù; qui scorgemmo l'ideale della greca bellezza, e abbiamo cantata col Venosino la Venere terrena.

È una canzone di Orazio scolpita; è un sogno pagano reso nel marmo.

Qui il mondo pagano che affermava la terra; là il mondo cristiano che, assorto nella idea del cielo, nega la suprema voluttà della vita - qui una *Ninfa*; là il *Simbolo dell'innocenza*. Là il pensiero che si svolge in tutta la sua pienezza; qui la mente che vien ristretta entro angusti confini.

Il Ferrari volle esprimere il suo pensiero rappresentando una bambina sul cui volto traluce il divino candore dell'infanzia, colla mano appoggiata alla guancia e col solito giglio nel grembo. È un concetto assai comune; mettiam pegno che anche un mediocre artista l'avrebbe manifestato egualmente. E noi dal Ferrari vogliamo qualche cosa di nuovo, di originale, che si discosti dal convenzionalismo di scuola.

V'è mai accaduto, dopo aver ammirato lo spettacolo della fiorente natura, contemplando ridenti valli, feraci colline e laghi deliziosi, di mettervi per una strada erta, scoscesa e cupa? E non avete allora provato uno stringimento al cuore, un desiderio ardente di respirare l'aria libera, di rivedere la luce? Noi abbiamo provato lo stesso effetto esaminando le altre opere di scultura qui esposte, dopo aver ammirati i bellissimi lavori del Ferrari. Or ci verrebbe in taglio di sferzare senza misericordia certa gente, che, avendo carpita una fama, si crede lecito di fare qualunque stranezza le frulla pel capo, e ci dà dei ritratti, dei genii della scultura e delle madonne che sono un insulto al l'arte ed al buon senso. Qui ci verrebbe il ticchio di dare una staffilata a certuni che credettero di ridestare l'arte antica senza averla compresa, e a certuni che ci danno dei soggetti storici che rendono l'effetto d'un apparecchio da palcoscenico; ma noi lasciamo questa gente nel limbo della meritata oscurità per accennare due modesti lavori, un *ritratto muliebre* di Ottone Trombetti, e un *busto* di Ugolino Panichi.

Quest'ultima opera ci rappresenta il *ritratto* di Nicolò Tommaseo, e vi si scorge nel volto tutta la maestosa e serena quiete di quell'uomo, sulla cui fronte i lunghi studii e le sventure lasciarono una traccia profonda.

La testa di donna del Trombetti è un lavoro un po' rozzo, ma che rivela una certa franchezza nel fare, una certa verità e un così bel rilievo nei piani da farci dimenticare qualche lieve difetto.

Il Dal Fabbro espose un busto di Rossini ed un bassorilievo lavori che danno a divedere un egregio ingegno; ma noi vorremmo che questo bravo giovane lavorasse con meno fretta, e si ricordasse che il prurito di fare vuoi moderare col desiderio di far bene per durare.

Passando alla pittura, ci è grato di tributare una parola di sincero elogio a tre giovani, ai quali è serbato un lieto avvenire Il Pick, il Zezzo e il Kirchmayer esposero alcuni quadretti nei quali c'è verità, affetto, disegno, colore, tutto insomma ciò che si richiede al vero pittore. Però il Pick in quella sua figura di donna in camicia che origlia ad una porta, e ch'egli intitolò la *Curiosità*, scade molto al paragone di un altro suo quadretto: *I due amici*. A noi la *Curiosità* sembra un avanzo d'accademia: quella figura che si raccoglie al seno la camicia è uno spediente per trovare un partito di pieghe, e questi spedienti li vorremmo una buona volta banditi.

Il Coen colla sua *Risposta amorosa* ci presentò un simpatico quadretto di corretto disegno e di buon effetto.

I paesaggi dello Stademann e del Ciardi poco o nulla lasciano a desiderare Il primo espose un quadro che rappresenta una giornata d'inverno, e nel quale il cielo grigio, il ghiaccio e l'oscurità solitaria del lontano orizzonte son rese con una verità ammirabile.

Il Ciardi invece ci trasporta nella parte meridionale d'Italia, e ci ritrae gli ampi specchi dei nostri laghi, i monti bruni e boscosi, gl'infiniti paduli e il cielo trasparentissimo. È inutile dire che il Ciardi rappresentò tutto questo con quella sua franca maniera di dipingere e con quella impronta simpatica che tanto distingue le opere sue.

«Bel pittore il Rotta!» ho sentito dire da molti innanzi al suo quadro *L'Ubbriaco*. Il voto pubblico è pel Rotta; ma noi, appunto perchè lo stimiamo, gli diremo che da lui ci attendevamo qualche cosa di più. - Noi non facciamo la critica del quadro dal lato tecnico, giacché pochi meglio del Rotta sanno adoperare il pennello, ma quello che censuriamo in quest'opera è il concetto trito e ritrito. *Il dolore della vedova, Il conforto della preghiera, Il mar ilo vizioso*, sono ormai merce da treccone; sono certi soggetti che vennero cacciati fuori a migliaia dalla fabbrica dei pittori di genere.

Il voler moralizzare coll'arte è pensiero ormai ripudiato di chi ha fior di senno. Volete nella pittura, e in genere nelle arti del bello, uno scopo morale? Ma non vi pare che l'arte non vi dia abbastanza come arte? Quello strano e potente ingegno di Proudhon diceva che l'arte dev'essere soltanto un *nouveau inoyen de jouissance, un rafflnement de volupté* (1), e diceva bene e con pensato giudizio. Noi crediamo che l'arte, rappresentandovi il vero in tutte le sue manifestazioni, raggiunga uno scopo altamente morale. V'ha una pittura che si potrebbe chiamar naturale: essa non è il prodotto della scienza e delle regole ma bensì dell'ispirazione alla natura, di quell'ispirazione che sfugge alle pastoie della pedanteria e delle convenzioni accademiche. Questa è la sola che dipingerà meglio al cuore ed alla mente gli splendori della natura e il carattere dei popoli.

Ed abbiamo detto questo al Rotta, perchè egli ha lo ingegno e l'animo di poter comprendere tutta la grandezza che è riposta in quest'arte. Ed abbiamo detto questo, perchè crediamo che questa sola sia l'arte che desti il sentimento del bello, che desti quel sentimento che noi proviamo innanzi alle bellezze del creato, al sorgere del sole al melanconico tramonto.

Venezia, aprile 1870

P. G. MOLMENTI.

(1) P.J. Proudhon, *Du principe de l'art*

Fatti diversi – Onoranze ad Italiani, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 35, Lunedì 3 febbraio 1873.

In Trieste si è costituito un comitato per raccogliere offerte al fine di innalzare nel Gabinetto di Minerva, dove fu eretta la sovrana figura dell’Alighieri, tre busti marmorei a Francesco dall’Ongaro, Antonio Gazzoletti, e Antonio Somma, tutti e tre illustri cittadini che onorarono negli studi letterari la nostra nazione. Le sottoscrizioni si ricevano presso quel Comitato e presso le Redazioni dei giornali il Cittadino, il Progresso e il Tergesteo.

Se alcuni nostri concittadini vorranno concorrere in quest’atto di meritata onoranza, riceveremo noi pure, al nostro ufficio, le offerte, e le trasmetteremo al Comitato di Trieste.

Atti del Consiglio Comunale di Venezia, Venezia, Tipografia della “Gazzetta di Venezia”, 1888, p. 347.

6. – Rinnovazione del IV dei membri del comitato direttivo del Civico Museo.

L’ass. *Fadiga* legge, al N° 47024-11031, Div. III, la relazione della Giunta concludendo coll’invitare il Consiglio a formare le schede con un nome per la sostituzione del cav. Luigi Ferrari uscente di carica.

Chiamati a scrutatori i cons. Paganuzzi e Zannini, viene eseguito l’appello nominale. Raccolte le schede e procedutosi allo spoglio dei voti si ha il seguente risultato:

Votanti 40 – Maggioranza 21.

Ferrari cav. Luigi	voti	33
Molmenti P. G.		6
Schede bianche una		

Il *Presidente* proclama eletto il sig. cav. Luigi Ferrari

CARLO LEONI, *Golia e David, Gruppo colossale di Luigi Ferrari, in Epigrafi e prose edite ed inedite, 1878, pp. 130-132*

CAPITOLO X.

GOLIA E DAVID, GRUPPO COLOSSALE DI LUIGI FERRARI.

Golia giace atterrato.

Il sasso della fionda di David lo ha forato in mezzo la fronte. Gronda sangue; pur on isforzo supremo tenta rialzarsi i muscoli son tesi, più le braccia e le dita che convulse sfondano il terreno per far leva al corpo.

La robusta mossa, la passion fisica e morale, il patimento, l’ira, balzano di colpo all’occhio e alla mente nel riguardante.

La boca semichiusa è in quella movenza febbrile di un superbo vinto che vomita l’ultima bestemmia contro il suo vincitore, e questa bestemmia tu la vedi.

Mentre Golia tenta rialzarsi David carpitagli la spada e postogli un piede sull’anca è in attitudine di percuotergli il capo e finirlo. Ambe le mani serrano l’impugnatura, e le braccia, alto levate scagliano l’immane colpo.

Mi occorrerebbe una parola nuova a bene significare la stupenda vivificazione di questa figura, che par dica: *Toccami, io vivo!*

La foga dell'atto quasi trionfale l'ebbrezza della vittoria calda ancora della lotta, le gaie forme decentemente denudate la prolissa espanta capellatura e quella serena fierezza del volto ispirato e veramente divino tutto ciò è stupendo a vedere. Miralo ed egli si muove, accostalo e ti parrà sentirne il calore. L'arte obbedì alla potenza dell'artista, l'artista al Genio.

Sin l'espressione dell'occhio (questa mancanza insuperabile della statuaria) è sì maestramente trattata in ambo le figure che non t'avvedi del vuoto.

Il nesso della verità storica e fisica scatta sì formidabile in questa sovrana concezione, cui ne il notonista o il biblico seppero apporvi difetto. Tutto fu studiato, disegnato nettamente e francamente eseguito. L'espressione materiale fu fatta suddita alla spirituale, nel che dimora la filosofia dell'arte o l'arte cristiana senza tante giravolte accademiche.

Nel verno famoso dell'assedio quando tu o mio Luigi, smesso lo scalpello e memore di Michelangelo servivi la patria e ci incontravamo a sentinella dei baluardi gloriosi di Malghera, a Treporti, a Lido; io ne' dì del riposo più volte visitavo il tuo silenzioso studio e mi prese amore speciale a questa tua divina fattura. E finita la guerra ti promisi descriverla, sicuro che altri potea ciò fare meglio di me, non più di me a cogliere nel sacrario del cuore quell'arcana e potente commozione onde palpitano i tuoi marmi, e su tutti questo.

E a tal commozione dell'anima circondata di poesia (senza cui ogni senso e godimento è muto) io do gran fede ed ascolto e mi dà misura sì del bello visibile che del morale. E benedico alla sterminata natura all'uomo all'arte perché scaldato dal raggio dell'altrui grandezza, parmi per poco escire di me, vivere in altra sfera lieta sclamando l'antico adagio: *este Deus in nobis, et genium cum illo!*

Se tu nel riplasmare l'antico dolore di Laocoonte sciogliesti un problema da tanti invano tentato e meritasti da tutta Italia il nome emulatore de' Greci, qui e in altre opere sei duce e maestro dell'arte rinnovata a' suoi veri principii.

Così tu pensi e meco lamenti che del primato artistico solo resti all'Italia scoltura e musica, ogni altra gloria sparve colla libertà...

Onde a te che ora sedio amestro di animosa gioventù è fidato questo grande magistero di tradurre e improntare ne' marmi le fugaci e varie passioni umane. E ottimamente intendi l'arte, la filosofia, lo scopo e scegli i subbietti più alti e degni, illustrando la storia fecondando con gli esempi.

Giugno 1851.

Necrologio Luigi Ferrari, in "Gazzetta di Venezia", n. 131, lunedì 14 maggio 1894.

Lentamente si spense iermattina uno dei più rinomati artisti veneziani – il Nestore anzi degli artisti veneziani, il comm. Luigi Ferrari.

Professore per molti anni di disegno modellato al nostro Istituto di B.A. – per molti anni presidente della nostra Accademia, ha veduto intorno a sé tutta una generazione di artisti, ai quali ha insegnato le nobilissime teorie ch'egli arditamente professava, e collo scalpello e con la parola.

Scultore classico, canoviano, amò serenamente il Bello, quel Bello che è insieme Buono. Le più moderne teorie del verismo e della filosofia in arte lo lasciarono indifferente o sdegnoso.

Ma il Bello, che uscì dalle mani di Luigi Ferrari, ha in sé la potenza suggestiva del sentimento; prova sovrana fra tutto il divino Angelo che, nel nostro Cimitero, guarda la tomba dei Papadopoli. Di quell'Angelo la forma è tolta ai greci, ma l'ispirazione alla più pura e geniale idea cristiana.

Luigi Ferrari si spense vecchissimo – come fece, disse benissimo ieri un suo biografo, cui manche l'alimento. Ma il suo nome è conservato nella memoria affettuosa dei suoi discepoli; più ancora nella grandezza estetica delle sue opere.

I funerali di Luigi Ferrari, in “Gazzetta di Venezia”, n. 134, 16 maggio 1894.

I funerali di Luigi Ferrari – Il comm. Luigi Ferrari, l'artista valentissimo, ebbe ieri onoranze funebri degne di lui.

Quanto di eletto hanno qui la scultura e la pittura si diede convegno attorno alla bara del classico scultore.

Il corteo mosse dalla Corte Venier in campo delle Gorne, preceduto dalla banda cittadina, da molte torce e da varie corone di fiori freschi e artificiali portate da studentesse e studenti della Accademia, di cui il compianto Ferrari fu per molti anni presidente. Inviarono corone. La nipote vedova Cicogna; i nipoti Dusi Rota, la nipote Rita insieme al di lei figlio Ugo, Antonio dal Zotto, gli studenti dell'Istituto di Belle Arti, il signor D.G. Ricchet ed altri.

Venivano quindi usceri e guardie municipali in alta tenuta, avendo il defunto fatto parte del Consiglio comunale.

Il feretro, ai lati del quale marciava un drappello di pompieri in alta tenuta, era portato dagli studenti dell'Accademia.

Sostenevano i cordoni. Il comm. Barozzi, rappresentante anche il ministro Boccelli, il sindaco, gli artisti Marsili e Molmenti, il generale Millanovich, il cav. Bertoldi direttore del Museo Correr, il comm. Federico Berchet, ed il nipote del defunto, signor Dusi.

Seguivano una larga rappresentanza di veterani con la bandiera, amici e conoscenti e molte signore. Notammo pure moltissimi studenti, fra i quali quelli della Società degli artisti, dell'Accademia, della Scuola d'arte col loro vessillo.

Intervennero pure la bandiera decorata del Comune, portata dal capitano Billanovich.

Dopo la funzione religiosa eseguita nella chiesa di S. Martino, il feretro fu trasportato in Fondamenta dell'Arsenale, dove attendeva la barca funebre.

Là, pronunziarono discorsi elevatissimi il sindaco ed il comm. Barozzi.

Con affettuosissime parole salutò quindi la salma il cav. Fadiga.

Necrologio, in “Illustrazione italiana”, Anno XXI, n. 20, 20 maggio 1894, p. 319.

Il nestore degli artisti veneziani, lo scultore commendatore *Luigi Ferrari* m. il 12 a Venezia. Fu professore e direttore di quell'Accademia di Belle Arti. Cominciò con un gruppo rappresentante *Laocoonte coi suoi figlioli*, modellato in dimensioni simili a quelle del gruppo antico scegliendo lo stesso momento d'azione e tal gruppo, esposto a Milano alla esposizione di Brera, rese celebre in un giorno il nome dell'artista, che aveva osato sfidare gli antichi scultori di Rodi. Di questo gruppo stupendo ecco come parla l'illustre critico d'arte Camillo Boito: “Nel gruppo antico ciascuna delle figure sta da sé, legate solo dagli intricati nodi de'due lunghi serpenti; nel gruppo del Ferrari si uniscono tutte in un affetto che si spasimi e la paura non bastano a soffocare. Laocoonte, con un braccio tirato in su, cerca di svincolarsi dalle strette dei serpi, ma guarda con affannoso spavento al ragazzo, che, morto, gli sta disteso ai piedi. L'amore paterno vince l'istinto della conservazione, l'uomo pensa meno a sé che hai figlioli. Laocoonte è padre. Questa ci sembra la più notevole differenza tra l'opera dello scultore cristiano d'oggi e quella degli antichi scultori pagani. Il fanciullo morto è bellissimo; i suoi muscoli, già rilassati, contrastano coi muscoli irritati delle altre due figure, e le linee del corpo si legano perfettamente all'insieme del gruppo. Il secondo ragazzo, non bello, mentre avvinghiato ai fianchi sta per gittare l'ultimo fiato, appoggia una mano sulla spalla del padre, come bisognoso, spirando, di dargli l'estremo addio.... Lo stile e le opere del Ferrari sentirono, fin dal principio, il sapore classico ed il sapore moderno, purtroppo anche un tantino il sapore accademico. Le sue opere sono vere, sono nobili; nella natura mette qualche cosa di greco, ma questa lega è formata con l'aiuto di un po' di pedanteria, la quale ai suoi lavori scema le virtù eminenti di nobiltà e di vita che vi potrebbero brillare.” Fra i lavori di questo artista che

rispondono alla di lui ben meritata fama, trovansi *l'Angelo della Carità*, nel cimitero di Verona; *Un giovane che prega*; *L'Angelo della Resurrezione*, nel camposanto di Trieste; un altro *Angelo della Resurrezione*, pel monumento ai conti Papadopoli; *David che uccide Golia*; *La Taglioni che balla*; *Una bambina che legge*; *Due fanciulle che dispongono corone*; *Un giovane con cane*; molti santi, ritratti, angeli, ecc. Altro lavoro suo è il monumento a Paleocapa, pel quale seppe vincere le proprie tendenze, trattando un argomento che richiedeva il più assoluto verismo.

CARLO BARRERA PEZZI, *Il Commendatore Prof. Luigi Ferrari*, in "Arte e Storia", a. XII, n. 14, Firenze 10 Luglio 1894.

Il Commendatore Prof. Luigi Ferrari

Ne' passati giorni Venezia ha perduto con la morte del Prof. Ferrari un uomo grandemente benemerito dell'arte, e per le celebrate opere dalle quali fu autore, e per il retto indirizzo in cui tenne fermi gli allievi nel lungo volgere di tempo che diresse la scuola di scultura nel Veneto Istituto di Belle Arti, ritardando da parte sua con lo esempio e co' precetti la decadenza in cui accenna scendere quest'arte, quasi soperchiata da un ignobile e gretto verismo, del quale ogni giorno più si veggono diffondersi i funestissimi effetti.

Figlio, il Ferrari, del reputato artista prescelto dal Canova per la fusione in bronzo della Pietà esistente nel Tempio di Possagno, principiò la carriera artistica quando l'Italia piangeva la perdita del sommo scultore che, con il suo genio, aveva rialzato l'arte dal gusto depravato in cui giaceva, e fatto il suo nome immortale. I marmi stupendi del Canova ridestarono lo studio delle opere dei più bei tempi della Grecia e di Roma, e la giovane scuola d'allora, alla quale appartiene il Ferrari, idealizzando il pensiero e la forma, con entusiasmo seguì la via in cui il Possagnese Maestro stampate aveva orme sì vaste. L'Italia potè in quei tempi andar a buon diritto superba di una schiera di valentissimi artisti, quali furono il Tenerani, il Bartolini, il Finali, il Duprè, il Fraccaroli, il Marchetti e quel gagliardo ingegno che fu il Vela il quale, con le primissime sue opere, la *Desolazione*, e lo *Spartaco*, fece travedere un'arte bensì più libera, ma sempre però castigata ed eletta.

Il Ferrari fu tra i più studiosi scultori di quell'epoca avventurata, e grandemente ammirato anche per un ardimentoso gruppo rappresentante il Laocoonte immaginato ed eseguito per modo da competere non indegnamente con la famosa opera greca. Dappoi essendogli stato commesso un grande monumento sepolcrale che rappresentasse la speranza, egli la effigiò con felicissima idea nell'*Angelo della Resurrezione*, marmo che gli fruttò il vanto d'essere annoverato tra' primi scultori d'Italia.

È ritenuto, ed a ragione, che le arti rispecchiano le condizioni politiche e sociali dei tempi che corrono; e questo assioma non fu mai così splendidamente provato come nei giorni nostri, in cui assistiamo alla degradante confusione che tributa il senno umano, e con esso il sereno orizzonte dell'Arti, scese da nobile piedestallo dov'eravamo usi ammirarle, propugnatrici, cioè di sacri, umani, o magnanimi fatti; ed ora invece, o prive affatto di pensiero o sotto il velame di una falsa fratellanza, divenute minacciose istigatrici, ed insensate utopie, che sospingono allo sconforto, all'odio, cui mettono capo i crimini più o meno feroci.

Strenuamente lottò mai sempre il Prof. Ferrari contro questa invadente scultura di genere, contro questa vera anarchia, che infesta anche l'arte con la produzione di pezzenti affamati cui talvolta s'impongono voci o motti latini, per dar loro la importanza di un filantropico senso, rappresentati con forme così ributtanti che, invece di far batter il cuore di pietà, destano schifo, ed allontanano da essi quasi con le mani alle nari. Garzoni scamiciati imprecanti, altri che urlano e cantano; bimbi sudici che dividono col cane o col gatto la pappa, figure di donne sdraiate seminude od avvolte in panni copiati dal manichino a casaccio, che non danno cioè ragione se vestano forme umane,

ossivero comprano rape o mattoni. Teste modellate con barba e capigliature con tale sprezzo da sembrare ben altro di ciò che lo scultore intendeva, busti coperti da cappellacci a cencio, come si veggono nel cimitero a Milano; altri con casse di metallo per lenti applicate sul naso, con le rispettive catenelle; e non andrà molto che forse se ne vedrà taluno cui il geniale artista, avrà posto tra le labbra l'olente cigarro. A quale altissima meta tenda codesto decantato verismo, e co quanta finezza di forma eseguito!

Se nella pittura un spontaneo tocco di pennello può mercè il prestigio del colore, illudere, e far supporre ad occhi non troppo esperti come fatto, ciò che veramente non è accennato, per la scultura ben diversa corre la bisogna avvengachè essa, regina della forma, lo esige, per così dire, matematicamente eseguito; e senza di ciò l'opera rimane cosa imperfetta.

Il Prof. Ferrari, inesorabile censore dei propri lavori, li teneva lungamente nello studio perché, al fine severo maestro, non sembrava mai giunto lo istante di potersi degnamente da loro staccare. In forza di tale incontentabilità d'esecuzione, e del gran tempo dedicato con amorosa cura allo insegnamento, numerosissime non furono le opere sue, e per essere avverso a quell'arte sopraccennata che si confonde con la industria, oggi di moda, non molti furono gli artisti che uscirono dalla sua scuola, ma que' pochi sono ben degno di lui; valgano tra gli altri l'operosissimo Cav. Basarel, ed il Cav. Dal Zotto, or questo prescelto ad occupare il posto del compianto suo professore.

Di forme prestanti, d'animo gentile, d'eloquio colto ed arguto, il Comm. Ferrari era amatissimo dagli scolari non solo, ma la conoscenza sua era ricercata dagli uomini più distinti; ed onorati di essergli amici si tenevano il Maffei, il Carrer, il Caparozzo, e lo Aleardi, che assidui traevano a quello studio dove la poesia e l'arte a vicenda trovavano eccitamento ai nobili entusiasmi del bello, e del grande.

Al benemerito cittadino e valentissimo artista estinto, Venezia rese le più solenni onoranze; e con animo commosso doverosamente tributa alla venerata sua memoria quest'umile cenno, chi ebbe il vanto d'averlo Maestro ed amico.

CARLO BARRERA PEZZI

Luigi Ferrari, in "Atti della Reale Accademia Albertina di Belle Arti in Torino 1893-94-95", Torino, Vincenzo Bona, 1896, pp.53-54.

Lo scultore Luigi Ferrari, nato nel 1810, era discendente di una famiglia di scultori. Tale era suo padre e tale il nonno, che fu maestro di Canova.

Si conquistò un nome con il gruppo del *Laocoonte*, che fu tradotto in marmo nel 1839 per commissione del conte Tosi di Brescia. Pochi anni dopo fece un gruppo colossale di *Davide vincitore di Golia*.

Nel 1848 partecipò ai moti insurrezionali e fu membro dell'assemblea legislativa che votò la resistenza ad ogni costo. Tornata Venezia sotto il dominio austriaco e nominato il marchese Pietro Selvatico presidente dell'Accademia di Venezia, questo chiamò il Ferrari alla cattedra di scultura fattasi vacante per la morte dello Zandomenhi (1851).

Nel 1879 fu nominato direttore di quell'Istituto di Belle Arti e poco dopo presidente del Consiglio Accademico, incarichi che tenne fin alla morte avvenuta il 13 maggio 1894.

Sue opere principali oltre alle summentrovate sono: *La malinconia* (Milano); *L'Angelo della Resurrezione* (Trieste); *L'Immacolata Concezione* (Vigodarzere), *S. Giusto* (Trieste); *La musica e la drammatica* (teatro nuovo di Vienna); *L'Angelo della carità* (Verona); *Cristo risorto* (Vicenza); *Leonida ed il pastore* (per l'arciduca Massimiliano d'Austria); i monumenti delle famiglie Papadopoli, Accurti, Medici ed altre nel cimitero di Venezia.

Indice articoli a stampa

Bartolomeo Ferrari

- GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venezia, Alvisopoli, 1819, pp. 238-239. 546
- GIOVANNI CASONI, *Guida per l'Arsenale di Venezia*, Venezia, Antonelli, 1829, pp. 16-17. 546
- Belle Arti*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 110, lunedì 17 maggio 1830. 547
- LEOPOLDO CICONGNARA, *Al Chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini, Della fusione in bronzo del Gruppo della Pietà modellato da Antonio Canova eseguita in Venezia dallo scultore Bartolommeo Ferrari*, in "Antologia: giornale di scienze, lettere e arti", Volume 38, n. 114, giugno 1830, pp. 1-9. 547
- DEFENDENTE SACCHI, *Esposizione delle Belle Arti in Milano nel settembre 1832*, in *Gli scritti d'Arte della Antologia di G. P. Vieusseux 1821-1833. Appendice*, vol V, a cura di Paola Barocchi, Firenze, Edizioni SPES, 1978, p. 587. 552
- PIETRO CHEVALIER, *Belle Arti – Di un monumento posto nel cimitero di Vicenza*, in "Il Gondoliere", a. IV, n. 50, mercoledì 22 giugno 1836, p. 200. 552
- IACOPO CABIANCA, *Fuor d'opera. Di un mausoleo posto nel Cimitero di Vicenza*, in "Il Vaglio. Antologia della Letteratura Periodica", Anno primo, Numero 33, sabato 13 agosto 1836, p. 261. 553
- Pubblica Esposizione nelle sale dell'imp. Regia Accademia di Belle Arti – Bartolomeo Ferrari*, in "Il Gondoliere", n. 47, anno sesto, 24 novembre 1838, p. 371. 554
- Alla nobile ed esima donna Contessa Chiara Ghellini Barbieri Sangiovanni pel bassorilievo da lei a corredo del proprio monumento in Vicenza al valente Batolomeo Ferrari allogato*, in "Il Vaglio", 25 settembre 1841, p. 315. 554
- FABIO MUTTINELLI, *Annali delle Provincie Venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo, 1843, p. 442. 555
- FRANCESCO GUALDO, *Necrologia Bartolomeo Ferrari*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", n. 33, sabato 10 febbraio 1844. 555
- "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 36, mercoledì 14 febbraio 1844, n. 36. 555

- FRANCESCO ZANOTTO, *Bartolomeo Ferrari*, in EMILIO DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de'contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, Venezia, Tipografia di Gio. Cecchini, 1845, pp. 286-287. 556
- PIETRO SELVATICO, *Sulla architettura e la scultura a Venezia dal Medio Evo ai Nostri Giorni*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano, 1847, pp. 484 – 487. 558
- ANTONIO EMMANUELE CICOGNA, *Iscrizioni nella Chiesa di S. Andrea di Venezia detto De Zirada e suoi contorni*, in *Delle Iscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate*, Vol. VI, Venezia, Tipografia Andreola, 1853, pp. 148-151. 561
- GIROLAMO DANDOLO, *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni*, Venezia, Co'Tipi di Pietro Naratovich, 1855, p. 341. 564
- GAETANO MORONI, *Dizionario di erudizione storico - ecclesiastica, da S. Pietro ai giorni nostri*, Vol. XCI, Venezia, Tipografia Emiliana, 1858, pp. 234 – 236. 565
- PIETRO GIORDANI, *Di sei statuette d'illustri italiani fatte da Bartolomeo Ferrari al Nob. Antonio Papadopoli*, Venezia, Antonelli, 1862. 567
- NICCOLÒ TOMMASEO, *Il secondo esilio scritti di Niccolò Tommaseo concernenti le cose d'Italia e d'Europa dal 1849 in poi*, vol. II, Milano, Francesco Sanvito, 1862, p. 278. 569
- Luigi Ferrari**
- R., *Accademia di Venezia*, “Giornale di Belle Arti e Tecnologia”, I, 1833, pp. 204-220. 570
- G.°[IOVANNI] V.°[ELUDO], *Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolammeo*, “Gazzetta di Venezia”, n. 6, 1835, pp. 21-22. 572
- PIETRO CHEVALIER, *Belle Arti – Di un'erma posta nella pia casa di pubblica Beneficenza in Padova, e dello scultore Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. IV, n. 27, sabato 2 aprile 1836, p. 107. 573
- GIUSEPPE DEFENDI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano. Articolo II. Scultura – Luigi Ferrari*, in “Gazzetta di Venezia”, n. 107, 1837, pp. 425-26. 574
- BELLE ARTI – Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano. Cenno preliminare, Articolo I*, in “Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, lettere, Arti, teatri, Cronache, Varietà e mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte”, a. IV, n. 55, lunedì 8 Maggio 1837. 576
- BELLE ARTI – Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in* 576

- Milano. Scultura. Opere di G.A. Labus, di Cincinnato Baruzzi di Luigi Ferrari, Articolo II*, in “Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, lettere, Arti, teatri, Cronache, Varietà e mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte”, a. IV, n. 57, sabato 13 maggio 1837.
- BELLE ARTI – RIVISTA DELLE SALE DI BRERA, V. LUIGI FERRARI*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri”, a. II, n. 61, lunedì 22 maggio 1837. 577
- Esposizione di Belle Arti in Brera*, in “Ricoglitore Italiano e Straniero”, IV, 1837, pp. 408-409. 578
- LUIGI TORELLI, *Del Laocoonte. Modello di gruppo colossale di L. Ferrari*, in “Ricoglitore Italiano e Straniero, IV, 1837, pp. 678-85. 578
- DEFENDENTE SACCHI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, in “Gazzetta Privilegiata di Milano”, 1837, n. 135, pp. 537-39. 582
- DEFENDENTE SACCHI, *Scultori*, in “Album”, I, 1837, pp. 76-83. 583
- DEFENDENTE SACCHI, *Scultori*, in “Album Esposizione di Belle Arti in Milano. Eseguita in occasione dell'anniversario di S.M. I.R.A Ferdinando I”, I, 1837, pp. 76-83. 583
- I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in “Biblioteca Italiana”, XXII, n. 85, 1837, pp. 428-459. 584
- GIUSEPPE SACCHI, *Il nuovo Laocoonte. Gruppo colossale di Luigi Ferrari*, in “Il Cosmorama”, a. III, n. 20, 1837, p. 154. 584
- Belle arti*, in “Il Pirata, Giornale di letteratura, belle arti, invenzioni, teatri e varietà”, a. II, semestre secondo, n. 97, venerdì 2 Giugno 1837. 585
- GIUSEPPE SACCHI, *Belle Arti – Il nuovo Laocoonte di Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. V, n. 22, 3 giugno 1837, p. 349-350. 586
- AVVOCATO BERTONCELLI, *Belle Arti – Una visita allo studio dello scultore sig. Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 197, mercoledì 29 agosto 1838. 586
- C.[ARLO] T.[ENCA], *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri”, a. III, n. 114, venerdì 21 settembre 1838, p. 454. 587
- C.[ARLO] T.[ENCA], *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera. Art. II*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri”, a. III, n. 115, lunedì 24 settembre 1838, p. 457. 587

- C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VII)*, in “Fama”, III, n. 120, 1838, pp. 477-78. 588
- [LUIGI CARRER?], *Pubblica Esposizione nelle sale dell’imp. Regia Accademia di Belle Arti – Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. VI, n. 47, 24 novembre 1838, p. 369 – 371. 588
- GIORGIO PODESTÀ, *Fuor d’opera – Rivista degli oggetti di Belle Arti esposti in quest’I.R. Accademia (continuazione e fine. Vedi i numeri precedenti). – Scultura*, in “Il Vaglio”, a. III, n. 48, sabato 1 dicembre 1838, p. 386. 590
- C.T. [Carlo Tenca?], *La Malinconia (Statua di Luigi Ferrari) di proprietà del cav. Ambrogio Uboldi* in “Il Cosmorama”, a. V, n. 3, 1839, p. 20-22. 591
- AGOSTINO SAGREDO, *Intorno al monumento da innalzarsi a Venezia per volere di Sua Maestà l’Imperatore alla memoria di Tiziano. Studio storico-critico del Conte Agostino Sagredo*, Milano, Dalla Società Tipogr. De’ Classici Italiani, 1839, pp. 29-30. 592
- Belle Arti*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 17 agosto 1840. 592
- GIORGIO PODESTÀ, *Belle Arti – La Najade di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 17 settembre 1841. 593
- Il Compilatore, *Belle Arti. Rivista critica – Dei quadri esposti nelle sale accademiche di Belle Arti (vedi Vaglio n. 55) – Miscellanea e conclusione*, in “Il Vaglio”, a. VII, n. 34, Venezia 20 agosto 1842, p. 272. 594
- FRANCESCO GUALDO, *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari veneziano*, in *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella galleria del signor Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio*, Milano, Con i Tipi di Giuseppe Crespi, 1842, pp. e Id. *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari Veneziano di proprietà del nobile Ambrogio Uboldo di Villaneggio*, in “Album esposizione di Belle Arti in Milano dedicato a S. A. I.e R. il Principe Ranieri Vice Rè del Regno Lombardo Veneto”, 1838, pp. 78-86. 594
- GIORGIO PODESTÀ, *Il David di Luigi Ferrari*, in “Il Gondoliere”, a. XI, n. 14, sabato 18 febbraio 1843. 597
- CARLO FINK, *Una visita allo studio di Ferrari in Venezia*, in “La Favilla – Giornale triestino”, a. VIII, 13 maggio 1843, pp. 139-144. 598
- D.R., *Lo studio dello scultore Ferrari, descritto dal pittore Carlo Fink nell’Ost und West, giornale di Praga*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 114, 18 maggio 1843, p. 456. 602

- In “La Favilla – Giornale triestino”, anno ottavo, 14 giugno 1843, pp. 172-173. 604
- ENRICO STIEGLTIZ, *Gustavo Modena, e Luigi Ferrari,. Lettera da Padova [Dall’Ovest und West]*, in “La Favilla – Giornale Triestino”, a. VIII, 31 luglio 1843, pp. 213-225. 605
- TOMMASO LOCATELLI, *Belle Arti – Mostra dell’I.R. Accademia di Belle Arti*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, n. 188, sabato 19 agosto 1843, p. 754. 612
- DOMENICO PEULISSI, *Belle Arti – Rivista dell’annuale Pubblica Esposizione di Belle Arti (Fine. Vedi i numeri 31, 52, 33 e 34) – Scultura*, in “Il Vaglio”, a. IX, n. 35, Venezia 31 agosto 1844, p. 277. 612
- A. CALIFI, *Critica – Raccolta de’ componimenti stampati per le nozze De Prà – Zannini*, in “Il Vaglio”, a. X, n. 33, Venezia 16 agosto 1845, p. 258. 613
- Annali universali di statistica, economia pubblica, storia, viaggi e commercio*, Vol. 89, Milano, Società degli Editori degli Annali Universali, 1846, pp. 111-112. 614
- ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Vergine – Statua di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 162, martedì 21 Luglio 1846. 614
- ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Esposizione di Belle Arti nella R. Accademia di Venezia. X.*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 206, sabato 12 settembre 1846. 619
- PIETRO SELVATICO, *La Vergine. Statua di Luigi Ferrari*, in “Gemme”, IV, 1847, pp. 103-14. 619
- Avviso di Concorso*, in “Gazzetta Ufficiale di Venezia”, n.156, giovedì 13 Giugno 1850. 624
- Della scultura in Italia* in “L’Italia Musicale giornale dei teatri con appendice di letteratura, belle arti e varietà”, a. II, n. 91, mercoledì 11 Dicembre 1850. 624
- P. CECCHETTI, P. NARATOVICH, *A Luigi Ferrari professore di scultura nell’Accademia di Belle arti in Venezia, per i due angeli da lui scolpiti, figuranti l’Adorazione e l’Amore, e collocati il 31 agosto 1851 nella chiesa parrocchiale di S. Silvestro, questo tributo riverenti offrono*, Venezia, Tip. Naratovich, 1851. 626
- AZZ, *Bizzaaria – Qualche paradosso sulla parola scultura in fatto di Belle Arti*, “Il Vaglio”, n. 48, anno XVII, Venezia 26 novembre 1853, p. 591. 626
- GIUSEPPE ORSOLATO, *Cenni storici relativi ad alcuni monumenti che stanno nello Spedale Civile di Padova. Letta nella Tornata 9 luglio 1854*, in “Rivista periodica dei lavori della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova”, Vol II, trimestre primo e secondo 1853-54, 1854, p. 242. 627

- GIUSEPPE ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro risposdenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni per cura di Giovanni Rovani*, tomo IV, Milano per Francesco Sanvito, 1858, pp. 515-518. 627
- Stesso testo in GIUSEPPE ROVANI, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Voll. II, Milano, Fratelli Treves, 1874, pp. 180-186.
- VINCENZO MIKELLI, *Varietà. Belle Arti- Due statue del professore Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 270, giovedì 27 novembre 1862. 629
- FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca veneta ossia I migliori dipinti delle Chiese di Venezia*, Venezia, G. Grimaldo Edit., 1867. 631
- VINCENZO MIKELLI, *Appendice – Belle arti. Lettere artistiche. IX*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 59, mercoledì 3 marzo 1869. 631
- LUIGI GIRO, *Sunto della Storia di Verona politica, letteraria ed artistica dalla sua origine all’anno 1866*, Vol. II, Verona, Stabilimento Tipografico Civelli, 1869, p. 197. 633
- POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *Esposizione Permanente della Società Promotrice di Venezia*, in “Arte in Italia: rivista mensile di belle arti”, a. II, Dispensa V, maggio 1870, pp. 77-78. 633
- Fatti diversi – Onoranze ad Italiani*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 35, Lunedì 3 febbraio 1873. 636
- Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Venezia, Tipografia della “Gazzetta di Venezia”, 1888, p. 347. 636
- CARLO LEONI, *Golia e David, Gruppo colossale di Luigi Ferrari*, in *Epigrafi e prose edite ed inedite*, 1878, pp. 130-132. 636
- Necrologio Luigi Ferrari*, in “Gazzetta di Venezia”, n. 131, lunedì 14 maggio 1894. 637
- I funerali di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta di Venezia”, n. 134, 16 maggio 1894. 638
- Necrologio*, in “Illustrazione italiana”, Anno XXI, n. 20, 20 maggio 1894, p. 319. 638
- CARLO BARRERA PEZZI, *Il Commendatore Prof. Luigi Ferrari*, in “Arte e Storia”, a. XII, n. 14, Firenze 10 Luglio 1894. 639
- Luigi Ferrari*, in “Atti della Reale Accademia Albertina di Belle Arti in Torino 1893-94-95”, Torino, Vincenzo Bona, 1896, pp.53-54. 639

7. Illustrazioni



Fig. 1 Cosroe Dusi, *Il caffè* (Ritratto della famiglia Ferrari), olio su tela, 1830 ca., collezione privata.

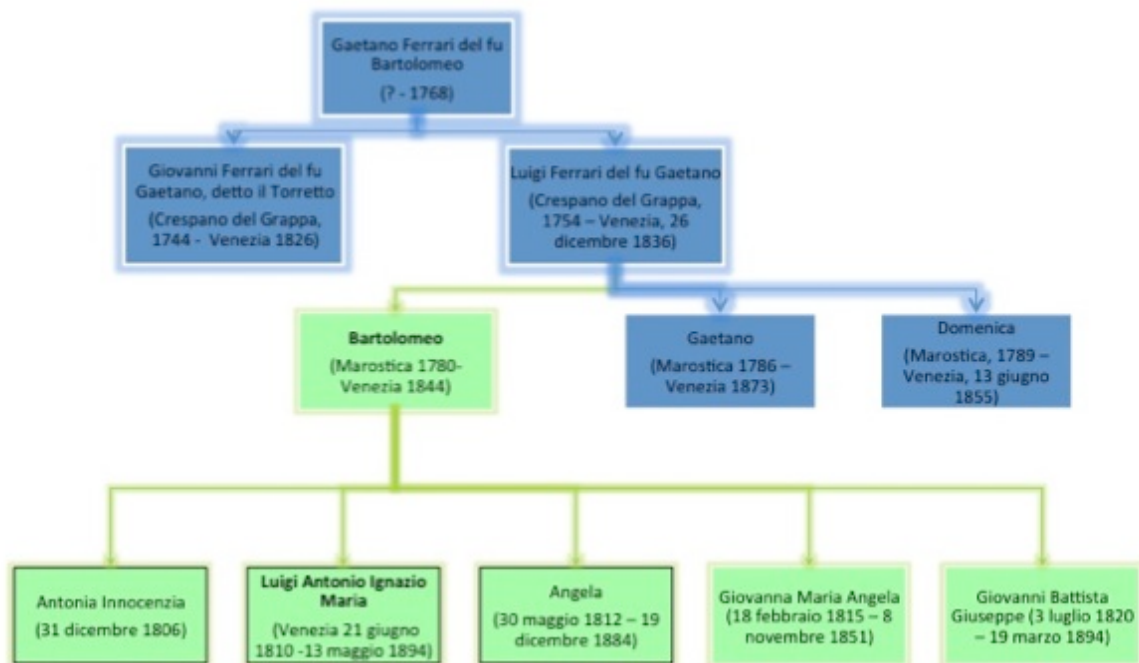


Fig. 2 Albero genealogico della famiglia Ferrari.



Fig. 3 Gaetano Ferrari, *Leone di S. Marco*, 1823-24, Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 4 Antonio Rizzo, *Eva*, marmo, 1470-75, Venezia, Palazzo Ducale, già Arco Foscari ora interno.



Fig. 5 Giovanni Casadoro, *Angelo*, Venezia, Campanile della basilica di San Marco (restaurato da Emanuele Munaretti nel gennaio 1911), foto Carlo Naya, collezione privata.



Fig. 6 Antonio Canova, *Pietà*, calco in gesso ad opera di Bartolomeo Ferrari, Crespino, Duomo.



Fig. 7 Antonio Canova, *Pietà*, modello in gesso, 1821, Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova.



Fig. 8 Antonio Canova, *Pietà*, calco in gesso ad opera di Bartolomeo Ferrari, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 9 Antonio Canova, *La Musa Polimnia*, marmo, 1812 – 1817, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofburg.



Fig. 10 *Base di candelabro*, marmo, seconda metà del I secolo d.C., collezione Giovanni Grimani, Venezia, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 11 Rinaldo Rinaldi, *Chirone che ammaestra Achille nella musica*, marmo, 1816-1817, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 12 Venezia, *Interno della Chiesa del SS. Nome di Gesù*.



Fig. 13 Antonio Canova e collaboratori, *Modello del monumento a Tiziano*, legno dipinto e cera, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 14 Antonio Canova, *Monumento a Maria Cristina d'Austria*, marmo, 1798-1805, Vienna, Chiesa degli Agostiniani.



Fig. 15 Giuseppe De Fabris e Rinaldo Rinaldi, *Il Genio e il Leone per il Monumento a Canova*, 1822-1827, marmo, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.



Fig. 16 Bartolomeo Ferrari, Rinaldo Rinaldi, Luigi Zandomeneghi, Giacomo De Martini, *Figure per il Monumento ad Antonio Canova*, marmo, 1822-1827, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.



Fig. 17 Tullio, Antonio e bottega Lombardo, *Tomba del doge Andrea Vendramin*, Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

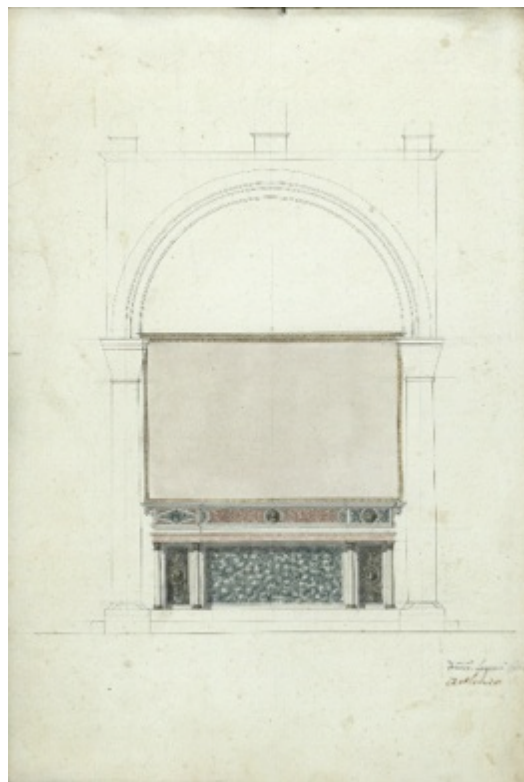


Fig. 18 Francesco Lazzari, *Progetto del nuovo altare maggiore della Basilica di San Marco*, 1825, disegno, Venezia, Archivio di Stato.



Fig. 19 Altare Maggiore della Basilica di San Marco con decori bronzei di Bartolomeo Ferrari, foto Ongania, Venezia, Archivio della Procuratoria di San Marco.



Fig. 20 Altare Maggiore della Basilica di San Marco stato attuale.



Fig. 21 Antonio e Tullio Lombardo, *Altare e baldacchino della cappella Zen*, Venezia basilica di San Marco, cappella Zen.



Fig. 22 Antonio Lombardo, *Rilievo con palmetta centrale*, San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 23 Antonio Lombardo, *San Luca*, Venezia, Chiesa di San Giobbe.



Fig. 24 Tullio Lombardo, *San Marco*, Venezia, Chiesa di San Giobbe.



Fig. 25 Antonio Canova, *George Washington*, 1817-1821, gesso, Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova.



Fig. 26 Antonio Canova, *La principessa Leopoldina Esterházy Liechtenstein*, 1806 – 1818, Eisenstadt, Castello Esterházy.



Fig. 27 Bartolomeo Ferrari, *Ulisse naufrago si presenta a Nausicaa*, tracce di matita nera, penna e inchiostro nero, Padova, Musei Civici.



Fig. 28 Giuseppe De Fabris, *Monumento a Canova*, bozzetto in gesso, 1822-1823, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 29 Attestato Luigi Ferrari 1822 per la vincita del Primo Accessit per il Modello dalla Testa.



Fig. 30 Attestato Luigi Ferrari 1826 per la vincita del primo Accessit per il Nudo Aggruppato.



Fig. 31 Attestato Luigi Ferrari 1826 per la vincita del Primo Premio per l'Invenzione.



Fig. 32 Innocenzo Fraccaroli, *Dedalo che attacca le ali ad Icaro*, marmo, 1858, Trieste, Castello di Miramare.



Fig. 33 Francesco Hayez, *Betsabea al bagno*, olio su tela, 1834, Lugo Vicentino (VI), collezione privata.

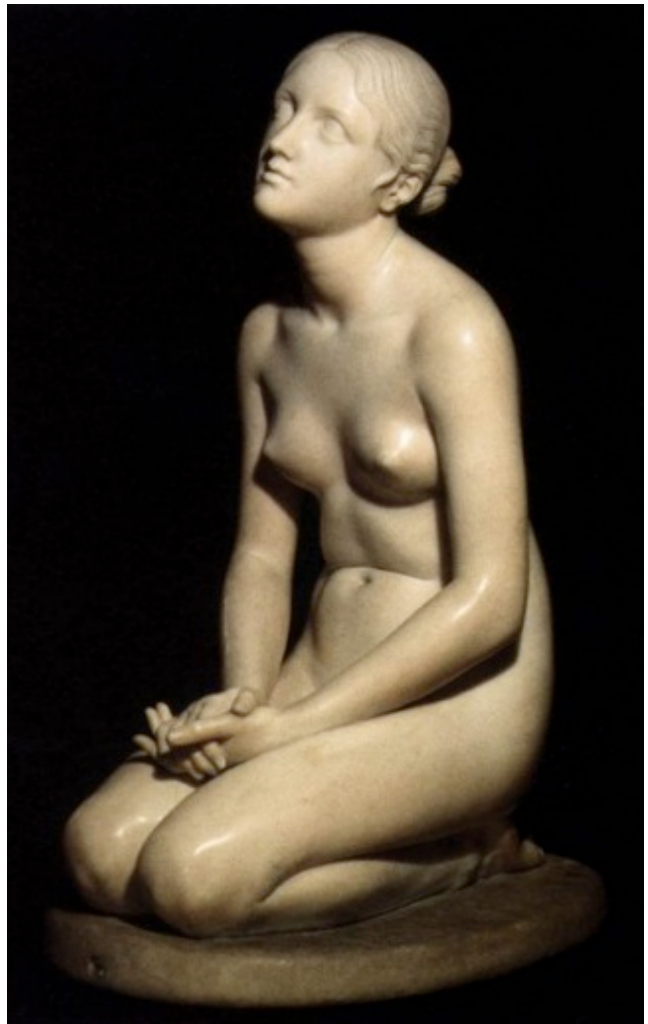


Fig. 34 Lorenzo Bartolini, *Fiducia in Dio*, marmo, 1834-1835, Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Fig. 35 Cosroe Dusi, *La Malinconia* (da Luigi Ferrari, studio per litografia), lapis su carta, 1838, collezione privata.



Fig. 36 Torquato Dalla Torre, *Il conte Ugolino*, gesso, Verona, Musei Civici.



Fig. 37 Luigi, Pietro e Andrea Zandomeneghi, *Monumento a Tiziano*, marmo, 1839-1852, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.



Fig. 38 Luigi Minisini, *La Pudicitia*, marmo, 1848, Udine, Friulcassa.

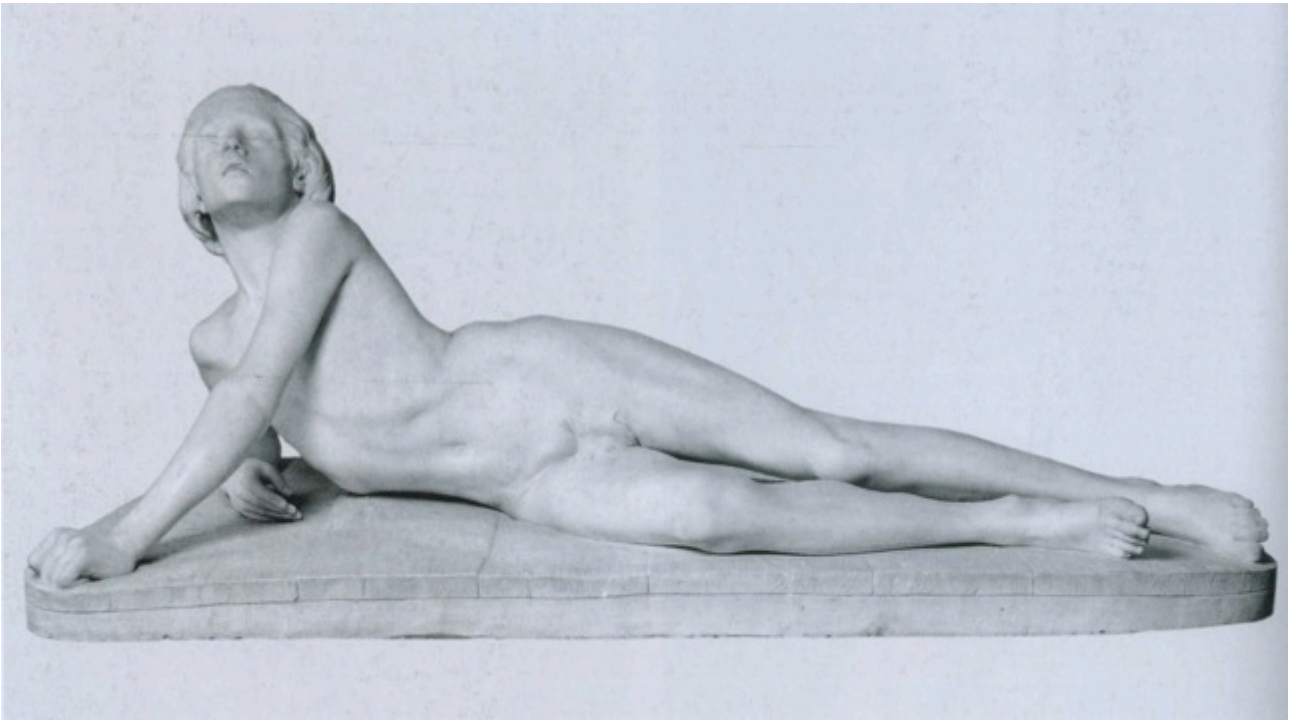


Fig. 39 Torquato Dalla Torre, *Gaddo*, Verona, Musei Civici.



Fig. 40 Torquato Dalla Torre, *Orgia*, Verona, Musei Civici.



Fig. 41 Luigi Ferrari, *Il Doge Francesco Foscari inginocchiato davanti al Leone*, gesso, Marostica, Castello inferiore.



Fig. 42 Luigi Ferrari, *Posa del gesso del Doge Foscari inginocchiato davanti al Leone*, foto, Venezia, Accademia di Belle Arti.

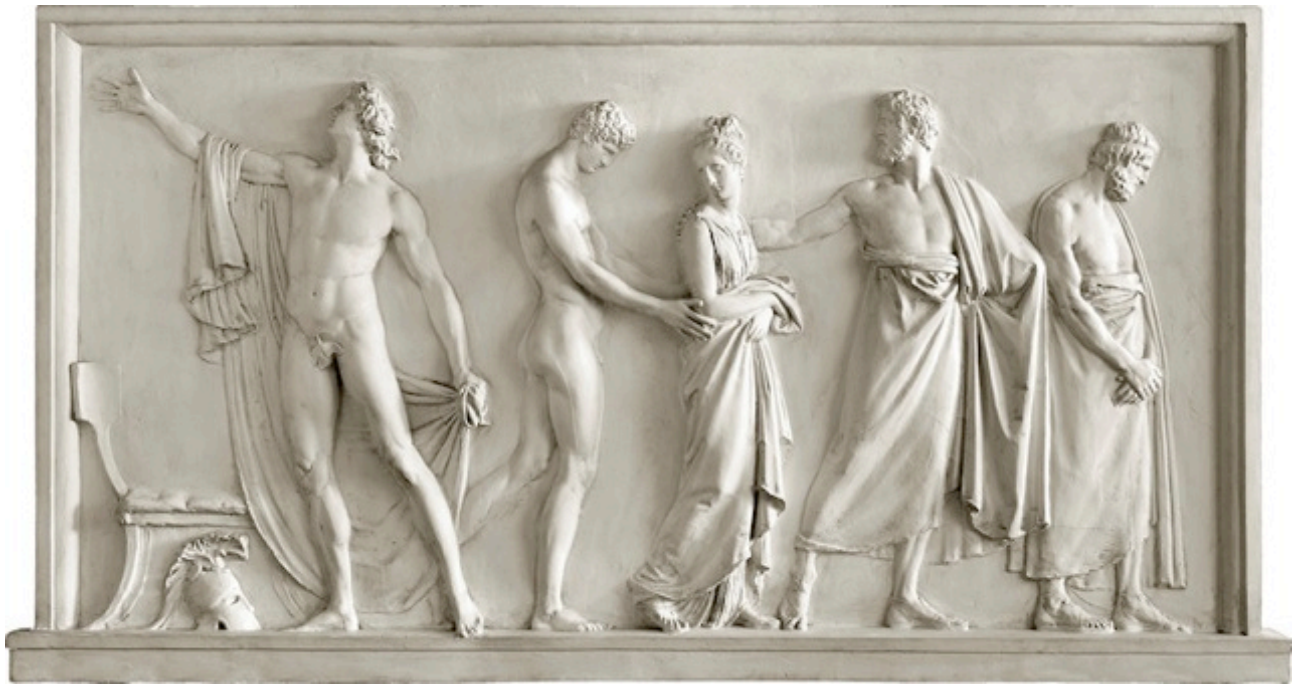


Fig. 43 Antonio Canova, *Briseide consegnata da Achille agli araldi di Agamennone*, gesso, 1787-1790, Milano, Gallerie d'Italia.



Fig. 44 Antonio Canova, *Ritorno di Telemaco a Itaca e incontro con Penelope*, gesso, 1787-1790, Milano, Gallerie d'Italia.



FEDERICO MARCHESE MANFREDINI
topo alla casa di Nicovvero di Padova
l'annua perpetua rendita di Aust. L. 3699.
La Poveri di Padova per l'anno 1855.

Fig. 45 *Ricordo di Federico Manfredini* 1833, disegno di Eugenio Bossa, incisione di Antonio Nardello.



Fig. 46 Cincinnato Baruzzi, *Silvia*, marmo, 1837, Brescia, Museo Tosio Martinengo.



Fig. 47 Giovanni Pandiani, *Egle al fonte*, marmo, 1846, Milano, GAM.



Fig. 48 Antonio Tantarini, *Bagnante*, marmo, 1858, Brescia, Museo Tosio Martinengo.



Fig. 49 Rinaldo Rinaldi, *La Taglioni che balla*, San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 50 Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, marmo, 1805-1812, San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 51 Antonio Canova, *Danzatrice con i cembali*, marmo, 1811-1815, Berlino, Bode Museum



Fig. 52 Antonio Canova, *Danzatrice con il dito al mento*, gesso, 1809-1814, Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova.



Fig. 53 Cincinnato Baruzzi, *Baccante cimbalista*, 1837, Bologna, Villa Baruzziana.



Fig. 54 Valerio Villareale, *Baccante danzante*, marmo, 1838, Palermo, GAM.



Fig. 55 Giuseppe Bernardis, *Orfanella indigente*, gesso, 1855, Lonigo, Villa San Fermo.



Fig. 56 Luigi Borro, *La Vergine*, marmo, Lonigo, Villa San Fermo.



Fig. 57 Antonio Dal Zotto, *Busto di Papa Pio IX*, marmo, Lonigo, Villa San Fermo.



Fig. 58 Friedrich Overbeck, *Vittoria Caldoni*, 1821, Monaco di Baviera, Neue Pinakothek.

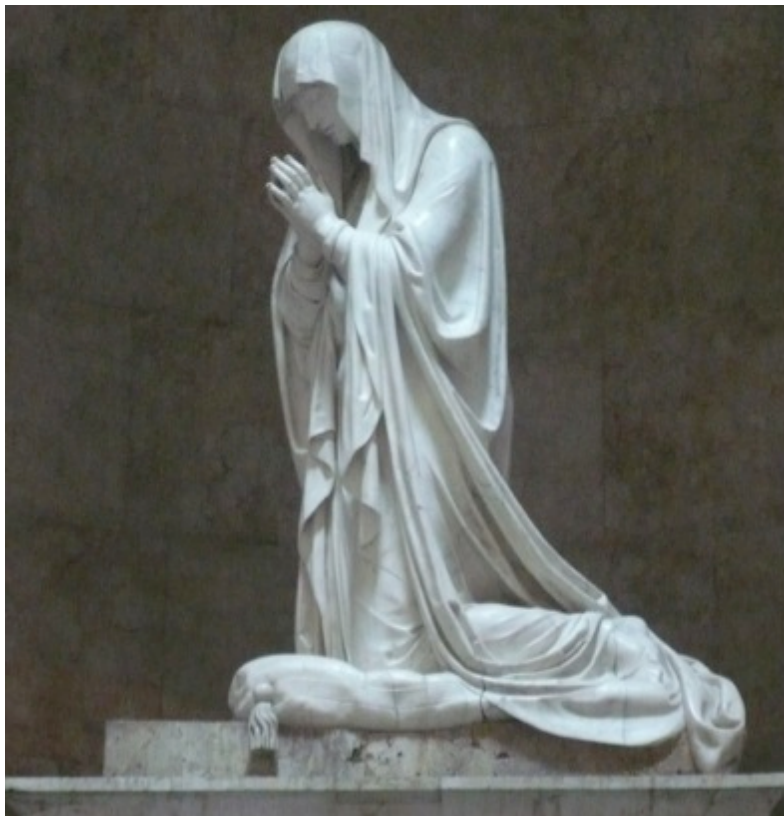


Fig. 59 Camillo Pacetti, *Santa Marcellina*, Milano, Basilica di Sant'Ambrogio, Cappella di Santa Marcellina.



Fig. 60 Antonio Canova, *Tre Grazie*, marmo, 1812-1816, San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 61 Antonio Canova, *Tre Grazie*, marmo, 1814-1817, Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 62 Antonio Canova, *Monumento agli Stuart*, marmo, 1817-1819, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro.



Fig. 63 Antonio Canova, *Teseo vincitore sul Centauro*, marmo, 1804-1819, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 64 Antonio Canova, *Ebe*, marmo, 1816-1817, Forlì, Musei di San Domenico.



Fig. 65 Gaetano Ferrari, *Busto di Papa Pio VII* (da modello di Antonio Canova), marmo, 1818, Roma, S. Giovanni in Laternao, Sacrestia.



Fig. 66 Gaetano Ferrari, *Ecce Homo*, marmo, 1817 ca., Longpont sur Orge, Essone, Priorato della Basilica di Notre Dame de la Bonne Garde.



Fig. 67 Gaetano Ferrari, *Ecce Homo*, marmo, Kynžvart, Castello di Metternich.



Fig. 68 Gaetano Ferrari, *Caino che uccide Abele* (da modello di Antonio Canova), pietra d'Istria, 1824, Possagno, Tempio.



Fig. 69 Gaetano Ferrari, *Ritratto di G.A. Moschini*, Venezia, Seminario Patriarcale.



Fig. 70 Gaetano Ferrari, *S. Pietro e S. Paolo*, Marostica, Chiesa di Sant'Antonio Abate.



Fig. 71 *Casa e studio Ferrari a San Martino, Venezia.*



Fig. 72 Luigi Ferrari, *Angelo (L'Adorazione)*, gesso, già collezione Antonio Dal Zotto



Fig. 73 Luigi Ferrari, *Angelo (L'Amore)*, gesso, già collezione Antonio Dal Zotto.



Fig. 74 Luigi Ferrari, *Angelo della resurrezione*, gesso, già collezione Antonio Dal Zotto.



Fig. 75 Luigi Ferrari, *Angelo della Carità - Tomba Muselli-Velo*, gesso, 1852-55, già Marostica, Castello inferiore.



Fig. 76 Luigi Ferrari, *La Fede o Religione*, gesso, 1860 ca, già Marostica, Castello inferiore.



Fig. 77 Luigi Ferrari, *San Giusto*, gesso, 1870 ca, Marostica, Castello inferiore.



Fig. 78 Luigi Ferrari, *San Vito Martire*, gesso, 1869 ca, Marostica, Castello inferiore.



Fig. 79 Luigi Ferrari, *Arcangelo Michele*, gesso, 1869 ca, Marostica, Castello inferiore.



Fig. 80 Bartolomeo Ferrari, *Figura piangente per il Monumento Velo Scroffa di Vicenza*, gesso, Marostica, Castello inferiore.



Fig. 81 Bartolomeo Ferrari, *La Scultura per il Monumento ad Antonio Canova*, gesso, Marostica, Castello inferiore.



Fig. 82 Antonio Canova, *Stele ad Angelo Emo*, gesso (calco dal marmo realizzato da Giuseppe Tombola), Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova).



Fig. 83 *Fregio del Partenone (particolare)*, 1819, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 84 *Decorazione del Tempio di Atena Aphaia ad Egina*, particolare, calco in gesso, 1823, Venezia, Gallerie

del'Accademia.



Fig. 85 Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso*, calco in gesso, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Fig. 86 Antonio Canova, *Ercole e Lica*, gesso, 1795-1796, Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova)



Fig. 87 Antonio Canova, *Teseo vincitore sul Centauro*, gesso, 1805, Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova)



Fig. 88 *Apollo, in Belvedere*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 89 *Antinoos (Mercurio dalla palma)*, nel Museo Vaticano, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 90 *Busto di Antinoos, di Firenze*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 91 *Gladiatore moriente*, in Campidoglio, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 92 *Torso di Belvedere*, al Museo Vaticano, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 93 *Gladiatore combattente*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 94 *Venere de' Medici di Cleomene Appolodoro Ateniese, in Firenze, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.*



Fig. 95 *Venere dalle Belle Natiche della Farnesina, a Roma, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.*



Fig. 96 *Agrippina sedente, in Campidoglio, calco in gesso. Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.*



Fig. 97 *Amore, e Psiche*, in Firenze, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 98 *La Niobe Madre con la Figlia piccola*, in Firenze, calco in gesso. Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 99 *Vitellio*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 100 *Giulio Cesare*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 101 Antonio Canova, *Letizia Ramolino Buonaparte*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

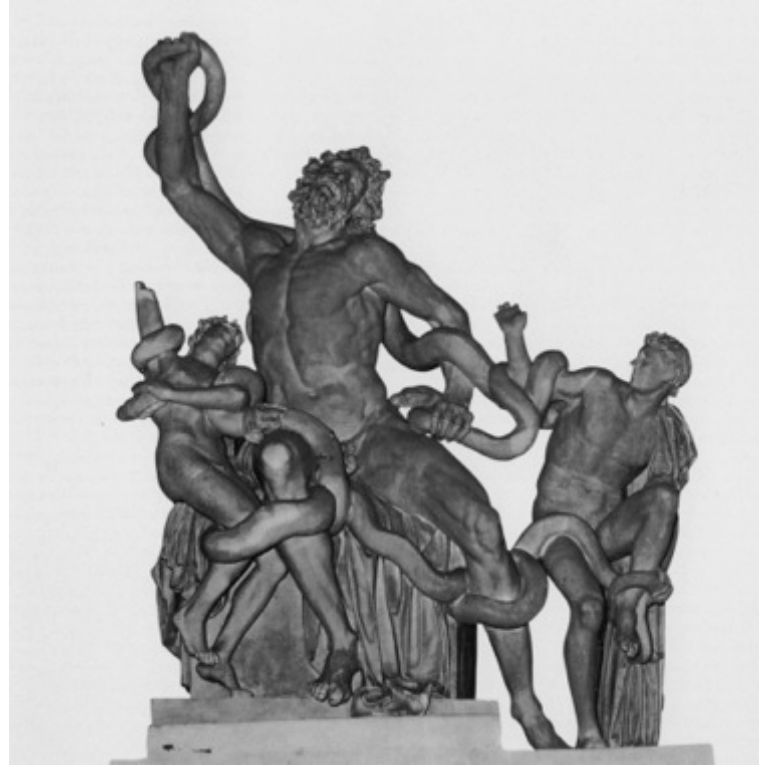


Fig. 102 *Laocoonte con i Figli*, nel Museo Vaticano, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.

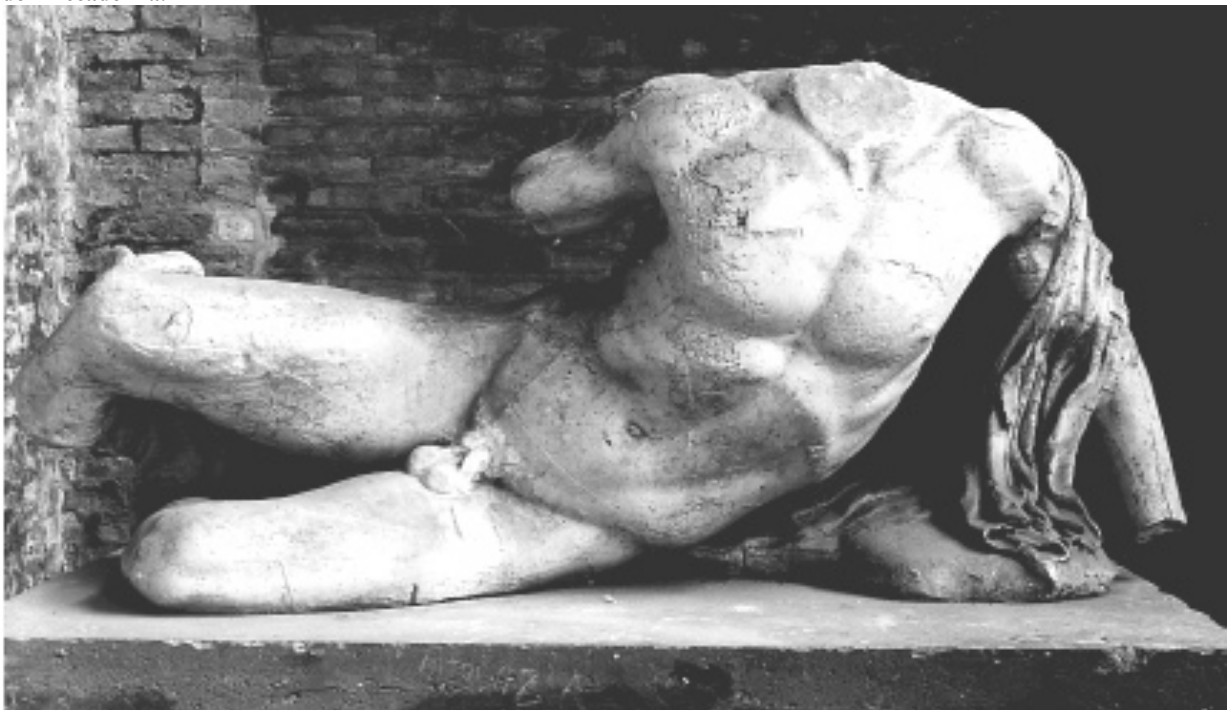


Fig. 103 *Fiume Illiso* (Partenone), calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 104 *Germanico*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 105 Antonio Canova, *Creugante*, calco in gesso, 1805, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 106 Antonio Canova, *Maddalena penitente*, calco in gesso, 1795, Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova.



Fig. 107 Elisa Benato, *Pietà* (copia da gesso), matita nera su carta, 1836, Padova, Musei Civici.



Fig. 108 Elisa Benato, *Presentazione di Gesù al Tempio* (copia da dipinto di Vittore Carpaccio), 1838, matita su Carta, Padova, Musei Civici.



Fig. 109 Antonio Canova, *Testa di Paride*, calco dal marmo, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 110 Antonio Canova, *Palamede*, marmo, 1804, Tremezzo, Villa Carlotta.



Fig. 111 *Pastorello che si cava lo Spino dal Piede*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.



Fig. 112 Luigi Zandomenighi, *Monumento a Carlo Goldoni*, Venezia, Teatro La Fenice.



Fig. 113 Luigi Zandomenighi, *Monumento a Francesco Paiola*, Venezia, Ateneo Veneto.

Indice illustrazioni

1. Cosroe Dusi, *Il caffè (Ritratto della famiglia Ferrari)*, olio su tela, 1830 ca., collezione privata.
2. Albero genealogico della famiglia Ferrari.
3. Gaetano Ferrari, *Leone di S. Marco*, 1823-24, Venezia, Basilica di San Marco.
4. Antonio Rizzo, *Eva*, marmo, 1470-75, Venezia, Palazzo Ducale, già Arco Foscari ora interno.
5. Giovanni Casadoro, *Angelo*, Venezia, Campanile della Basilica di San Marco (restaurato da Emanuele Munaretti nel gennaio 1911), foto Carlo Naya, collezione privata.
6. Antonio Canova, *Pietà*, calco in gesso ad opera di Bartolomeo Ferrari, Crespano, Duomo.
7. Antonio Canova, *Pietà*, modello in gesso, 1821, Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova.
8. Antonio Canova, *Pietà*, calco in gesso ad opera di Bartolomeo Ferrari, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
9. Antonio Canova, *La Musa Polimnia*, marmo, 1812 – 1817, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofburg.
10. *Base di candelabro*, marmo, seconda metà del I secolo d.C., collezione Giovanni Grimani, Venezia, Museo Archeologico Nazionale.
11. Rinaldo Rinaldi, *Chirone che ammaestra Achille nella musica*, marmo, 1816-1817, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
12. Venezia, Interno della Chiesa del SS. Nome di Gesù.
13. Antonio Canova e collaboratori, *Modello del monumento a Tiziano*, legno dipinto e cera, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
14. Antonio Canova, *Monumento a Maria Cristina d'Austria*, marmo, 1798-1805, Vienna, Chiesa degli Agostiniani.
15. Giuseppe De Fabris e Rinaldo Rinaldi, *Il Genio e il Leone per il Monumento a Canova*, 1822-1827, marmo, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.
16. Bartolomeo Ferrari, Rinaldo Rinaldi, Luigi Zandomeneghi, Giacomo De Martini, *Figure per il Monumento ad Antonio Canova*, marmo, 1822-1827, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.
17. Tullio, Antonio e bottega Lombardo, *Tomba del doge Andrea Vendramin*, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
18. Francesco Lazzari, *Progetto del nuovo altare maggiore della Basilica di San Marco*, 1825, disegno, Venezia, Archivio di Stato.
19. *Altare Maggiore della Basilica di San Marco con decori bronzei di Bartolomeo Ferrari*, foto Ongania, Venezia, Archivio della Procuratoria di San Marco.
20. *Altare Maggiore della Basilica di San Marco stato attuale*.
21. Antonio e Tullio Lombardo, *Altare e baldacchino della cappella Zen*, Venezia, Basilica di San Marco, cappella Zen.
22. Antonio Lombardo, *Rilievo con palmetta centrale*, San Pietroburgo, Ermitage.
23. Antonio Lombardo, *San Luca*, Venezia, Chiesa di San Giobbe.
24. Tullio Lombardo, *San Marco*, Venezia, Chiesa di San Giobbe.
25. Antonio Canova, *George Washington*, 1817-1821, gesso, Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova.
26. Antonio Canova, *La principessa Leopoldina Esterhàzy Liechtenstein*, 1806 – 1818, Eisenstadt, Castello Esterhàzy.
27. Bartolomeo Ferrari, *Ulisse naufrago si presenta a Nausicaa*, tracce di matita nera, penna e inchiostro nero, Padova, Musei Civici.
28. Giuseppe De Fabris, *Monumento a Canova*, bozzetto in gesso, 1822-1823, Città del Vaticano, Musei Vaticani.
29. *Attestato Luigi Ferrari 1822 per la vincita del Primo Accessit per il Modello dalla Testa*.
30. *Attestato Luigi Ferrari 1826 per la vincita del primo Accessit per il Nudo Aggruppato*.

31. *Attestato Luigi Ferrari 1826 per la vincita del Primo Premio per l'Invenzione.*
32. Innocenzo Fraccaroli, *Dedalo che attacca le ali ad Icaro*, marmo, 1858, Trieste, Castello di Miramare.
33. Francesco Hayez, *Betsabea al bagno*, olio su tela, 1834, Lugo Vicentino (VI), collezione privata.
34. Lorenzo Bartolini, *Fiducia in Dio*, marmo, 1834-1835, Milano, Museo Poldi Pezzoli.
35. Cosroe Dusi, *La Malinconia* (da Luigi Ferrari, studio per litografia), lapis su carta, 1838, collezione privata.
36. Torquato Dalla Torre, *Il conte Ugolino*, gesso, Verona, Musei Civici.
37. Luigi, Pietro e Andrea Zandomenighi, *Monumento a Tiziano*, marmo, 1839-1852, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.
38. Luigi Minisini, *La Pudicizia*, marmo, 1848, Udine, Friulcassa.
39. Torquato Dalla Torre, *Gaddo*, Verona, Musei Civici.
40. Torquato Dalla Torre, *Orgia*, Verona, Musei Civici.
41. Luigi Ferrari, *Il Doge Francesco Foscari inginocchiato davanti al Leone*, gesso, Marostica, Castello inferiore.
42. Luigi Ferrari, *Posa del gesso del Doge Foscari inginocchiato davanti al Leone*, foto, Venezia, Accademia di Belle Arti.
43. Antonio Canova, *Briseide consegnata da Achille agli araldi di Agamennone*, gesso, 1787-1790, Milano, Gallerie d'Italia.
44. Antonio Canova, *Ritorno di Telemaco a Itaca e incontro con Penelope*, gesso, 1787-1790, Milano, Gallerie d'Italia.
45. *Ricordo di Federico Manfredini* 1833, disegno di Eugenio Bosa, incisione di Antonio Nardello.
46. Cincinnato Baruzzi, *Silvia*, marmo, 1837, Brescia, Museo Tosio Martinengo.
47. Giovanni Pandiani, *Egle al fonte*, marmo, 1846, Milano, GAM.
48. Antonio Tantardini, *Bagnante*, marmo, 1858, Brescia, Museo Tosio Martinengo.
49. Rinaldo Rinaldi, *La Taglioni che balla*, San Pietroburgo, Ermitage.
50. Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, marmo, 1805-1812, San Pietroburgo, Ermitage.
51. Antonio Canova, *Danzatrice con i cembali*, marmo, 1811-1815, Berlino, Bode Museum
52. Antonio Canova, *Danzatrice con il dito al mento*, gesso, 1809-1814, Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova.
53. Cincinnato Baruzzi, *Baccante cimbalista*, marmo, 1837, Bologna, Villa Baruzziana.
54. Valerio Villareale, *Baccante danzante*, marmo, 1838, Palermo, GAM.
55. Giuseppe Bernardis, *Orfanella indigente*, gesso, 1855, Lonigo, Villa San Fermo.
56. Luigi Borro, *La Vergine*, marmo, Lonigo, Villa San Fermo.
57. Antonio Dal Zotto, *Busto di Papa Pio IX*, marmo, Lonigo, Villa San Fermo.
58. Friedrich Overbeck, *Vittoria Caldoni*, olio su tela, 1821, Monaco di Baviera, Neue Pinakothek.
59. Camillo Pacetti, *Santa Marcellina*, Milano, Basilica di Sant' Ambrogio, Cappella di Santa Marcellina.
60. Antonio Canova, *Tre Grazie*, marmo, 1812-1816, San Pietroburgo, Ermitage.
61. Antonio Canova, *Tre Grazie*, marmo, 1814-1817, Londra, Victoria and Albert Museum.
62. Antonio Canova, *Monumento agli Stuart*, marmo, 1817-1819, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro.
63. Antonio Canova, *Teseo vincitore sul Centauro*, marmo, 1804-1819, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
64. Antonio Canova, *Ebe*, marmo, 1816-1817, Forlì, Musei di San Domenico.
65. Gaetano Ferrari, *Busto di Papa Pio VII* (da modello di Antonio Canova), marmo 1818, Roma, S. Giovanni in Laternao, Sacrestia.
66. Gaetano Ferrari, *Ecce Homo*, marmo, 1817 ca., Longpont sur Orge, Essone, Priorato della Basilica di Notre Dame de la Bonne Garde.

67. Gaetano Ferrari, *Ecce Homo*, marmo, Kynžvart, Castello di Metternich.
68. Gaetano Ferrari, *Caino che uccide Abele* (da modello di Antonio Canova), pietra d'Istria, 1824, Possagno, Tempio.
69. Gaetano Ferrari, *Ritratto di G.A. Moschini*, Venezia, Seminario Patriarcale.
70. Gaetano Ferrari, *S. Pietro e S. Paolo*, Marostica, Chiesa di Sant'Antonio Abate.
71. Casa e studio Ferrari a San Martino, Venezia.
72. Luigi Ferrari, *Angelo (L'Adorazione)*, gesso, già collezione Antonio Dal Zotto
73. Luigi Ferrari, *Angelo (L'Amore)*, gesso, già collezione Antonio Dal Zotto.
74. Luigi Ferrari, *Angelo della resurrezione*, gesso, già collezione Antonio Dal Zotto.
75. Luigi Ferrari, *Angelo della Carità - Tomba Muselli-Velo*, gesso, 1852-55, già Marostica, Castello inferiore.
76. Luigi Ferrari, *La Fede o Religione*, gesso, 1860 ca., già Marostica, Castello inferiore.
77. Luigi Ferrari, *San Giusto*, gesso, 1870 ca, Marostica, Castello inferiore.
78. Luigi Ferrari, *San Vito Martire*, gesso, 1869 ca, Marostica, Castello inferiore.
79. Luigi Ferrari, *Arcangelo Michele*, gesso, 1869 ca, Marostica, Castello inferiore.
80. Bartolomeo Ferrari, *Figura piangente per il Monumento Velo Scroffa di Vicenza*, gesso, Marostica, Castello inferiore.
81. Bartolomeo Ferrari, *La Scultura per il Monumento ad Antonio Canova*, gesso, Marostica, Castello inferiore.
82. Antonio Canova, *Stele ad Angelo Emo*, gesso (calco dal marmo realizzato da Giuseppe Tombola), Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova).
83. *Fregio del Partenone* (particolare), 1819, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
84. *Decorazione del Tempio di Atena Aphaia* ad Egina, particolare, calco in gesso, 1823, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
85. Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso*, calco in gesso, Venezia, Accademia di Belle Arti.
86. Antonio Canova, *Ercole e Lica*, gesso, 1795-1796, Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova)
87. Antonio Canova, *Teseo vincitore sul Centauro*, gesso, 1805, Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova)
88. *Apollo, in Belvedere*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
89. *Antinoo (Mercurio dalla palma), nel Museo Vaticano*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
90. *Busto di Antinoo, di Firenze*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
91. *Gladiatore moriente, in Campidoglio*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
92. *Torso di Belvedere, al Museo Vaticano*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
93. *Gladiatore combattente*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
94. *Venere de' Medici di Cleomene Appolodoro Ateniese, in Firenze*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
95. *Venere dalle Belle Natiche della Farnesina, a Roma*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
96. *Agrippina sedente, in Campidoglio*, calco in gesso. Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
97. *Amore, e Psiche, in Firenze*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
98. *La Niobe Madre con la Figlia piccola, in Firenze*, calco in gesso. Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
99. *Vitellio*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.

100. *Giulio Cesare*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
101. Antonio Canova, *Letizia Ramolino Buonaparte*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
102. *Laocoonte con i Figli, nel Museo Vaticano*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
103. *Fiume Illiso (Partenone)*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
104. *Germanico*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
105. Antonio Canova, *Creugante*, calco in gesso, 1805, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
106. Antonio Canova, *Maddalena penitente*, calco in gesso, 1795, Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova.
107. Elisa Benato, *Pietà* (copia da gesso), matita nera su carta, 1836, Padova, Musei Civici.
108. Elisa Benato, *Presentazione di Gesù al Tempio* (copia da dipinto di Vittore Carpaccio), 1838, matita su Carta, Padova, Musei Civici.
109. Antonio Canova, *Testa di Paride*, calco dal marmo, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
110. Antonio Canova, *Palamede*, marmo, 1804, Tremezzo, Villa Carlotta.
111. *Pastorello che si cava lo Spino dal Piede*, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, collezione Farsetti.
112. Luigi Zandomeneghi, *Monumento a Carlo Goldoni*, Venezia, Teatro La Fenice.
113. Luigi Zandomeneghi, *Monumento a Francesco Paiola*, Venezia, Ateneo Veneto.

Bibliografia

1778

TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, Venezia, Stamperia di C.Palese.

1789

LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Firenze, Sansoni, 1968.

1797

FRANCESCO MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, 2 voll., Bassano.

1802

FRANCESCO MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Milano, Tipografia di Pasquale Agnelli.

1803

JACOPO MORELLI, *Dissertazione intorno ad alcuni viaggiatori eruditi Veneziani*, Venezia, Stamperia Antonio Zatta

1806

GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.*, Voll. 1 -5, Roma, Carlo Mordacchini, (1806 – 1810).

1808

LEOPOLDO CICOGNARA, *Del bello, ragionamenti di Leopoldo Cicognara*, Firenze. presso Molini, Landi e C..

JACOPO MORELLI, *Descrizione delle feste celebrate in Venezia per la venuta di S.M.I.R. Napoleone il Massimo, imperatore de' Francesi, re d'Italia, protettore della confederazione del Reno*, Venezia, Tipografia Picotti.

GIANANTONIO MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia, Stamperia Palese.

1810

LUIGI UGHI, *Compendiose notizie storiche intorno alla vita del nobilissimo signor marchese Guido III Villa e del suo cospicuo casato ferrarese*, Ferrara, Bianchi e Negri.

1811

ANTONIO EMMANUELE CICOGNA, *Sullo scoprimento del corpo di San Marco evangelista fatto nella Basilica patriarcale di Venezia il giorno 7 maggio 1811. Dissertazione storico – critica*, Venezia, Giuseppe Molinari.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Elogio di Giorgione del sig. Cavaliere Leopoldo Cicognara presidente della R. Accademia*, in *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi il dì IV agosto MDCCCXI*, Venezia, Tipografia Picotti.

1815

GIANANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, Alvisopoli.

1816

PIETRO GIORDANI, *recensione della Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova (in Venezia, nella tipografia PAcotti, in foglio. T.I., 1813. T.II, 1816), del conte cavaliere Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia di belle arti in Venezia. – Il primo comprende pag. 486 e 43 tavole in rame: il secondo pag. 459 e tavole 90. Articolo primo*, in “Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti”, agosto, vol. III, pp. 235-244.

1817

LEOPOLDO CICOGNARA, *Prolusione del Conte Cicognara presidente dell' Accademia*, in *Discorsi letti nella grande aula dell'I. R. Accademia di Belle Arti In occasione della solenne apertura di una delle nuove Gallerie, e della pubblica distribuzione de' premi fattasi da S. E. il Signor Conte di GÖESS Governatore di Venezia, nel di 10 Agosto 1817*, Venezia, Tipografia Picotti.

GIANANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Padova, Fratelli Gamba.

IGNAZIO NEÜMANN RIZZI, *Elogio accademico dei Vivarini primi padri della veneziana pittura*, in *Discorsi letti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi per l'anno MDCCCXVI*, Venezia, Picotti.

1818

LEOPOLDO CICOGNARA, *Avviso*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 19 maggio.

Vienna – Mostra delle opere dell'Omaggio, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 192, 29 agosto.

Omaggio delle Provincie venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria, Venezia.

1819

ANTONIO DIEDO, *Elogio del Prof. Gio. Antonio Selva letto nel di 8 Agosto 1819 dal Signor Antonio Diedo nobile Veneto segretario dell'I. R. Accademia*, in *Discorsi letti nella grande aula dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi il di 8 Agosto 1819*, Venezia, Tipografia Picotti.

GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venezia, Alvisopoli.

GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *Ragguaglio delle cose notabili nella Chiesa di nel seminario Patriarcale di Santa Maria della Salute in Venezia*, Venezia, Alvisopoli.

1821

F.R., *Gruppo di tre figure, rappresentante la Pietà, opera del Marchese Antonio Canova*, in “Effemeridi letterarie”, pp. 129-132.

Catalogo delle opere che si trovano esposte alla pubblica osservazione nella I.R. Accademia di Belle Arti, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 182, venerdì 10 agosto.

Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia, Andreola.

1822

LEOPOLDO CICOGNARA, *Lettera sul monumento da erigersi in Venezia alla memoria di Antonio Canova, del co. Cicognara* presidente della I.R. Accademia di Belle Arti, all'egregio Sig. Ab. Gio. Battista Canova, Venezia li 25 Dicembre 1822, Venezia, Picotti.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Prolusione del Co. Leopoldo Cicognara presidente dell'I. R. Accademia*, in *Discorsi letti nella grande aula dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi il di IV Agosto MDCCCXXII*, Venezia, Tipografia Picotti.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Sul Monumento da erigersi in Venezia alla memoria di Canova*, Venezia, Giuseppe Picotti.

PIER ALESSANDRO PARAVIA, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntavi il catalogo di tutte le sue opere*, Venezia, Giuseppe Orlandelli Editore.

PAOLO ZANNINI, *Storia della malattia per cui Antonio Canova*, Venezia.

Discorsi letti nella I. R. accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de Premi il di IV agosto MDCCCXXII, Venezia, Giuseppe Picotti.

Monumento a Carlo Goldoni, in "Giornale sulle Scienze e Lettere delle Provincie Venete", n. IX, Treviso.

1823

GIUSEPPE BIANCHETTI, *Nella solenne dedicazione del Busto di Antonio Canova fatta a all'Ateneo di Treviso il dì 1° Aprile 1823*, Treviso, Andreola.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia, Alvisopoli.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Sul monumento da erigersi in onore di Antonio Canova. Alcune lettere di Antonio Canova ora per la prima volta pubblicate per le nozze Giordano Emo Capodilista con Lucia Caldura*, Venezia.

Monumento Canova in Venezia, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 148, 4 luglio.

1824

LEOPOLDO CICOGNARA, *Allocuzione letta dal sig. Conte cav. Cicognra, Presidente della R. Accademia Veneta nel dì 21 gennaio 1824, giorno in cui fu dedicato il piccolo monumento dai soci Accademici all'immortale Canova*, Venezia.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura*, vol. II, Prato, Frat. Giacchetti.

Catalogo delle opere che si trovano esposte nella I.R. Accademia di Belle Arti oltre a quelle che hanno riportato il Premio, e l'Accessit, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", Supplemento al N. 179, 11 Agosto 1824.

1826

LEOPOLDO CICOGNARA, *Del Monumento da erigersi in Venezia a Canova*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 7 settembre.

Belle Arti, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 25 settembre.

Discorsi letti nella I. R. accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de Premi, Venezia, Picotti.

Varietà – *Su il Tempio di Possagno*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 16 dicembre.

1827

LEOPOLDO CICOGNARA, *Il Monumento a Canova eretto in Venezia*, Venezia, Alvisopoli

Elenco degli Oggetti di Belle Arti esposti nelle sale Accademiche secondo l'ordine del loro collocamento nell'Agosto del 1827, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, N. 193, 18 agosto.

Guida al Mausoleo di Canova di S. Maria dei Frari, Venezia, Alvisopoli.

Inaugurazione del Monumento a Canova, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, 2 giugno.

Necrologia, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi il di 5 Agosto 1827*, Venezia, Tipografia Picotti.

1828

LUIGI ZANDOMENEGHI, *Elogio di Tullio ed Antonio fratelli Lombardo*, Venezia, Antonelli.

Elenco degli Oggetti d'arte eseguiti nelle Scuole dell'I.R. accademia, che fanno parte della esposizione di quest'anno 1828, descritti secondo l'ordine del loro collocamento, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 191, 16 agosto.

1829

GIOVANNI CASONI, *Guida per l'arsenale di Venezia*, Venezia, G. Antonelli.

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano: discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Imperial Regia stamperia.

Estratto dei Giudizj delle Commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1829 in Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano: discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Imperial Regia stamperia.

1830

LEOPOLDO CICOGNARA, *Al Chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini, Della fusione in bronzo del Gruppo della Pietà modellato da Antonio Canova eseguita in Venezia dallo scultore Bartolommeo Ferrari*, in “Antologia: giornale di scienze, lettere e arti”, Volume 38, n. 114, giugno, pp. 1-9.

1831

PIER ALESSANDRO PARAVIA, *Per la inaugurazione del monumento eretto nell'atrio interno del Gran Teatro la Fenice in onore a Carlo Goldoni, Orazione del 26 dicembre 1830*, Venezia, Molinari.

Descrizione degli oggetti di Belle Arti esposti nelle Sale Accademiche secondo l'ordine del loro collocamento. Sala terrena – Oggetti di scultura, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 13 agosto 1831.

1832

GIUSEPPE PECCHIO, *Sino a qual punto le produzioni scientifiche e letterarie seguono le leggi economiche della produzione in generale*, Lugano, Ruggia e C.

PIETRO CHEVALIER, *Note su alcune produzioni di Belle Arti*, Venezia.

Elenco degli oggetti d'arte esposte nell' I. R. Accademia in quest'anno 1832, Venezia, Antonelli.

1833

ANTONIO FRANCESCO FALCONETTI, *Nuovo dizionario geografico portatile...*, Firenze, Tip. della Speranza.

R., *Esposizioni di Belle Arti. Accademia di Venezia*, in “Giornale di Belle Arti e Tecnologia”, a. I, 1833.

Esposizione degli oggetti di belle arti nelle sale dell'Accademia l'anno 1832, in *Almanacco di Belle Arti*, Anno I, Venezia, Stabilimento Antonelli.

Giornale di Belle Arti, anno primo, Venezia, Tipografia di Paolo Lampato.

1833-34

LUIGI ZANDOMENEGHI, *Del Bello nella pittura e nella scultura. Ricerche e trattenimenti*, Padova, Tipi della Minerva.

1834

LUIGI CARRER, *Un quadro di M. Robert, rappresentante la partenza di alcuni Chiozzotti per la pesca*, in “Il Gondoliere”, II, n. 103, mercoledì 24 dicembre, pp. 409-411.

FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca della I.R. Accademia veneta delle belle arti*, 2 Voll., Venezia.

PLACIDO ZURLA, *Del gruppo della pietà e di alcune altre opere di religioso argomento di Antonio Canova. Dissertazione detta nell'adunanza solenne della Pontificia Accademia Romana di archeologia con quella Pontificia ed insigne di S. Luca il giorno 30 giugno 1834*, Roma.

Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I. R. Accademia di Belle Arti, Venezia.

1835

LEONARDO MANIN, *Memorie storico – critiche intorno alla vita, traslazione e invenzioni di S. Marco evangelista principale protettore di Venezia. Edizione seconda con Appendice, documenti e Discorso letto il dì 6 Settembre 1835 da S.E. Jacopo Monico Cardinale Patriarca*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo.

G.^o[IOVANNI] V.^o [ELUDO], *Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolammeo*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 6, 9 gennaio, pp. 21-22.

Guida per la R. Accademia della belle arti in Venezia. Con alcune notizie riguardanti detto stabilimento, Venezia, Antonelli.

1836

IACOPO CABIANCA, *Fuor d'opera. Di un mausoleo posto nel Cimitero di Vicenza*, in "Il Vaglio. Antologia della Letteratura Periodica", I, N. 33, sabato 13 agosto.

PIETRO CHEVALIER, *Belle Arti – Di un'erma posta nella pia casa di pubblica Beneficenza in Padova, e dello scultore Luigi Ferrari*, in "Il Gondoliere", a. IV, n. 27, sabato 2 aprile, p. 107.

Almanacco per le Province soggette all'Imp. Regio Governo di Venezia per l'anno bisestile 1836, Venezia, Francesco Andreola tipografo gubernale.

1837

GIUSEPPE DEFENDI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano. Articolo II. Scultura – Luigi Ferrari*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", n. 107, pp. 425-426.

MICHELE PONZA, "L'Annotatore piemontese ossia Giornale della lingua e letteratura italiana", v. VI.

DEFENDENTE SACCHI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 22 maggio.

DEFENDENTE SACCHI, *Scultori*, in "Album", I, 1837, pp. 76-83.

GIUSEPPE SACCHI, *Il Nuovo Laocoonte. Gruppo colossale di L. Ferrari*, in "Cosmorama Pittorico", III, n. 20, p. 154.

LUIGI TORELLI, *Del Laocoonte. Modello di gruppo colossale di L. Ferrari*, in "Ricoglitore Italiano e straniero", IV, pp. 678-685.

FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della Pittura veneziana*, Venezia, Giuseppe Antonelli Ed.

BELLE ARTI – Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano. Cenzo preliminare, Articolo I, in "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Cronache, Varietà e Mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte", a. IV, n. 55, lunedì 8 Maggio.

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano: discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Regia Stamperia.

Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti, tomo LXXXV, anno venetesimosecondo, gennaio-febbraio-marzo, Milano.

Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi dell'anno 1836, Venezia, Picotti.

La scultura in Venezia, Venezia, G. Orlandelli.

Ricoglitore italiano e straniero, ossia Rivista mensile europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà, anno IV, parte I, Milano, Ant. Fort. Stella e figli.

Storia naturale della Potenza umana, di Epitafio Fagani, Vol. 3-4, Morata, coi tipi di Luigi Capriolo, 1835 e 1836, in MICHELE PONZA, "L'Annotatore piemontese ossia Giornale della lingua e letteratura italiana", Vol. VI, Torino, Tipografia di G. Favale e figli.

1838

BERTONCELLI, *Belle Arti – Una visita allo studio dello scultore sig. Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 197, mercoledì 29 agosto.

FRANCESCO GUALDO, *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari Veneziano di proprietà del nobile Ambrogio Uboldo di Villaneggio*, in “Album esposizione di Belle Arti in Milano dedicato a S. A. I.e R. il Principe Ranieri Vice Rè del Regno Lombardo Veneto”, pp. 78-86.

P. PEVERELLI, *Storia di Venezia dal 1798 fino ai nostri tempi*, vol. II, Torino, Castellazzo e Garetti.

G. J. PEZZI, *Poesia in onore della statua di Luigi Ferrari "La Malinconia"*, in “Il Vaglio”, vol. IV, f. 40.

GIORGIO PODESTÀ, *Fuor d'opera – Rivista degli oggetti di Belle Arti esposti in quest'I.R. Accademia (continuazione e fine. Vedi i numeri precedenti). – Scultura.*, “Il Vaglio”, a. III, n. 48, sabato 1 dicembre, p. 386.

C. [arlo] T. [enca], *BELLE ARTI Esposizione nelle sale in Brera. Art. II*, in “La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, arti, industria e Teatri”, a. III, n. 115, lunedì 24 settembre, p. 457.

Album dell'Esposizione delle belle Arti in Milano 1837, in “Rivista viennese. Collezione mensile di articoli originale, traduzioni...”, tomo I, gennaio, febbraio e marzo, Vienna, Francesco Tendler.

Album esposizione di Belle Arti in Milano dedicato a S. A. I.e R. il Principe Ranieri Vice Rè del Regno Lombardo Veneto, Milano, Carlo Candarelli Editore.

Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti, tomo XCI, anno venetesimoterzo, luglio, agosto e settembre, Milano.

Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle Sale della veneta I. R. Accademia nell'agosto 1838, Venezia, Antonelli.

Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per onorare la visita di S.M. I. R. A. Ferdinando I, Venezia, Antonelli.

Il Subalpino Giornale di Scienze, Lettere ed Arti, anno III, vol. I, Torino, Stamperia Ghiringhella e Comp.

Pubblica Esposizione nelle sale dell'imp. Regia Accademia di Belle Arti – Luigi Ferrari, “Il Gondoliere”, a. VI, n. 47, 24 novembre.

1839

GOTTARDO CALVI, *Strenne per l'anno 1839*, in “Rivista europea: nuova serie del ‘Ricoglitore italiano e straniero’”.

ANTOINE NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVII*, Parte I, Moderna, Roma, Tipografia di Belle Arti.

ERMOLAO PAOLETTI, *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani...*, voll. II, Venezia, Tommaso Fontana.

AGOSTINO SAGREDO, *Intorno la Monumento da innalzarsi in Venezia per volere di Sua Maestà l'Imperatore Ferdinando I re nostra alla memoria di Tiziano*, Milano, Società Tipografia de' Classici Italiani.

CARLO TENCA, *La Malinconia (Statua di Luigi Ferrari) di proprietà del cav. Ambrogio Uboldi* in "Il Cosmorama", a. V, n. 3, p. 20-22.

La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari veneziano di proprietà del signor Ambrogio Uboldo banchiere nobile di Villareggio, Milano, Per Giuseppe Crespi.

1841

FILIPPO DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, Tipi del Gondoliere.

PIETRO GIORDANI, *Degli scritti di Pietro Giordani*, Milano, Giovanni Silvestri.

FABIO MUTINELLI, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo.

GIORGIO PODESTÀ, *Belle Arti – La Najade di Luigi Ferrari*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", 17 settembre 1841.

1842

MICHELANGELO ASSON, *Annotazioni anatomico-patologiche e pratiche intorno le chirurgiche malattie*, Venezia, Cecchini.

ANTONIO BIANCHINI, *Del Purismo nelle Arti*, Roma.

FILIPPO DE BONI, *Dell'arte e degli artisti contemporanei in Italia*, in *Il Mondo Contemporaneo*, Firenze.

FRANCESCO GUALDO, *La Malinconia statua in marmo di Luigi Ferrari veneziano*, in *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella galleria del signor Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio*, Milano, con i Tipi di Giuseppe Crespi.

GIANNANTONIO MOSCHINI, *La chiesa e il seminario di Sta. Maria della salute in Venezia*, Venezia, Tipi di Giuseppe Antonelli.

GIANGACOPO PEZZI, *Fiori e spine*, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli.

AGOSTINO SAGREDO, *Notizie – Monumento alla principessa Jablonowska con basso-rilievo scolpito da Luigi Ferrari*, in "Il Politecnico: repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e coltura sociale", v. 5, pp. 89-94.

PIERO SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano pensieri di Pietro Selvatico*, a cura di Alexander Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

FRANCESCO ZANOTTO, *Il palazzo ducale di Venezia*, vol. 1, Venezia, Antonellico.

Il Politecnico: repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e coltura sociale, Vol. 5, Milano, L. di Giacomo Pirola.

Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella galleria del signor Ambrogio Uboldo nobile de Villareggio, Milano, Tipi di Giseppe Crespi.

Statuti e regolamento interno della I. R. Accademia di Milano Venezia, Milano, Stamperia Reale.

1843

ANTONIO DIEDO, *Elogio del prof. Angelo Pizzi*, in *Atti dell'Imp. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi il giorno 7 agosto 1842*, Venezia.

CARLO FINK, *Una visita allo studio di Ferrari in Venezia*, in "La Favilla – Giornale triestino", a. VIII, 13 maggio, pp. 139-144.

FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *Orazioni funebri di illustri italiani, con aggiunta di alcuni Scritti intorno alle Belle Arti*, Firenze, Le Monnier.

TOMMASO LOCATELLI, *Belle Arti – Mostra dell'I.R. Accademia di Belle Arti*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", n. 188, sabato 19 agosto, p. 754.

FABIO MUTINELLI, *Annali delle province venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo.

GIORGIO PODESTÀ, *Belle Arti Il David di Luigi Ferrari*, in "Il Gondoliere", XI, n. 14, sabato 18 febbraio, pp.53-55.

D.R., *Lo studio dello scultore Ferrari, descritto dal pittore Carlo Fink nell'Ost und West, giornale di Praga*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 114, 18 maggio.

PIERO SELVATICO, *Sull'arte moderna in Firenze*, in "Rivista Europea", n.s. I, n. 3, 1843, pp. 22-27 e 216-224.

Un artista - Belle Arti. Pubblica esposizione dell'I.R. Accademia delle Belle Arti (continuazione e fine, vedi i n. 34 e 53) – Scultura, in "Il Vaglio", a. VIII, n. 36, Venezia 9 settembre, p. 284.

1844

IGNAZIO CANTU', *L'Italia scientifica contemporanea, notizie sugli italiani ascritti ai primi cinque congressi, attinte alle fonti più autentiche*, Milano, Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio.

ANTONIO DIEDO, *Delle lodi di Davide Rossi fu professore di prospettiva nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia dettate dal nob. Sig. Antonio Diedo Cavaliere di III classe della Coronò di Ferro, professore di estetica e segretario della I. R. Accademia suddetta*, in *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fattasi dal nob. Sig. co. De' Sebregondi vice-presidente di governo delle Province Venete il giorno 4 agosto 1844*, Venezia, Tipografia Gaspari.

JULES LECOMTE, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, Gio. Cecchini e comp.

PIER MURANI, *Pubblica mostra nella I.R. Accademia Veneta*, in *Giornale Euganeo*, I.

DOMENICO PULISSI, *Belle Arti – Rivista dell'annuale Pubblica Esposizione di Belle Arti (Fine. Vedi i numeri 31, 52, 33 e 34) – Scultura*, in "Il Vaglio", a. IX, n. 35, Venezia 31 agosto, p. 277.

FRANCESCO ZANOTTO, *Delle lodi di Bartolomeo Ferrari scultore*, Venezia, Premiato Stabilimento G. Antonelli.

PARIDE ZAJOTTI, *Della letteratura giovanile*, Trieste, I Papsch.

Progetto di Associazione per l'esecuzione in marmo di Carrara mediante sottoscrizioni volontarie del gruppo colossale del Laocoonte dello Scultore Luigi Ferrari, Venezia, Premiato Stabilimento di G. Antonelli.

Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di belle arti esistenti nella galleria del Signor Ambrogio Uboldo, Milano, Crespi e Pagnoni.

Rivista artistica, in "Il Gondoliere", fasc. 5, sabato 3 febbraio.

1845

A.B. *Appendice di Letteratura teatri e varietà – Belle Arti (Dalla Gazzetta privilegiata di Milano)*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 134, martedì 15 giugno.

A.CALIFI, *Critica – Raccolta de' componimenti stampati per le nozze De Prà – Zannini*, in "Il Vaglio", a. X, n. 33, Venezia 16 agosto.

PIETRO SELVATICO, *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medio evo e specialmente in quelle dei X, XI e XII secolo*, in "Memorie dell'I.R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti", Vol. I, Venezia, Tipografia Antonelli.

FRANCESCO ZANOTTO, *Bartolomeo Ferrari*, in EMILIO DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, Venezia, Tipografia di Gio. Cecchini, pp. 286-287.

Rivista artistica, in "Il Gondoliere", fasc. XIII, sabato 29 marzo.

1846

PIER MURANI, *Pubblica mostra nell'I.R. Accademia Veneta di Belle arti (1846)*, in "Giornale Euganeo di Scienze, Lettere ed Arti", Anno III, Semestre II.

PIETRO SELVATICO, *Sull'ultimo scritto in difesa del Monumento di Andrea Palladio eretto nel cimitero Vicenza osservazioni lette nell'Accademia Olimpica di Vicenza il 21 giugno 1846*, Vicenza.

PIETRO SELVATICO, *Lo scultore Pietro Tenerani, I. L'artista*, in "Il Giornale Euganeo", a. III, sem. I, gennaio 1846, pp. 55-60.

PIETRO SELVATICO, *Lo scultore Pietro Tenerani, II. Le opere*, in "Il Giornale Euganeo", a. III, sem. I, febbraio 1846, pp. 141-154.

PIETRO SELVATICO, *Sull'ultimo scritto in difesa del monumento di Palladio eretto nel cimitero di Vicenza*, in *Giornale euganeo di scienze, lettere ed arti*, anno III, semestre I, Crescini.

PIETRO SELVATICO, *Belle Arti – La Vergine statua in marmo di Luigi Ferrari di commissione di S.E. il Conte Andrea Cittadella-Vigodarzere*, in "Il Caffè Pedrocchi foglio settimanale", anno I, n. 32, 9 agosto 1846.

PIETRO SELVATICO, *La Vergine di Luigi Ferrari di commissione di S.E. il Conte Andrea Cittadella Vigodarsere*, Milano, Coi tipi di P.Ripamonti Garpano.

ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Vergine – Statua di Luigi Ferrari*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 162, martedì 21 Luglio 1846.

Annali universali di statistica, economia pubblica, storia, viaggi e commercio, v. 89, Milano, Società degli Editori degli Annali Universali.

Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle Sale della veneta I. R. Accademia nell'agosto 1846, Venezia, Tipografia e Fonderia Cartallier.

Guida per l'Imp. Regia Accademia delle Belle arti in Venezia, Venezia, Tipografia dell'Ancora.

1847

EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Saggio di Bibliografia veneziana*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo.

GIANJACOPO FONTANA, *Manuale ad uso del Forestiere*, Venezia, Co' tipi Giovanni Checchini.

GIANNANTONIO MOSCHINI, *Nuova Guida di Venezia*, II ed., Venezia.

PIETRO SELVATICO, *La Vergine di L. Ferrari*, in “Gemme d'arti italiane”, a. III, 1847, p. 101.

PIETRO SELVATICO, *Sulla architettura e la scultura a Venezia dal Medio Evo ai Nostri Giorni*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano.

FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia in miniatura*, Venezia, G. Minzoni.

AA.VV., *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Stab. Antonelli.

Belle Arti, in “Il Gondoliere”, fasc. VI, giovedì 4 febbraio.

Busto a Galileo Galilei, supplemento al Diario n. 13 del Nono congresso Scientifico Italiano a Venezia, settembre.

Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo Veneto, Venezia, Tipografia Giovanni Cecchini.

Guida dell'esposizione di opere d'artisti viventi nelle Sale dell'I.R. Accademia di Belle Arti nel Settembre 1847, Venezia, Tipografia di Alvisopoli.

1848

ERNST FÖSTER, *Handbuch für reisende in Italien*, J.G. Cotta.

ANTONIO FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, vol. V, Ferrara, Servadio.

JULES FRANÇOIS LAMCOMTE, *Venezia, o colpo d'occhio sui monumenti di questa città*, Venezia, Gio. Cecchini Editore.

Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti, nomine ecc. del Governo Provvisorio di Venezia, non che scritti, avvisi, desiderj ecc. di cittadini privati, che si riferiscono all'epoca presente, vol. IV, Venezia, Andreola.

1850

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea, Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario e Professore di Estetica nell'I. R. Accademia*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatti nel giorno 4 agosto 1850*, Venezia, Tipografia Grimaldo.

Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatti nel giorno 4 agosto 1850, Venezia, Tipografia Grimaldo.

Giornale veneto di scienze mediche, Vol. 1, Venezia, Andreola.

1851

FRANCESCO BELTRAME, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio aggiuntevi la vita dello stesso e notizie intorno al fu professore di scultura Luigi Zanodomeneghi*, Venezia, Naratovich.

PIETRO CECCHETTI, PIETRO NARATOVICH, *A Luigi Ferrari professore di scultura nell'Accademia di Belle arti in Venezia, per i due angeli da lui scolpiti, figuranti l'Adorazione e l'Amore, e collocati il 31 agosto 1851 nella chiesa parrocchiale di S. Silvestro, questo tributo riverenti offrono*, Venezia, Tip. Naratovich.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I. R. Accademia veneta di Belle Arti, Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario e Professore di Estetica nell'Imp. Reg. Accademia*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatta nel giorno 11 agosto 1851*, Venezia, Tipografia Grimaldo.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Del purismo: lezione recitata il 1. febbraio 1851 nella Scuola d'estetica dell'I. R. Accademia di belle arti in Venezia*, Venezia, G. Grimaldo.

FEDERICO WLTEN, *Della vita, delle opere e del mausoleo di Tiziano Vecellio*, Venezia, Tipografia G. Cecchini.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della veneta I. R. Accademia di belle arti nell'agosto 1851, Venezia, G. Grimaldo.

1852

MICHELANGELO ASSON, *Considerazioni anatomiche, fisiologiche, patologiche e chirurgiche intorno alla milza*, Venezia, Andreola.

FRANCESCO BELTRAME, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio aggiuntavi la vita dello stesso e notizi intorno al fu professore di scultura Luigi Zandomeneghi*, Venezia.

OTTAVIO CAGNOLI, *Iscrizioni in Verona con cenni statistici e con tavole a tutto il MDCCCLI*, Verona.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *L'Arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche, Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario, F. F di Presidente e Professore di Estetica nell'I. R. Accademia*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatta nell'agosto 1852*, Venezia, Tipografia Grimaldo.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, VINCENZO LAZZARI, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Carlo Bianchi.

PIETRO SELVATICO, *Storia Estetico-Critica delle arti del disegno*, Venezia, coi Tipi di Pietro-Narotovich.

Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia, Tipografia all' Ancora.

1853

AZZ, Bizzaaria – *Qualche paradosso sulla parola scultura in fatto di Belle Arti*, “Il Vaglio”, n. 48, anno XVII, Venezia 26 novembre.

GIAMBATISTA BASEGGIO, *Della vita e degli scritti di Giuseppe Barbieri: orazione letta all'Ateneo di Bassano*, Bassano, Tip. Baseggio.

ANTONIO EMMANUELE CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate*, Vol. VI, Venezia, Tipografia Andreola.

ANTONIO COSTANTINI, *Al nobile Luigi De Manzoni nella solenne inaugurazione del Marmoreo suo busto, L'Arcidiacono e il clero di Agordo plaudenti questo carne consacrano*, Belluno, Tip. Liberali.

BERN GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, vol. 2, Padova, Antonio Bianchi.

ANTONIO QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, Venezia, Premiata tipografia Checchini.

Atti della quarta riunione degli scienziati italiani tenuta in Padova nel settembre MDCCCXLII, Padova, coi tipi del Seminario.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1853, Venezia, Tip. Naratovich.

Qualche nuovo monumento al Cimitero, in “Il Collettore dell' Adige”, III, 12, p. 48;

1854

GIUSEPPE JACOPO FERRAZZI, *Del debito di fare il proprio testamento in perfetta serenità di mente (etc.)*, Bassano Del Grappa, Baseggio.

MATTEO GATTA, “L'Innocenza”. *Statua in marmo scolpita da Luigi Ferrari, inciso da Gandini*, in “Gemme d'arti italiane”, VII, pp. 43-45.

PIETRO GIORDANI, *Opere di Pietro Giordani: Epistolario di Pietro Giordani, edito per Antonio Gussalli, compilatore Della Vita Che Lo Precede*, Milano, Borroni E Scotti.

FEDERICO ODORICI, *Il Laocoonte di Luigii Ferrari*, Brescia.

Cenni storici relativi ad alcuni monumenti che stanno nello Spedale Civile di Padova. Memoria del Membro ordinario dott. Giuseppe Orsolato, letta nella Tornata 9 luglio 1854, in “Rivista periodica dei lavori della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova”, Vol II, trimestre primo e secondo 1853-54.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1854, Venezia, Tip. Naratovich.

1855

GIROLAMO DANDOLO, *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni*, Venezia, Pietro Naratovich.

GIOVANNI QUERINI STAMPALIA, *Per l'inaugurazione del Monumento di Francesco Aglietti. Stanze a Venezia*. Venezia, G. Cecchini, 1855.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1855, Venezia, Tip. Naratovich.

Il Monumento Vela al Cimitero di Verona, il "Il Collettore dell'Adige", V, (1855), 36, pp. 281-282.

1856

LUIGI LENCHI, *Del Laocoonte Tosio*, Brescia.

FEDERICO ODORICI, *I due Laocoonti: cenni critici*, Venezia, Cecchini.

FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle Isole della sua Laguna*, Venezia, Brizeghel Editore.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1856, Venezia.

Il Monumento Vela al Cimitero di Verona, il "Il Collettore dell'Adige", a. V, n. 36, 1855, pp. 281-282.

1857

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche, considerazioni*, Venezia, Tipografia di Pietro Naratovich.

NICCOLO' TOMMASEO, *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile*, Firenze, Felice Le Monnier.

FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna, nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia, Gio. Brizeghel Tip. Lit. Editore.

Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Rivista di Firenze e bullettino delle arti del disegno di scienze, lettere ed arti, vol. I, anno I, Firenze, Tipografia G. Mariani.

Trieste alla solenne apertura della strada ferrata, Colombo Coen editore.

1858

MICHELANGELO ASSON, *Sulla frattura del collo del femore e sopra un nuovo apparecchio per la cura della medesima*, Venezia, Andreola.

CESARE CANTU', *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto: ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc.: fino ai tempi moderni*, Volume 2, Milano, Corona e Caimi Ed.

STEFANO FORMIGGINI, PIETRO KANDLER, PASQUALE REVOLTELLA, GIOVANNI BATTISTA SCRINZI, *Tre giorni a Trieste*, Trieste, Tipografia del Lloyd Austriaco.

PIETRO GIORDANI, *Scritti editi e postumi*, a cura di A. Gusalli, Vol. VI, Milano, Francesco Sanvito.

GIUSEPPE MARIA MALVEZZI, *Per il trasferimento nel palazzo di Spagna dell'istituto Manin-sezione maschile e l'inaugurazione del busto del co. Giambattista Sceriman: allocuzione*, Venezia, Pietro Naratovich.

GAETANO MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Tipografia Emiliana.

NAPOLEONE PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova.

GIUSEPPE ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro risposdenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, tomo IV, Milano, Francesco Sanvito.

PIETRO SELVATICO, *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni di P. Selvatico*, Venezia, Tipografia del Commercio.

GAETANO SORGATO, *Memorie funebri antiche e recenti*, voll. IV, Padova, Tipi del Seminario.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1858, Venezia, Tip. Naratovich.

1858-1859

Intorno la visita artistico-antiquaria fatta da un'apposita Commissione agli stabilimenti dipendenti dall'I.R. Direzione del Genio, in "Atti dell' Istituito Vento di Scienze Lettere ed Arti", 17, s. 3, t. 4, pp. 1005-1017.

1859

L. GUALTIERI DI BREMA, CESARE CANTU', *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia, Storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc.: fino ai tempi moderni per cura di letterati italiani*, voll. IV, Milano, Corona e Caimi Editori.

PIETRO SELVATICO, *Del Purismo nella pittura*, in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbiera, Bainchi e Comp.

PIETRO SELVATICO, *Scritti d'Arte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp.

1860

VINCENZO ERMENEGILDO DAL TORSO, *Di Luigi Ricci e delle sue opere memorie*, Trieste.

OSCAR MOTHES, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs: Kunst der neuern Zeit*, voll. II, Leipzig, Friedrich Voigt.

FRANCESCO ZANOTTO, *Il fiore della scuola pittorica veneziana*, Trieste, Scuola del Lloyd Austriaco.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1860, Venezia, Tip. Naratovich.

1861

PIETRO SELVATICO, *Sugli ammaestramenti elementari del disegno opportuni agli agiati*, Padova, Prosperini.

FRANCESCO ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Antonelli.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1861, Venezia, Tip. Naratovich.

L'educatore Israelita giornale mensile per la storia e lo spirito israelita, compilato dai professori Levi Giuseppe e Esdra Pontreboli, Vercelli, Tipografia Guglielmoni.

Statuto della insigne artistica Congregazione Pontificia de' Virtuosi al Pantheon, Roma, Coi tipi Vaticani.

1862

MICHELANGELO ASSON, *Elogio del professore Samuele Romanin, letto nell'adunanza del 5 dicembre 1861 dell'Ateneo Veneto*, Venezia, Naratovich.

STEFANO FORMIGGINI, *Solenne apertura della nuova casa dei poveri in Chiadino nel di XXIX giugno MDCCCLXII e complemento a tutto l'anno MDCCCLXI dei cenni storici intorno all'istituto generale dei poveri pubblicato nel MSCCLXIX colle necrologie de'suoi distinti benefattori*, Trieste.

PIETRO GIORDANI, *Di sei statuette d'illustri italiani fatte da Bartolomeo Ferrari al Nob. Antonio Papadopoli*, Venezia, Antonelli.

VINCENZO MIKELLI, *Varietà. Belle Arti- Due statue del professore Luigi Ferrari*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 270, giovedì 27 novembre.

GATEANO SORGATO, *Memorie funebri antiche e recenti offerte per la stampa*, Padova, Giambatista Randi.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1862, Venezia, Tip. Naratovich.

1863

MICHELANGELO ASSON, *La sintesi dantesca*, Venezia, Priv. stabilim. nazion. di G. Antonelli.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Arte ed artisti: studi e racconti*, Padova, Libreria Sacchetto.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1863, Venezia, Tip. Naratovich.

Rivista contemporanea, Voll. 32-33, Torino, Dall'unione tipografico-editrice.

1864

LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara: per la maggior parte inedite ricavate da documenti*, vol. 1, Ferrara, Domenico Taddei.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1864, Venezia, Tip. Naratovich.

1865

MICHELANGELO ASSON, *Dante e le arti belle*, Venezia, Priv. Stab. di Giovanni Antonelli.

GIUSEPPE JACOPO FERRAZZI, *Enciclopedia dantesca*, Bassano, Tipografia Sante Pozzato.

CARLO ALBERTO RADAELLI, *Storia dello Assedio di Venezia negli anni 1848 e 1849*, Napoli, Gionale di Napoli.

HEINRICH SIEGLITZ, *Eine Selbstbiographie. Vollendet und mit Anmerkungen herausgegeben*, von L. Curtze, Gotha, Verlag von Friedrich Andreas Perthes

Giornale del centenario di Dante Alighieri, Firenze, Cellini.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli Edit.

1866

A. CONTARINI, *Panteon Veneto ossia iscrizioni erette con busti nel ducale palazzo a celebri italiani con analoghe biografie*, Venezia.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1867

MICHELANGELO ASSON, *La deformità dei Bambini*, Firenze, Editori della Scienza del popolo.

MASSIMO D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Firenze, G. Barbera Editore.

FILIPPO DRAGHI, *Il professore Pietro Zandomenighi scultore*, Bassano, Roberti.

FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca veneta ossia i migliori dipinti delle chiese di Venezia*, Venezia, G. Grimaldo.

Guida fedele del forestiero per la città de Venezia, Venezia, Brizeghel.

F. Marescalchi, e T. Matteini ad A. Canova, per le nozze Fasolini-Antonibon, Bassano.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1868

MODESTO BONATO, *Vita dell'illustre ab. Lodovico Menin patrizio anconitano professore emerito di storia universale e direttore dello studio filosofico nella R. Università di Padova*, Padova, Tipografia del Seminario.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1869

MICHELANGELO ASSON, *Il cervello e le sue facoltà*, Milano, Treves.

FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale de Napoli*, Napoli, Lorenzo Rocco.

LUIGI GIRO, *Sunto della Storia di Verona politica, letteraria ed artistica dalla sua origine all'anno 1866*, Vol. II, Verona, Stabilimento Tipografico Civelli.

ANTONIO MATSCHEG, *Religione e arte. Discorso letto nella solenne inaugurazione di due statue del professore L. Ferrari rappresentanti S. Vito Martire e S. Michele Arcangelo nella chiesa dei Vito d'Asio nel Friuli*, Venezia, Tip. Gaspari.

VINCENZO MIKELLI, *Appendice – Belle arti. Lettere artistiche. IX*, in “Gazzetta Privilegiata di Venezia”, n. 59, mercoledì 3 marzo.

PIETRO SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, Tipografia F. Sacchetto.

Il Comitato Centrale pel Monumento Manin e il Municipio di Venezia. Storia e Documenti, Venezia, Tipografia Ripamonti-Ottolini.

Lettere varie sul monumento di Canova in Venezia, dirette al conte Leopoldo cav. Cicognara., in *Per le nozze Ronchi - Bianchini*, Ferrara, Tipografia D. Taddei.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

Rapporto della Commissione incaricata del Consiglio Comunale nella seduta del 2 marzo a.c. di stabilire la qualità e il modo di procedere alla scelta del monumento a Daniele Manin, Venezia, Tipografia Municipale di Gaetano Longo.

1870

VINCENZO DE DRAGO, *Una passeggiata alle tombe. Pensieri e descrizioni sui monumenti ed epitaffi dei cimiteri di Trieste*, Trieste.

FEDELE LAMPERTICO, *Elogio funebre del commendatore Lodovico Pasini letto nella chiesa Arcipretale di Schio il 24 maggio 1870*, Schio, Tipografia Leonida Marine Comp.

CARLO PISANI, *Lettura sul bozzetto Vela pel Monumento Manin*, Venezia, Tipografia del Rinnovamento.

CESARE PEROCCO, *Del cavaliere e commendatore Luigi Ferrari professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, Tip. Ripamonti – Ottolini.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1871

CAMILLO BOITO, *Rassegna artistica*, in “Nuova Antologia”, dicembre.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.
Sunto storico alfabetico e cronologico delle deliberazioni emesse dal Consiglio Comunale di Venezia dal 1808-1866 premessivi alcuni ragguagli documenti sulla caduta della repubblica e sulle discipline civili ed amministrative attuate dal 1798 a tutto il 1807, Venezia, Stabilimento municipale di Gaetano Longo.

1872

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1873

FEDERICO SCLOPIS, *Per la inaugurazione del monumento a Pietro Paleocapa in Venezia il giorno 30 aprile 1873*, Torino, Tip. del Monitore delle Strade Ferrate.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1873, Venezia, Tip. Del Rinnovamento.

Fatti diversi – onoranze ad Italiani, in “Gazzetta di Venezia”, lunedì 3 febbraio.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1874

LUIGI ATELLI, *Giacomo Spiera scultore ornatista veneziano*, Venezia.

GIULIO CESARE BOTTURA, *Esposizione di Belle Arti nel Civico Museo Revoltella*, in “L'osservatore Triestino”, 21 ottobre.

AGOSTINO FAPANNI, *Giacomo Spiera scultore ornatista veneziano, recensione*, “Archivio Veneto”, 8.

FEDELE LAMPERTCO, *Discorso nell'inaugurazione del busto del re Carlo Alberto scultura di Luigi Ferrari, dono dei conti Nicolò ed Angelo Papadopoli al Panteon Veneto il 28 luglio 1874*, Venezia, Tipografia della Gazzetta.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1875

G. FONTANA, *Un'occhiata al Pantheon nella Galleria terrena del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia.

La Biblioteca italiana, a cura di Enrico Oddone, Treviso, Canova.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1876

ADELE BUTTI, *Per l'inaugurazione dei busti dei tre poeti Dall'Ongaro, Gazzoletti e Somma*, Trieste, Società del Gabinetto di Minerva.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1877

CAMILLO BOITO, *Scultura e Pittura d'Oggi*, Torino, Fratelli Bocca.

ANTONIO DALL'ACQUA GIUSTI, *Icaro e Dedalo: Gruppo del Canova dono delle nobili Pisani collocato nell'Accademia: discorso letto il dì 6 agosto 1876*, Venezia, Visentini.

Ricordo della solenne inaugurazione dei busti di Dall'Ongaro, Gazzoletti e Somma seguita nel Gabinetto di Minerva la sera del 1° dicembre 1876, Trieste, Balestra.

1878

CARLO LEONI, *Epigrafi e prose edite ed inedite*, Firenze, G. Barbera.

MOSÈ SACCOMANI, *Restauro della Loggia Comunale di Udine e gli artisti friulani*, Udine, Tipografia Jacob e Colmegna.

1879

JACOPO BERNARDI, *Vita di Giuseppe Segusini*, Feltre, Tip. ed. Panfilo Castaldi.

Commissione per il monumento a Re Vittorio Emanuele in Venezia. Relazione, Venezia, Tipografia Antonelli.

1880

ORESTE RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Firenze, Le Monnier.

1881

Catalogo ufficiale della esposizione Nazionale del 1881 in Milano, Milano, Edoardo Sonzogno Editore.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per gli anni 1877, 1878, 1879, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1883

GIOVANNI CITTADELLA, *Pietro Selvatico nella scultura*, in “Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, Serie VI, Tomo I, Venezia, Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 1882/1883.

GIUSEPPE FRACCAROLI, *Lo scultore Innocenzo Fraccaroli*, Verona, Münster.

1884

CAMILLO BOITO, *Gite di un artista*, Milano.

ROBERTO BOLDU', *Nozze Cucchetti-Berchet, Allegri-Berchet*.

GIOVANNI CITTADELLA, *Pietro Selvatico nella pittura*, Venezia, Antonelli.

ETTORE GENERINI, *Trieste antica e moderna ossia descrizione e origine dei nomi delle sue vie, androne e piazze*, Trieste, Tip. Editrice Morterra e Comp.

ANTONIO TRIBEL, *Una passeggiata per Trieste*, Trieste, G. Carpin.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per gli anni 1880, 1881, 1882, 1883, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1885

Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, a cura della Sua Amministrazione, Milano, Tipografia Sociale E. Reggiani e C..

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nel pian terreno della R. Istituto di Belle Arti nell'agosto 1885, Venezia, Tip. Naratovich.

In Memoria di Giamo Treves dei Bonfili, Venezia, Stab. Emporio.

1886

M. MILIEGI, *La città dei morti. Saggio sui cimiteri di Trieste*, Trieste.

MARCO ORIO, *Vite degli uomini illustri contemporanei: Luigi Borro*, Venezia, Tipografia veneta.

A. POMELLO, *Storia di Lonigo con cenni storici sui comuni del distretto*, Lonigo.

Venezia, a cura di Emilio Franzina, Bari, Laterza.

1887

LUIGIA CODEMO, *A guerra finita, mie note sull'Esposizione Artistica Nazionale di Venezia*, Venezia, Stabilimento Tipo-Litografico Fratelli Visentini.

DOMENICO FADIGA, *Relazione del segretario Domenico Dott. Fadiga letta nel giorno della distribuzione dei premi 7 agosto 1887*, in *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia dell'anno 1887*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini.

Il cieco d'Adria: discorso di Francesco Bocchi nella solenne inaugurazione celebrata in Adria il 14 marzo 1887 del busto marmoreo di Luigi Groto detto il cieco di Adria, opera dello scultore Patavino Natale Sanavio, Tipografia S. Dina.

L'Esposizione Artistica Nazionale Illustrata, Venezia.

1888

LEONE CARPI, *Il risorgimento italiano: biografie storico-politiche d'illustri italiani contemporanei*, Vol. IV, F. Vallardi.

VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia, I. Merlo.

Atti del Consiglio Comunale di Venezia, Venezia, Tipografia della "Gazzetta di Venezia".

1889

ANGELO DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, Le Monnier.

FEDELE LAMPERTICO, *Commemorazione del senatore Luigi Torelli letta al R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti il dì 12 agosto 1888*, Venezia.

1889-1890

JACOPO. BERNARDI, *Commemorazione del comm. Giovanni Veludo*, in "Atti del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XXXVIII, pp. 1007-1058.

1890

G. BARBARO, *Il Pantheon Veneto nel Palazzo Ducale di Venezia*, Padova.

MODESTO BONATO, *Illustri nozze Papafava Antonini dei Carraresi Bracceschi Meniconi - Vita dei due fratelli Co. Francesco e Co. Alessandro Papafava Antonini dei Carraresi*, Padova, Prosperini.

VITTORIO MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello.

1892

VINCENZO MARCHESI, *Settant'anni di storia politica di Venezia (1798 – 1866)*, Torino – Roma, L.Roux e C. Editori.

CARLO TOMASI, *Dell'Elenco dei monumenti esistenti nel Patrio Comunale Cimitero di Ferrara*.

Atti del Comitato pel monumento a Fra Paolo Sarpi in Venezia, Venezia, Prem. Stab. Tipo-Litografico Fratelli Visentini, 20 settembre 1892.

1894

Necrologio, "Illustrazione italiana", a. XXI, n. 20, 20 maggio, p. 319.

1895 ca.

VITTORIO MALAMANI, *La censura austriaca delle stampe nelle provincie venete: (1815-1848)*, in *Rivista del Risorgimento*, vol. 1, Torino, Roux Frassati.

1896

Atti della Reale Accademia Albertina di Belle Arti in Torino 1893-94-95, Torino, Vincenzo Bona.

1898

G. LORENZONI, *Il Panteon Veneto del Palazzo Ducale*, Venezia.

FILIPPO NANI MOCENIGO, *Artisti veneziani del secolo XIX – note e appunti*, Venezia, Tip. Dell'Ancora Ditta L.Merlo.

1899

SEBASTIANO RUMOR, *Il blasone vicentino descritto e storicamente illustrato con cento e ventiquattro stemmi incisi e decorati*, Venezia, Visentini.

1900

CESARE AUGUSTO LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia, Ferd. Ongania Edit..

1903

POMPEO MOLMENTI, *La pittura veneziana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori.

1907

ROGER PEYRE, *Padoue et Vérone*, Paris, H. Laurens.

GIOVANNI SPAGNOLO, *Marostica e i comuni del suo territorio*, vol. II, Marostica, stab. Tip. Cecchetto e Martinato.

1910

SILVIO BENCO, *Trieste*, Capodistria, Carlo Priora.

1912

DOMENICO FADIGA, *Commemorazione del Prof. Comm Luigi Ferrari*, in *Atti della Reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia anno 1894*, Venezia, Stab. Tipo-Litografico F. Grazia.

Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia, Venezia, Tipografia San Marco.

1912-1913

ANTONIO FAVERO, *Iconografia galileiana*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, s. VIII, t. XV, 1912-13, III.

1913

GIUSEPPE BRAGATO, *Guida artistica di Udine e suo distretto*, Udine, Tipografia editrice A. Bosetti.

GINO FOGOLARI, *L’Accademia Veneziana di Pittura e Scultura del Settecento*, in “L’Arte”, anno 16, fasc.5, pp. 241-394.

1914

G. G. REGGIANI, *La Certosa di Ferrara*, Ferrara, Tipografia Ferrariola;

LUIGI SERRA, *Catalogo della R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari.

1915

CELSO COSTANTINI, *Lo scultore Luigi Borro*, in “Arte Cristiana”, anno III, n. 7, 15 luglio, pp. 211-215.

CELSO COSTANTINI, *Lo scultore Davide Calandara*, in “Arte Cristiana”, anno III, n. 11, 15 Novembre, pp. 321-326.

1916

CELSO COSTANTINI, *Lo scultore Luigi Ferrari*, in “Arte Cristiana”, anno IV, n. 9, 15 settembre 1916, pp. 258-266.

CELSO COSTANTINI, *I nostri artisti: Vincenzo Cadorin*, anno IV, n. 12, 15 dicembre, pp. 364-368.

FILIPPO NANI MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del secolo XIX, notizie e appunti*, Venezia, Prem. Officine Grafiche Carlo Ferrari.

1917

DANIELE RICCIOTTI BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita privata (da un carteggio inedito)*, in “Nuovo archivio veneto”, n.s. 17, n. 33, pp. 281-450.

GIULIO FERRARI, *La tomba nell’arte italiana dal periodo preromano all’odierno*, Milano, U. Hoepli.

1918

CELSO COSTANTINI, *Antonio dal Zotto*, in “Arte Cristiana”, anno VI, n. 6, 15 giugno, pp. 81- 89.

1819

DOMENICO BORTOLAN, SEBASTIANO RUMOR, *Guida di Vicenza*.

1922

Appunti per la Storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX, VI. La cultura Veneta, in “La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce”, n. 20.

NINO BARBANTINI, *Luigi Borro, Scultore*, in “Dedalo”, fasc. n. XII, Firenze.

1923

Catalogo della Mostra del Ritratto Veneziano dell'Ottocento, cat. di mostra, Venezia, Ca' Pesaro, a cura di Nino Barbantini, Venezia, La Poligrafica italiana F. Donaudi.

1924-1925

ANTONIO MUÑOZ, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, in "Dedalo", anno IV, vol. I, 1924/25, pp. 103-128.

1925

Rivista di Storia delle Scienze Mediche e Naturali, Volume 16, 1925, pp. 58, 60-61.

1926

NINO BARBANTINI, *Lo "Schiavoni" di Luigi Borro*, in "Gazzetta di Venezia".

1928

BERNARDINO BARBAN, *Il cimitero monumentale di Verona 1828 - 1928*, Verona, Tip. G. Leziero.

1928-29

BRUNO BRUNELLI, *Un appartamento neoclassico a Padova*, in "Dedalo", anno IX, vol. I.

1929

UGO OJETTI, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano – Roma, Casa Editrice d'Arte Basetti e Tumminelli.

1930

TOMASO CAENAZZO, *Le chiese di Rovigno*, Padova, Milani.

1931

GEORGE B. MC CLELLAN, *Venice and Bonaparte*, Princeton, Princeton University Press.

NICCOLO TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849*, Firenze, F. Le Monnier.

1932

MARIO BRUNETTI, *Da Campoformio a Vittorio Veneto: catalogo del Museo del risorgimento*, Venezia, Carlo Ferrari.

EVA TEA, *Giacomo Boni. Nella vita del suo tempo*. Vol I, Milano, Casa editrice Ceschina.

PAOLO MARIA TUA, *Inventario dei Monumenti iconografici d'arte, Bassano del Grappa*, I, Trento, Scotoni.

Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Zara, a cura di C. Cecchelli, Roma, Libreria dello Stato.

1934

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, Casa Editrice Artisti d'Italia S.A.

1936

ELENA BASSI, *Giannantonio Selva: architetto veneziano*, Padova, Cedam.

COSTANTE CHIMENTON, *S. Ecc. mons. Federico nob. Zinelli e il Seminario diocesano*, Treviso, Editrice Trevigiana.

1937

GINO DAMERINI, *L'anno 1867 a Venezia*, in "Ateneo Veneto", s. XV E.F., CXXVII, vol. 121.

1938

EMILIO CECCHI, *Pittura dell'Ottocento*, Milano, Editore Ulderico Hoepli.

ADRIANO AGUSTO MICIELI, *Storia di Treviso*, Milano, Sansoni.

1940

VITTORIO MOSCHINI, *Le raccolte del Seminario di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato.

1941

ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, F. Le Monnier.

NICOLA IVANOFF, *Un amico e seguace di Canova, Luigi Zandomeneghi*, in "Ateneo Veneto", maggio-luglio, pp. 215-226.

GIUSEPPE LIPPARINI, *L'Accademia di Belle Arti e l'accademia Clementina di Bologna*, Firenze.

EVA TEA, *L'Accademia di Belle Arti di Brera*, Firenze, Le Monnier.

1943

ENRICO BROL, *Antonio Bresciani e Paride Zaiotti carteggio inedito (1813 – 1843)*, in "R. Deputazione di Storia Patria per le Venezie – Sezione di Trento".

1946

RODOLFO PALUCCHINI, *I Capolavori dei musei veneti*, Venezia, Casa Editrice Arte Veneta.

1947

A. VARDANEGA, *L'Istituto Ludovico Manin, cenni storici*.

1948

RANIERI MARIO COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone, Arti grafiche fratelli Cosarin

1950

ELENA BASSI, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950*, Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia.

M. CESSI DRUDI, *Pietro Palocapa nel 1848-49*, in "Archivio Veneto", n. 46-47, 1950. p. 126;

TERISIO PIGNATTI, *Pittori venti dell'Ottocento da Canova a Favretto*, in *Studia Ghisleriana*, II, 1, Pavia, Tipografia del Libro.

1953

NINO BARBANTINI, *Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di Gino Damerini, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

ENRICO BROL, *Paride Zaiotti a Trieste*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche, Rivista della Società di Studi per la Venezia Tridentina”, a. XXXII, f. I, pp. 130-230, 355-438.

1955

CESIRA GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova, Tipografia Antoniana.

1956

GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato.

1957

ENRICO BROL, *Nicolò Tommaseo ed Enrico Stieglitz a Venezia (con lettere e documenti inediti – 1840-1849)*, in “La Porta Orientale”, n. 9-10, settembre-ottobre.

GIOVANNI FALLANI, *Nota informativa sull'arte sacra di Canova*, in “Fede ed Arte”, V, aprile, pp.133-138.

Arte neoclassica: atti del convegno 12-14 ottobre 1957, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte Fondazione Giorgio Cini, Vol. 17 di Civiltà veneziana Studi, Venezia - Roma, Istituto per la collaborazione culturale.

1958

ENRICO BROL, *Nicolò Tommaseo ed Enrico Stieglitz a Venezia (con lettere e documenti inediti – 1840-1849)*, in “La Porta Orientale”, n. 9-10, settembre-ottobre 1957.

1959

MICHAEL LEVEY, *Painting in XVIII century Venice*, Londra.

GUIDO PEROCCO, *Ca' Pesaro – La galleria d'Arte Moderna di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

Atti e memorie dell'Accademia di belle arti di Venezia, a cura dell'Accademia di belle arti di Venezia, Venezia.

1960

EDOARDO ARSLAN, *I Bassano*, 2 voll., Milano, Casa Editrice Ceschina.

Il Museo Correr di Venezia – Dipinti del XVII e XVIII secolo, a cura di Terisio Pignatti, Venezia, Neri Pozza.

1961

MARCELLO CECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza.

LUIGI COLETTI, *La civiltà veneziana nell'età romantica*, Firenze, Sansoni.

EMILIO LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, 2 voll., Torino, UTET.

BIANCA SPATARO, *La scultura dei secoli XIX e XX*, in *Storia di Brescia*, a cura di Giovanni Treccani degli Alfieri, Brescia, Morcelliana Editrice.

Pittura dell'Ottocento a Bassano "Da Canova a Milesi", cat. della mostra, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Bassano del Grappa, Vincenzi.

1962

VITTORINO MENEGHIN, *S. Michele in Isola di Venezia*, Venezia, Stamperia di Venezia.

CESARE ZANGIROLAMI, *Storia delle chiese, dei monasteri, delle scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, Venezia, Filippi, 2007.

Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento, a cura di Piero Treves, Milano-Napoli, Ricciardi.

1963

FRANCIS HASKELL, *Le metamorfosi del mito – Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

1964

GERARD HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Parigi, E. de Boccard.

MARIO PRAZ, *I volti del tempo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.

VITTORIO QUERINI, *Su Antonio Marsure scultore friulano (1807 – 1855)*, in "Arte neoclassica", 1964, pp. 233-239.

1967

FRANCO BARBIERI, *Il Palazzo Leoni Montanari a Vicenza: sede della Banca Cattolica del Veneto*, Vicenza.

FRED LICHT, *Sculpture: 19th and 20th centuries*, Londra, M. Joseph.

ARTURO MARTINI, *Le lettere, 1909-1947*, a cura di Natale Mazzolà, Firenze, Vallecchi.

ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Il neoclassicismo nella pittura italiana*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.

GUIDO PEROCCO, *La Pittura Veneta dell'Ottocento*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.

1970

SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia – Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Voll. III, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella, a cura di Franco Firmiani, Sergio Molesì, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

1971

GIUSEPPE MARIA PILO, *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano, Electa.

1972

PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal bello ideale al Preraffaellismo*, Messina- Firenze, Ed. d'Anna.

A.BENEDETTI, *La seconda serie di esposizioni d'arte a Trieste: 1840-1847*, in "Pagine istrane", Trieste.

FARNCO BERNABEI, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza, Accademia Olimpica.

LOREDANA OLIVATO, *Una breve amicizia padovana e una rivalità segreta di Antonio Diedo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", annata LXI, n.1-2, pp.279-291.

Die Wiener Ringstrasse: bild einer Epoche. Herausgegeben von Renate Wagner-Rieger, Trager Fritz Thyssen Stiftung, Wiesbaden, F. Steiner Verlag.

1973

A.BENEDETTI, *La seconda serie di esposizioni d'arte a Trieste: 1840-1847*, in "Pagine istrane", Trieste.

PALMA BUCARELLI, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna: (Roma, Valle Giulia)*, Roma, Istituto Poligrafico della Stato.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di Gianni Venturi, Urbino, Argalia.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Francesco Bagnara, Davide Rossi, Luigi Zandomenighi alla Villa Comello di Mottinello Nuovo*, in "Antichità viva", 12, pp. 29-35.

1974

FRANCO BERNABEI, *Pietro Selvatico. Nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza.

GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario, guida storico artistica*, Trieste, edizioni LINT.

MASSIMILIANO PAVAN, *Canova e il problema dei cavalli di San Marco*, in *Ateneo Veneto*, XII, parte II.

1975

CLELIA ALBERICI, *Giovanni Pividor, litografo e architetto veneziano*, in "Rassegna di studi e notizie", 3, p. 9-153.

LUCIANO CARAMEL, CARLO PIROVANO, *Galleria d'Arte Modena di Milano – Opere dell'Ottocento*, 3 voll., Milano, Electa.

FERDINANDO FORLATI, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste, Edizioni LINT.

LUIGI MELCHIORI, *Il Duomo di Crespano del Grappa e la civiltà del Settecento Veneto ai piedi del Grappa. Profilo storico e artistico*, Padova.

Mostra dei maestri di Brera: (1776-1859), Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Comune di Milano-Ripartizione Cultura.

1976

GIUSEPPE PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano, Rizzoli.

GUIDO PEROCCO, ANTONIO SALVADORI, *Civiltà di Venezia, L'Età Moderna*, Volume 3, Venezia, La stamperia di Venezia Editrice.

RAFFAELLE ROMANELLI, *L'Italia liberale (1861-1900)*, vol. II., Bologna, Il Mulino.

1977

AA.VV., *I Cavalli di S. Marco*, Venezia, Procuratoria di S. Marco.

GAIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina edizioni.

MARIO VISENTIN, *Il Duomo di Cologna Veneta nel suo Centocinquantenario 1827 – 1977*, Cologna Veneta, Editrice Ambrosini, pp. 18, 51 (ill. B/N).

ALVISE ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa.

1978

ANDREA EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Alfa.

PAUL GINSBORG, *Daniele Manin e la Rivoluzione veneziana dal 1848-49*, Milano Feltrinelli.

Gli scritti d'Arte della Antologia di G. P. Vieusseux 1821-1833., a cura di Paola Barocchi, Firenze, Edizioni SPES.

Il Museo Civico di Bassano del Grappa – Dipinti dal XIV al XX secolo, a cura di Licisio Magagnato e Bruno Passamani, Vicenza, Neri Pozza.

Venezia nell'età di Canova 1780-1830, Catalogo della mostra, a cura di Elena Bassi, Attilia Dorigato, Giovanni Mariacher, Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia, Alfieri.

1979

SIMONETTA COPPA, *Ambrogio Uboldo collezionista e la sua villa di Cernusco sul Naviglio*, in “Arte Lombarda”, n. 10-14.

SANDRA PINTO, *Venezia nell'età di Canova: la mostra e alcune divagazioni*, in “Arte Veneta”, XXXIII.

REMO SCHIAVO, *Lonigo*, Lonigo, Banca Popolare di Lonigo.

ALVISE ZORZI, *La repubblica del leone: storia di Venezia*, Milano, Rusconi.

Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia, a cura di Manlio Dazzi e Ettore Merkel, Venezia, Neri Pozza Editore.

Fotografia italiana dell'Ottocento, a cura di Italo Zannier, Milano, Electa.

La Porta della Carta. I restauri, cat. a cura di S. Romano, Venezia, Tipo-Litografia Armena.

Venezia e lo spazio scenico, a cura di Manlio Brusatin, Venezia, La Biennale.

1980

SIMONETTA COPPA, *Ambrogio Uboldo collezionista e la sua villa di Cernusco sul naviglio*, in *Civiltà neoclassica nella provincia di Como*, Como, Amministrazione provinciale, pp. 55-57.

MARIA SOFIA LILLI, *Rinaldo Rinaldi*, in “Antologia delle Belle Arti”, IV, 13-14, pp. 94-100.

GIAN LORENZO MELLINI, *Un banchiere milanese dell’ottocento per le arti: il Cavaliere Ambrogio Uboldo*, in “Paradigma”, III, pp. 193-229.

TIBOR TOMBOR, *Marco Casagrande scultore trivigiano, 1804-1880: Messaggero in Italia e in Ungheria di Minerva e del leone alato*, Treviso, Marton.

ZYGMUNT WAZBINSKI, *Tiziano Vecellio e la “Tragedia della sepoltura”*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno, Università degli Studi di Venezia, Neri Pozza.

ALVISE ZORZI, *Una città, una Repubblica, un Impero*, Milano, Arnaldo Mondadori Editore.

IV mostra mercato internazionale dell’antiquariato: tesori d’arte a Venezia, a cura di Oreste Cognato, Venezia, Tipografia Commerciale.

Disegni antichi del Museo Correr di Venezia, a cura di Terisio Pignatti, vol. I, Venezia, Neri Pozza Editore.

Venetische Malerei: Meisterwerke des 18. Jahrhunderts, a cura di Aldo Rizzi, Milano, Electa.

1981

GABRIELLA BUCCO, *La cultura udinese del neoclassicismo e l’opera di Antonio Farbris*, in AA. VV., *La medaglia neoclassica in Italia e in Europa. Atti del quarto Convegno internazionale di studio sulla storia della medaglia*, Udine, CIAC libri.

FERNANDO MAZZOCCA, *L’illustrazione romantica*, in *Storia dell’arte italiana*, vol. IX, Torino, Einaudi, pp.232 – 419.

NICCOLO TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849*, Firenze, F. Le Monnier.

Il Palazzo della Borsa Vecchia di Trieste 1800-1980 arte e storia, a cura di Franco Firmiani, Trieste, Edizioni LINT.

Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano e Torino, in “Quaderni del Seminario di storia della critica d’arte, Scuola Normale Superiore di Pisa”.

Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell’Ottocento, a cura di Maurizio Mondini, Carlo Zani, Brescia, Grafo Edizioni.

1982

FRANCO BERNABEI, *Critici d’arte nella “Rivista Europea”*, in *Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, CXL, (1981-1982), pp. 115 – 132.

ANTONIO DEL GUERCIO, *La pittura dell’ottocento*, in *Storia dell’arte italiana*, a cura di Ferdinando Bologna, Torino, UTET.

PHILIPP FEHL, *Canova’s tomb and the cult of genius*, in “Labyrinthos”, n. 1-2, pp. 46-66.

SANDRA PINTO, *La promozione delle arti negli stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana, parte II, Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, *Dal Cinquecento all'Ottocento, II, Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi.

Garibaldi. Arte e storia: Storia, a cura di Sandra Pinto, Firenze, Centro Di.

Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814, a cura di S. Rudolph, Citta' di Castello, Istituto di Studi romani.

Il Ruggito del leone: 150 stampe satiriche 1797-1860, a cura di Giandomenico Romanelli, Venezia, Stamperia di Venezia.

1983

ROSARIO VITTORIO CRISTALDI, *Morte neoclassica*, in "Rivista di studi crociani", a. XX, luglio – dicembre, pp. 318-324.

MARIA CRISTINA GOZZOLI, FERNANDO MAZZOCCA, *Hayez*, Milano, Electa.

DONATA M. GRANDESSO, *Pietro Stecchini, cavaliere e collezionista*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", annata LXXII, pp. 259-273.

ANTONIO PINELLI, *L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatori del gusto neoclassico*, in "Quaderni dell'Accademia di Belle Arti", I.

LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova: arte e storia tra vie e palazzi*, Trieste, Lint.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Vienna*, Milano, Electa.

ANNE MARKHAM SCHULTZ, *Antonio Rizzo: sculptor and architect*, Princeton, Princeton University Press.

Raccontare Udine, vicende di case e palazzi, a cura di Elio Bartolini, Giuseppe Bergamini, Lelia Sereni, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia.

Venezia nell'Ottocento. Immagine e mito, Catalogo della mostra, a cura di Giuseppe Pavanello e Gian Domenico Romanelli, Milano, Electa.

1984

EUGENIO LA ROCCA, MARIA ELISA TITTONI MONTI, *I Musei Capitolini di Roma*, Milano, F. Garolla.

FRED LICHT, *Italian funerary sculpture after Canova*, in AA.VV., *La scultura nel XIX secolo*, a cura di Horst W. Janson, Bologna, Ed. Clueb.

FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY, *L'Antico nella storia del Gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino, Einaudi.

GIAN LORENZO MELLINI, *Francesco Peloso collezionista di contemporanei*, in "Labyrinthos", III, n. 5/6.

GASTONE VIO, *Giuseppe Torretti intagliatore in legno e scultore in marmo*, in "Arte Veneta", n. 38, 1984, pp. 204-210.

Il Veneto, a cura di Silvio Lanaro, Torino, Einaudi.

1985

ROSSANA BOSSAGLIA, *La Scultura italiana dall'alto Medioevo alle correnti contemporanee*, Milano, Electa.

EUGENIO LA ROCCA, MARIA ELISA TITTONI MONTI, *I Musei Capitolini di Roma*, Milano, F. Garolla.

DONATA LEVI, *Strutture espositive a Trieste dal 1829 al 1847*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III, XV, 1, pp. 233-301.

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Milano, Sansoni, (ed.) 1985.

CHARLES MARTINET, *Les historiens et la statue*, in "Mouvement social", fasc. 131.

IVO PETRICIOLI, *La Cattedrale di Sant'Anastasia Zadar*, Arcivescovado, Zadar.

ALVISE ZORZI, *Venezia austriaca*, Bari, Laterza.

Disegni dalle collezioni del Museo Correr, a cura di Giandomenico Romanelli e Terisio Pignatti, Venezia.

La Certosa di Ferrara, a cura di Roberto Roda, Renato Sitti, Padova, InterBooks.

La memoria della salute. Venezia e il suo ospedale dal XVI al XX secolo, cat. di mostra, a cura di Nelli Elena Vanzan Marchini, Venezia, Arsenale Editrice.

Le Venezie possibili, Da Palladio a Le Corbusier, a cura di Lionello Puppi, Giandomenico Romanelli, Milano, Electa.

1986

FRANCO BERNABELI, *Critica, Storia e Tutela della Arti*, in *Storia della Cultura Veneta – Dall'età Napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, VI voll., a cura di Girolamo Arnaldi, Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, pp.397 – 428.

GIANDOMENICO ROMANELLI, FILIPPO PEDROCCO, *Ca'Rezzonico*, Milano, Electa.

PHILIPPE SÈNÈCHAL, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Salvatore Settis, III, Torino, Einaudi.

MANLIO PASTORE STOCCHI, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, VI, Vicenza, Neri Pozza.

I dipinti dell'800 nella Collezione Guido Rossi nel Museo nazionale della scienza e della tecnica di Milano, a cura di Luciano Caramel, Busto Arsizio, Bramante.

La pittura a Verona del primo Ottocento a metà Novecento, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Verona, Banca popolare di Verona.

Prato della Valle. Due millenni di storia di un'avventura urbana, a cura di Lionello Puppi, Padova.

1987

ERIC HOSBAWM, TERENCE RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.

GEORGE L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*. Bologna, Il Mulino.

FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Teodoro Arese Lucini, un mecenate milanese del Risorgimento*, in "Arte Lombarda", n. 83.

La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia: 1860-1880, a cura di Mario Bencivenni, Riccardo Dalla Negra, Paolo Grifoni, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

L'Ottocento di Andrea Maffei, a cura di Marina Botteri, Barbara Cinelli, Fernando Mazzocca, Trento, Tipografia Temi.

Pittori e soldati del risorgimento, a cura dello Stato Maggiore dell'Esercito, Milano, Fabbri Editore.

Soldati e pittori nel Risorgimento italiano, a cura di Maurizio Cagnati, Milano, Fabbri Editore.

1988

MAURICE AGULHON, *Histoire vagabonde. Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, vol. I., Parigi, Gallimard.

ALBERTO COSULICH, *Venezia nell'800: vita, economia, costume: dalla caduta della Repubblica di Venezia all'inizio del '900*, S. Vito di Cadore, Dolomiti.

ELIA BORDIGNON FAVERO, *Palazzo Erizzo alla Maddalena in Venezia: arte e storia*, Padova, Erredici.

GIUSEPPE PAVANELLO, *L'Ottocento*, in *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia - Dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Paolo Goi, Pordenone, Grafiche Ed. Artistiche Pordenonensi.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi.

REMO SCHIAVO, *Villa San Fermo di Lonigo. Guida storico-artistica*, Lonigo, Comunità dei Religiosi Pavoniani di Villa San Fermo.

ITALO ZANNIER, *Domenico Bresolin, un maestro del XIX secolo*, in *Fotologia*, 10.

Disegni veneti dell'Ecole Des Beaux-Arts di Parigi, a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza, Neri Pozza Editore.

La realtà dell'immaginario: opere d'arte del 20. secolo nelle raccolte pubbliche delle regioni Friuli Venezia Giulia, Trentino Alto Adige, Veneto, a cura di Luigina Bortolato, Casier, SIT.

Museo del silenzio. Memoria e simbolo nella Certosa di Ferrara, a cura di angelo Andreotti, Giovanni Guerzoni, Ferrara, InterBooks.

Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane, a cura di Giandomenico Romanelli, Venezia, Stamperia di Venezia.

1989

MAURICE AGULHON, *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Parigi, Flammarion.

MARIO ISNENGI, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori.

PIERPAOLO LUDERIN, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1866 al 1950*, in "Venezia Arti", Venezia, Viella.

MARINA STEFANI MANTOVANELLI, *Le ville e i parchi comunali di Mirano: itinerari storico-artistici*, Mirano, Comune.

FERNANDO MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria*, cat. di mostra, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa.

Il Veneto e l'Austria nelle città venete 1814-1866, cat. di mostra, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa.

Il vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica 1797-1813, cat. di mostra, a cura di Renato Zirona, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana.

1990

ALBERTO COSULICH, *Viaggi e turismo a Venezia dal 1500 al 1900*, Venezia, I Sette.

IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

FABRIZIO MAGANI, *Luigi Minisini: gli ideali del Vero*, in "Neoclassico semestrale di Arti e cultura", n. 2, pp. 62-71.

BIANCA MARIA SCARFI, *Il Leone di Venezia: Studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta*, Venezia, Albrizzi Editore.

VINCENZO VICARIO, *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al liberty*, Lodi, Edizioni Lodigraf.

SEBASTIANO TIMPANARO, *Lettere di Pietro Giordani ad Antonio Papadopoli*, in "Critica storica", XXVII, pp. 734-741.

MARZIA VIDULLI TORLO, *Il Palazzo della Borsa*, in *Neoclassico. Arte, architettura e cultura a Trieste 1790 -1840*, a cura di Fulvio Caputo, Venezia, Marsilio.

Ingegneria e Politica nell'Italia dell'Ottocento: Pietro Paleocapa, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia.

Neoclassico. Arte, architettura e cultura a Trieste 1790 -1840, a cura di Fulvio Caputo, Venezia, Marsilio.

1991

MARCO PIZZO, *Sculture Otto-Novecentesche nel cimitero di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova".

CLAUDIO POPPI, *Gli "allievi" di Canova. Alcune osservazioni sulla scultura italiana della prima metà dell'Ottocento*, in "800 italiano", a. II, n. 6, giugno.

BRUNO TOBIA, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Bari, Laterza.

Alle origini di Canova: Le terrecotte della collezione Farsetti, cat. di mostra, a cura di Sergej Androsov, Venezia, Marsilio.

Il Comune di Venezia e la rivoluzione del 1848-49: i verbali delle sedute del Consiglio comunale, a cura di Sergio Barizza, Venezia, Arsenale.

I Torretti, a cura di Paolo Goi, Venezia, Marsilio.

La pittura in Italia. L'Ottocento, I-II, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa.

La tutela dei Beni Culturali e Ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1926-1987). Relazioni, n.8, Trieste, Soprintendenza per i Beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia.

Padova 1814-1866. Istituzioni, protagonisti e vicende di una città, a cura di Piero Del Negro, Nino Agostinetti, Padova, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

1991-1992

LAURA RIZZI, *Girolamo Ascanio Molin. Un collezionista veneziano tra Sette e Ottocento* (tesi di laurea), Università di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1991-92.

1992

SERGIO BENVENUTI, *Guglielmo Renzi e il monumento a Dante in Trento*, in "Archivio Trentino di storia contemporanea", XLI, n. 3.

ELISABETTA CHINO, *Il Museo Bottacin di Padova nei documenti e nella figura del suo fondatore (1805-1876)*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova, annata LXXXI, pp. 229-270.

GABRIELLA DELFINI FILIPPI, *Le metope per il tempio canoviano di Possagno*, in "Neoclassico", 1, p. 96-101.

MARIO DE MICHELI, *La scultura dell'Ottocento*, Torino, Utet, 1992.

ANTONIO GAMBA, *Vicende del Busto di Galileo al Bo. I documenti archivistici relativi alla realizzazione dell'opera, inaugurata nel palazzo del Bo nel 1861*, in "Padova e il suo territorio", 40, VII.

UMBERTO LEVRA, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

JAMES MACKAY, *The dictionary of sculptors in bronze*, Woodbridge.

FABRIZIO MAGANI, *Luigi Minisini: gli ideali del Vero*, in "Neoclassico semestrale di Arti e cultura", n. 2, pp. 62-71.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Il "Parnaso Veneto" di Francesco Hayez*, in "Neoclassico", n. 1, 1992, pp. 60-69.

SEVERINA RUSSO, *Calchi e modelli di scultori moderni*, in *La Gipsoteca dell'Accademia di Carrara*, a cura di Severina Russo, Carrara, pp. 67-72.

Antonio Canova, cat. di mostra, a cura di F. Mazzocca, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio.

Ferrara. La Certosa. Rilievi e restauri, a cura di Carla Di Francesco, Ferrara, InterBooks.

Il primo '800 italiano: la pittura tra passato e futuro, a cura di Renato Barilli, Milano, Mazzotta.

I Torretti, a cura di Paolo Goi, Venezia, Marsilio.

Kunst des 19. Jahrhunderts: Bestandskatalog der Osterreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, a cura di Elisabeth Hulmbauer, I, Wien, Osterreichische Galerie Belvedere.

La Gipsoteca dell'Accademia di Carrara, a cura di Severina Russo, Carrara.

1993

ALESSANDRO BEVILACQUA, *La pittura e la scultura fra fine Settecento e Prima Guerra Mondiale*, in *Storia di Vicenza. L'età contemporanea*, Vicenza, Neri Pozza.

EDGARD PETERS BOWRON, *Academic Life Drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, cat di mostra, a cura di Richard J Campbell e Victor Carlson, Los Angeles – Minneapolis, pp. 75-85.

MICHELE GOTTARDI, *L'Austria a Venezia - Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca 1798-1806*, Milano, Franco Angeli.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Padova*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", n. 12-13, Udine, Arti Grafiche Friulane.

La Scultura a Carrara: Ottocento, Bergamo, Edizioni Bolis.

L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Torino, a cura di Rosanna Maggio Serra, Torino, Fabbri.

Pinacoteca di Brera: dipinti dell'Ottocento e del Novecento: collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca, catalogo a cura di Frenando Mazzocca, I, Milano, Electa.

Storia di Vicenza. L'età contemporanea, a cura di Franco Barbieri, Gabirele de Rosa, Vicenza, Neri Pozza.

Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings, cat di mostra, a cura di Richard J Campbell e Victor Carlson, Los Angeles – Minneapolis.

1994

MARIO ISNENGI, *L'Italia in Piazza. I luoghi della piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mondadori.

SIMONA MORETTI, *Abbondio Sangiorgio scultore (1798 – 1879)*, in "Arte Lombarda", n. 108/109.

FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta editore.

ORIETTA ROSSI PINELLI, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in "Studi in onore di G. C. Argan", Firenze.

LINA SALERNI, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia, Dorsoduro, Giudecca, Santa Croce*, Vicenza, N. Pozza.

NICO STRINGA, *Giuseppe De Fabris. Uno scultore dell'Ottocento*, Milano, Electa.

LORIS VEDOVATO, *Villa Farsetti nella storia*, I, Venezia, Grafiche veneziane.

VICENZO VICARIO, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi, Il Pomerio.

Andrea Galvani 1797-1855. Cultura e Industria nell'Ottocento a Pordenone, a cura di Gliberto Ganzier, Pordenone, Edizioni Studio Tesi.

Le Procuratie Nuove in Piazza San Marco, introduzione di Giovanna Nepi Scirè, testi di Gabriele Morolli, Umberto Franzoi, Adriana Augusti, Lina Urban, Martina Galuppo, Roma, Editalia.

1995

ALESSIA BONANNINI, *Il Pantheon veneto di Palazzo Ducale un episodio del Risorgimento*, in "Archivio Veneto. Deputazione di Storia Patria", 5.Ser. 144/145, 1995, pp. 99-137.

FRANCESCO HAYEZ, *Le mie memorie*, a cura di Fernando Mazzocca, Vicenza, Neri Pozza.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Venezia (prima parte)*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", n. 15, Udine, Arti Grafiche Friulane.

CATERINA ZAPPIA, *L'Accademia e le sue collezioni*, in *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, Perugia, pp. 17-72.

Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914: Trieste, Venezia e le Biennali, a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, Venezia, Electa.

Cassamarca: opere restaurate nella Marca Trivigiana 1987-1995, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso, Cassamarca.

La città di Brera: due secoli di scultura, a cura di Giovanni Maria Accame, Claudia Cerritelli, Marco Meneguzzo, Milano, Fabbri.

Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, Perugia.

Ottocento di frontiera: Gorizia 1780-1850: arte e cultura, Milano, Electa.

1996

ALESSIA BONANNINI, *Cenni sul Pantheon Veneto di Palazzo Ducale*, in "Venezia Arti", n. 10.

MANLIO BRUSATIN, GIUSEPPE PAVANELLO, *Il teatro La Fenice: i progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia, Albrizzi.

GIUSEPPE GULLINO, *L'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti dalla rifondazione alla seconda guerra mondiale (1838-1846)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,

PATRIZIA ROSAZZA FERRARIS, *Il Museo Praz*, Torino, Edizioni SACS.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Canova collezionista di Tiepolo*, Mariano del Friuli (GO), Edizioni della Laguna.

NICO STRINGA, *Un illustre marosticense. Lo scultore Bartolomeo Ferrari*, in "Cultura Marostica", a. XIV, n. 36, marzo.

VALERIO ZARAMELLA, *Guida inedita della Basilica del Santo: quello che della Basilica del Santo non è stato scritto*, Padova, Centro Studi Antoniani.

Francesco Podesti, a cura di Michele Palierari, Milano Electa.

Kaisertum Österreich 1804-1848, cat. di mostra, Vienna.

La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, a cura di Severina Russo, Massa.

L'Ospedale e la città: cinquecento anni d'arte a Verona, a cura di Alessandro Pastore, Giorgio Marini, Verona, Cierre.

1997

ELENA BASSI, *Tracce di chiese veneziane distrutte: ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

MASSIMO DE GRASSI, *Giovanni Marchiori: appunti per una lettura critica*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 21, 1997, pp. 123-155.

GIUSEPPE DELLA PUPPA, *La Chiesa di S. Martino "De Geminis". Profilo storico*, Venezia, Grafiche veneziane.

IRENE FAVARETTO, *Lo Statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità : 1596-1797*, Biblos.

FLAVIO FERGONZI, *I calchi di opere del Medioevo e del Rinascimento. I gessi dell'ottocento*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di Giovanni Agosti e Matteo Ceriana, in "Quaderni di Brera", Firenze, Centro Di.

VINCENZO FONTANA, *San Marco "Biedermeier" (1820-1853)*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di Renato Polacco, Venezia, Marsilio, pp. 293- 308.

FABRIZIO MAGANI, *Il "Panteon Veneto"*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

ENRICO NOÈ, *Gessi canoviani restaurati alle gallerie dell'Accademia di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", n. 101-102, luglio-dicembre, anno LXXXII, serie, VI, pp. 107-128.

Giuseppe Maria Cespi e altri Maestri Bolognesi nelle collezioni di Castel Thun, in "Quaderni del Trentino", n. 6.

Dai Dogi agli Imperatori: la fine della repubblica tra storia e mito, a cura di Giandomenico Romanelli, Milano, Electa.

Grand Tour: il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, a cura di Andrew Wilton, Ilaria Bignamini, Milano, Skira.

Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera, a cura di Giacomo Agosti e Matteo Ceriana, Firenze, Centro Di.

L'800 a Venezia: Aspetti della pittura dell'800 a Venezia, a cura di Guido Perocco, Paolo Rizzi, Pietro Zampetti, Venezia, Centro d'arte S. Vidal.

Napoleone a Bassano, iconografia e testimonianze dal 1796 al 1813, a cura di Renata Del Sal, Mario Guderzo, Bassano, Editrice artistica Bassano.

Venezia da Stato a mito, a cura di Alessandro Bettagno, Giuseppe Pavanello, Venezia, Marsilio.

Venezia: guida alla scultura dalle origini al Novecento, a cura di Renzo Salvadori, Toto Bergamo Rossi, Venezia, Canal e Stamperia editrice.

Venezia. L'arte nei secoli, a cura di Giandomenico Romanelli, Udine,

1998

GIORGIO ALDRIGHETTI, MARIO DE BIASI, *Il gonfalone di San Marco: analisi storico araldica dello stemma, gonfalone, sigillo e bandiera della città di Venezia*, Venezia Stamperia di Venezia.

ANTONIO BOSCARDIN, *Alla ricerca di una porta scomparsa*, in "Padova e il suo territorio", Anno XII, Fascicolo 75, sett-ott.

SERGIO MARINELLI, *I gessi di Alessandro Puttinanti*, in "Verona illustrata", n. 11, pp. 57-62.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, a cura di Venezia, Arsenale, pp. 73-94.

FERNANDO MAZZOCCA, *Gli anni veneziani 1833 – 1837. Il rapporto con Selvatico. Milano: Giuseppe Rovani e la questione dei generi*, in *Adeodato Malatesta 1806-1891. Modelli d'Arte e Devozione*, cat. di mostra, Mialno, Skira, pp. 41-55.

LUCIO SCARADINO, ANTONIO P. TORRESI, *Post Mortem. Disegni, decorazioni e sculture per la certosa ottocentesca di Ferrara*, Ferrara, Liberty house.

REMO SCHIAVO, *Villa San Fermo di Lonigo. Guida storico-artistica*, Lonigo, Comunità dei Religiosi Pavoniani di Villa San Fermo.

CARLO TENCA, *Scritti d'arte, 1838-1859*, a cura di Alfredo Cottignoli, Bologna, CLUEB.

ANNA CHIARA TOMMASI ARICH, *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore: atti del convegno*, Venezia, Marsilio.

Adeodato Malatesta 1806-1891. Modelli d'Arte e Devozione, cat. di mostra, Mialno, Skira.

Giuseppe Maria Cespi e altri Maestri Bolognesi nelle collezioni di Castel Thun, Beni Artistici e storia, Quaderni del Trentino, n. 6.

"Oh giornate del nostro riscatto". Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate, cat. di mostra, a cura di Franco della Peruta, Fernando Mazzocca, Milano, Skira.

Omaggio al Nuovo Ermitage, a cura di Sergej Androsov, cat. di mostra, Massa Carrara, Società Editrice Apuana.

Scritti d'arte del primo ottocento, a cura di Fernando Mazzocca, Milano-Napoli, R. Ricciardi.

Studi in onore di Elena Bassi, Venezia, Arsenale.

Venezia e gli Asburgo 1798 -1806: Venezia le vie della posta, a cura Franco Rigo, Padova, Editrice Elzeviro.

Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49, a cura di Giandomenico Romanelli, Michele Gottardi, Franca Lugato e Camillo Tonini, Milano Electa.

1999

ROBERTO CASSANELLI, *Conservazione e restauro dei monumenti in Lombardia, 1850-1859*, in *Milano pareva deserta*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Comune di Milano.

STEFANO GRANDESSO, *Una commissione pubblica ferrarese: il monumento a Vincenzo Monti di Giuseppe Ferrari*, in *Atti e memorie*, 4.Ser. n. 15.1998(1999), p. 251-274.

FABRIZIO MAGANI, *Dalla bottega all'Accademia: la scultura tra XVIII e XIX secolo*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di Chiara Rigoni, Cariverona Banca Spa, Milano, pp. 265-291.

FEDERICA MILLOZZI, *Dipinti dell'Ottocento nella collezione Vincenzo Stefano Breda*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*.

FERNANDO MAZZOCCA, *Problematiche artistiche nel decennio della preparazione*, in *Milano pareva deserta...: 1848-1859, l'invenzione della patria*, atti del convegno, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 19-21 marzo 1998, a cura di Roberto Cassanelli, Sergio Rebora, Francesca Valli, Milano, Edizioni del Comune.

PAOLA ROSSI, *Per il catalogo delle opere veneziane di Giuseppe Torretti*, in "Arte Documento", n. 13, 1999, pp. 285-289.

ANNETTE STAHL, *Die Bildhauerwerkstatt der Familie Torretto: ein Weg zu Canova*, Berlin, Tenea.

Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei civici di Padova, a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini, Mari Pietrogiovanna, Padova, Il poligrafo.

Il Giardino della Memoria. I Busti dei Grandi Italiani al Pincio, a cura di Alessandro Cremona, Sabina Gnisci, Alessandra Ponente, Roma, Artemide Edizioni.

Milano pareva deserta... 1848-1859 L'Invenzione della Patria, Incontro di studio sulle Arti, Milano 19-20-21 marzo 1998, a cura di Roberto Cassanelli, Sergio Rebora, Francesca Valli, Quaderni del risorgimento n. 13, Milano, Edizioni del Comune.

Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi in onore di Egidio Martini, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Venezia, Arsenale Editrice.

Roma-Armenia, a cura di Claude Mutaflan, Roma, De Luca.

Scultura a Vicenza, a cura di Chiara Rigoni, Cariverona Banca Spa, Milano.

Venezia e l'Austria, a cura di Gino Benezoni e Gaetano Cozzi, Venezia, Saggi Marsilio.

Venezia suddita 1798-1866, a cura di Michele Gottardi, Venezia, Marsilio.

2000

FRANCO BERNABEI, *Boito critico dell'arte veneta*, in *Camillo Boito un'architettura per l'Italia unita*, a cura di Guido Zucconi, Francesca Castellani, Venezia, Marsilio.

RAFFAELE DE GRADA, *Ottocento Novecento: le collezioni d'arte del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci" di Milano*, Milano, Anthelias Edizioni.

MASSIMO DE GRASSI, *Trieste. I musei del territorio*, a cura di C. Furlan, G. Pavanello, Padova.

PIERO DEL NEGRO, *Antonio Canova e la Venezia dei patrizi*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di scienze, Lettere ed Arti.

PIERO DEL NEGRO, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dall'Antico Regime alla Restaurazione*, in *Istituzioni culturali, scienza, insegnamento del Veneto dall'età delle riforme alla Restaurazione (1761-1818)*, Atti del Convegno di studi (Padova 28-29 maggio 1998), a cura di L. Sitran Rea, Trieste, Lint, 2000, pp. 49-76.

STEFANIA IACOPOZZI, *Le statue degli illustri toscani nel loggiato degli Uffizi*, Firenze, Alinea, 2000, in particolare pp. 15-33.

ADRIANO MARIUZ, *Ateliers veneziani del Settecento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 3-33.

PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite della Fondazione Canova di Possagno*, Possagno, Fondazione Canova.

FERNANDO MAZZOCCA, *Hayez acquarellista più un inedito Ecce Homo*, in *Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano, Editoriale Jaca Book.

FERNANDO MAZZOCCA, *Ideale neoclassico: arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza.

IPPOLITO PINDEMONTI, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

ANNA MARIA RICCOMINI, *La Gipsoteca dell'Accademia Clementina di Bologna: il contributo di Pelagio Palagi*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina", n. 40, pp. 77-93.

PAOLO TESSARLO, *Zaccaria Bricito*, in "L'Illustre Bassanese", n. 66, luglio.

Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma, Parigi, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

Civiltà e cultura di villa tra '700 e '800 a Mirano e nella terraferma veneziana, a cura di Mario Esposito, Venezia, Marsilio Editori.

Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento, cat. di mostra, a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini, Monica De Vincenti, Padova, Marsilio.

Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi, Milano, Editoriale Jaca Book.

Musei civici di Vicenza. Dipinti e sculture del XIX secolo, a cura di Fernando Mazzocca, Vicenza, Marsilio.

Museo Centrale del Risorgimento. La collezione d'arte, a cura di Marco Pizzo, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Fratelli Palombi Editori.

Pittura dell'Ottocento e del Novecento – I cataloghi del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa, a cura di Mario Guderzo, Vicenza, Terra Ferma.

Una Pinacoteca per l'Ottocento, cat. di mostra, a cura di Eugenio Manzato, Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Treviso, Canova.

2001

LUCA BELLOCCHI, *Le sculture dei cimiteri triestini*, in “Archeografo triestino”, IV, n. 61, pp.1-156.

DORETTA DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza, Neri Pozza.

ROBERTO DE FEO, *The 'Omaggio delle Provincie Venete' a Venetian table made for the Empress of Austria rediscovered*, in “The Burlington magazine”, n. 143, pp. 345-350.

MONICA DE VINCENTI, *Scultori veronesi del primo Ottocento*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Cinsello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 147-187.

ANNA VITTORIA LAGHI, *Carrara, la sua Accademia e il futuro museo dei gessi*, in *Le gipsoteche in Toscana per una prospettiva di censimento nazionale*, Atti del Convegno a cura di Carlo Sisi e Simonella Condemi, Pescia.

ANDREA LERMER, *Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die "Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete"*, in “Studi Veneziani”, 41, pp. 281-294.

FERNANDO MAZZOCCA, *La scultura*, in *Milano neoclassica*, a cura di Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, Milano, Longanesi e C. 2001, pp. 483 – 529.

ALBERTO RIZZI, *I leoni di San Marco: il simbolo della Repubblica Veneta nella scultura e nella pittura*, Venezia, Arsenale editore.

ALESSANDRA SCHIAVON, *La dispersione e il recupero delle opere d'arte*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di Donatella Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 197-212.

MARIA LAURA SOPPELSA, *Immagini della cultura scientifica veneta nei Congressi degli scienziati italiani di Padova (1842) e Venezia (1847)*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di D. Calabi, Venezia, pp. 233-270.

Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto, a cura di Donatella Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Le gipsoteche in Toscana per una prospettiva di censimento nazionale, Atti del Convegno a cura di Carlo Sisi e Simonella Condemi, Pescia.

Il museo civico d'arte di Pordenone – I cataloghi scientifici dei Musei del Friuli-Venezia Giulia, a cura di Gilberto Ganzer, Vicenza, Terra Ferma.

L'Ottocento a Verona, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Milano neoclassica, a cura di Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, Milano, Longanesi e C

2002

ADOLFO BERNARDELLO, *Venezia 1848: arte e rivoluzione*, in “Società e storia”, 96, pp. 279-288.

MASSIMO DE GRASSI, *Fra tradizione e modernità: la decorazione scultorea di Palazzo Revoltella*, in “Neoclassico semestrale di Arti e cultura”, n. 22.

BARBARA MUSETTI, *Carlo Finelli (1782-1853)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

ENRICO NOÈ, *I gessi delle gallerie dell'Accademia di Venezia in deposito alla Gipsoteca di Possagno*, in *Antonio Canova e l'Accademia*, a cura di Gabriella Delfini Filippi, Treviso, Canova.

DAVID LAVEN, *Venice and Venetia under the Habsburgs, 1815-1835*, Oxford, Oxford University press.

MONICA PREGNOLATO, *Le Glorie di Venezia ovvero il Panteon veneziano di Francesco Bosa: dall'Atelier al Museo Storia di un successo mancato*, in *Venezia arti*, n. 15-16, 2001/2002.

FLAVIA SCOTTON, *Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Venezia, Marsilio.

DEBORA TOSATO, *La collezione di Francesco Aglietti (1757-1836)* in “Saggi e Memorie di Storia dell'Arte”, n. 26, pp. 353-429.

STEFANO TROVATO, *Greci di Venezia nell'Ottocento: un'introduzione*, in *Niccolò Tommaseo e il suo mondo. Patrie e nazioni*, cat. di mostra, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Edizioni della Laguna, pp. 98-115.

Canova e l'Accademia: il maestro e gli allievi, a cura di Fabrizio Magani, Treviso, Canova.

I dipinti di Venezia, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Augusto Gentili, Giandomenico Romanelli, Philip Rylands, Udine, Magnus Edizioni.

I disegni e le stampe: catalogo generale - Venezia Ca' Pesaro, Galleria internazionale d'arte moderna, a cura di Flavia Scotton, Venezia, Musei civici veneziani.

Il canone e la biblioteca: costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana, 2 voll., a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni.

La pittura nel Veneto. L'Ottocento, I-II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano, Electa.

La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

L'Ottocento e il Novecento, a cura di M. Isnenghi, S. Woolf, Roma, Treccani.

L' Ottocento: 1815-1880, a cura di Silvia Bordini, Roma, Carocci.

Napoleone e la Repubblica Italiana (1802 -1805), a cura di Carlo Capra, Franco Della Peruta, Fernando Mazzocca, Milano, Skira.

Nicolò Tommaseo e il suo tempo. Patrie e Nazioni, a cura di Francesco Bruni, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna.

2002-2003

GIULIA BRAZZALE, *Per il catalogo dello scultore Luigi Zandomeneghi*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2002/2003.

2003

AA.VV., *Lezioni di storia dell'arte - Dal trionfo del barocco all'età romantica*, Milano, Skira.

ANNA LAURA BELLINA, MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996: il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio

AMALIA DONATELLA BASSO e CLAUDIO SPAGNOL., *Una chiesa ritrovata a Venezia: I Santi Cosma e Damiano alla Giudecca*, in "Bollettino d'arte", s. 6, 88, 2003, pp. 52-54.

MARIA IDA BIGGI, ad vocem, *Orsi Tranquillo*, in *La Pittura nel Vento. L'Ottocento*, vol. II, a cura di G. Pavanello, Milano, Electa.

ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di Hugh Honour e Paolo Mariuz, Tomo II, Roma, Salerno Editore.

GIULIANO CONSIGLIA, *Le biografie del Canova nell'Ottocento*, Napoli, Loffredo.

MASSIMO DE GRASSI, *Annibale de Lotto (1877-1932)*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2003.

STEFANO GRANDESSO, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milano, Cassa di Risparmio di Carrara.

ANDREA LERMER, *Die Restaurierung des venezianischen Dogenpalastes 1875 – 1890*, in "Studi veneziani", n. 45, pp. 335-387.

MARGHERITA LOSACCO, *Antonio Catiforo e Giovanni Veludo interpreti di Fozio*, Bari, Edizioni Dedalo.

MARIA LUGIA PAGLIANI, *Lo sviluppo della gipsoteca nella prima metà del XIX secolo*, in *L'Orma del Bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, a cura di Maria Luigia Pagliani, Bologna, Minerva, pp. 39-48.

WALTER PANCERA, *Formazione e sviluppo industriale: il caso della scuola di disegno di Bassano (1810 – 1914)*, in *Storia di Venezia*, I, 2003, pp. 97 – 128.

ALFONSO PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: da Antonio Canova ad Arturo Martini*, vol. I, Nuova ed., Torino, Adarte.

CATERINA SPETSIERI BESCHI, *G. L. Gatteri e la rivoluzione greca (1821)*, Trieste, Società di Minerva.

MARC – JOACHIM WASMER, *Il Museo Vela a Ligornetto: la casa-museo dello scultore ticinese Vincenzo Vela*, Berna, Società di Storia dell'Arte in Svizzera.

Bandiera dipinta: il tricolore nella pittura italiana, 1797-1947, a cura di Claudia Collina, Elisabetta Farioli, Claudio Poppi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Carteggio Verdi - Somma, a cura di S. Ricciardi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma.

La Fenice, 1792-1996: il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, a cura di Anna Laura Bellina, Michele Girardi, Venezia, Marsilio.

L'Orma del Bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna, a cura di Maria Luigia Pagliani, Bologna, Minerva.

Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia, cat. di mostra, Roma, sedi varie, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Susinno, S. Pinto, Milano, Electa.

Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea – Forme, modelli e funzioni, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Milano, Skira.

Tra '800 e '900: Venezia e la sua laguna - Dipinti della collezione della Cassa di Risparmio di Venezia, a cura di Enzo Di Martino, Venezia, Cassa di Risparmio di Venezia.

2003-2004

MATTEO GARDONIO, *I Rimorsi di Caino di Vincenzo Luccardi e le opere dello scultore presso i Musei Civici*, in "Udine Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali," III Serie, n. 9, pp. 59-67.

2004

CRISTINA BELTRAMI, *Pantheon Cafoscarino. Gli "illustri" della Regia Scuola di Commercio di Venezia*, in "Venezia Arti", n. 17-18, 2003-2004.

CRISTINA BELTRAMI, *Un'ultima stagione del Neoclassicismo veneziano: i chiostri di San Michele in Isola*, in "Neoclassico semestrale di Arti e cultura", n. 25.

SANDRA BERRESFORD, *Italian Memorial Sculpture, 1820-1940: A Legacy of Love*, Londra, Frances Lincoln.

FRANCA MARINA FRESA, *Monumenti di Carta, monumenti di pietra. I restauri del 1875.1890 alle «principali facciate» del Palazzo*, in *Palazzo Ducale storia e restauri*, a cura di Giandomenico Romanelli, Venezia, Arsenale editrice, pp. 206-222.

FERNANDO MAZZOCCA, *Fortuna sfortuna di Canova negli anni della Restaurazione*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Atti della II Settimana di Studi Canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, pp. 309-324.

MICHELA MESSINA, MARZIA VIDULLI TORLO, *La Gipsoteca-Gliptoteca, Trieste Civico Museo Sartorio*, in "Atti dei Civici Musei di Storia dell'Arte di Trieste", n. 19 (2002-2003), Trieste.

ANTONELLO NAVE, *Virgilio Milani e la scultura del Novecento nel Polesine*, Rovigo, Minelliana.

MARIA GIOVANNA SARTI, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

VALENTINO SCRIMA, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, Edizioni universitarie di lettere, economia, diritto.

ANNA VILLARI, *La didattica dei gessi nell'Accademia di san Luca, 1804-1873*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Atti della II Settimana di Studi Canoviani, (Bassano del Grappa, Museo Civico, 8-11 novembre 2000), Firenze, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, pp. 165-192.

SUSANNE WINTER, *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*, Venezia, Edizioni di storia e letteratura.

GIORGIO ZANCHETTI, *Benedetto Cacciatori (1794-1871)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Andrea Galvani: 1797-1855. Cultura e industria nell'Ottocento a Pordenone, a cura di Gilberto Ganzer, Pordenone, Studio Tesi.

Galleria d'Arte Moderna di Genova: repertorio generale delle opere, a cura di Maria Flora Giubilei, Firenze, Maschietto.

Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova, Atti della II Settimana di Studi Canoviani, (Bassano del Grappa, Museo Civico, 8-11 novembre 2000), Firenze, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo.

I palazzi Gualdo di Vicenza, Vicenza, Angelo Colla Editore.

La description de l'oeuvre d'art: du modèle classique aux variations contemporaines, Atti del Convegno, Roma, Academie de France 13-15 giugno 2001, a cura di Olivier Bonfait. Parigi, Éditions d'Art, 2004.

Le gipsoteche delle Accademie Storiche tra Museo, Tutela Didattica e Restauro, atti del convegno, a cura di Anna Vittoria Laghi, Carrara.

Il Museo Revoltella di Trieste, a cura di Maria Masau Dan, Vicenza, Terra Ferma.

Museo Archeologico Nazionale di Venezia, a cura di Irene Favaretto, Marcella De Paoli, Maria Cristina Dossi, Milano, Electa

Pinacoteca civica di Vicenza, Dipinti del 17. e 18. Secolo, vol. II, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto, Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento, a cura di Maria Luisa Betri ed Elena Brambilla, Venezia, Marsilio.

Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento, cat. di mostra, a cura di Giuseppe Bergamini, Udine, Silvana Editoriale.

Ottocento veneto: il trionfo del colore, a cura di Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Treviso, Canova.

Palazzo Ducale storia e restauri, a cura di Giandomenico Romanelli, Venezia, Arsenale editrice.

2004-2005

CHIARA MARIN, *La ricerca di una nuova 'venezianità': Tommaso Locatelli e la critica d'arte nell'Ottocento*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Art", CLXIII (2004-05), pp. 194-225.

2005

CRISTINA BELTRAMI, *Un'isola di Marmi, guida al camposanto di Venezia*, Venezia, Filippi Editore.

PIERO DEL NEGRO, *La crisi del collegio degli scultori veneziani nel secondo Settecento*, in Antonio Canova. *La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma*, Atti della III Settimana di Studi Canoviani, a cura di Fernando Mazzocca e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Museo civico, 25-28 settembre 2001, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo.

MATTEO GARDONIO, *Vincenzo Luccardi (1808 - 1876): la vita e le opere* in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", n.24, 2005, p. 55-76

EMANUELA ROLLANDINI, *Paolo Fabris "intelligente di cose d'arte e pregevole artista"*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", 327, 76, pp. 51-68.

INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, *Faszination Carraramarmor. Die Skulpturensammlung des Staatskanzlers Metternich*, in "Parnass. Zeitschrift des Wiener Kunsthandels, 2, pp. 70-75.

GIORGIO ZANCHETTI, *Benedetto Cacciatori: (1794 - 1871)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Bibliografia delle opere d'arte della Basilica di Sant'Antonio in Padova: secoli XV-XX, a cura di Giovanna Baldissin Molli, Padova, Centro Studi Antoniani.

Caffi: luci del Mediterraneo, a cura di Annalisa Scarpa, Milano, Skira.

Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Musei Civici di Padova, disegni del Museo d'arte secoli XIX-XX, a cura di Franca Pellegrini, Padova, Il Poligrafo.

Il museo storico del castello di Miramare, a cura di Rossella, Vicenza, Terra Ferma.

La 'voce' di Venezia: Tommaso Locatelli, giornalista dell'Ottocento, in "Atti e memorie dell'Ateneo Veneto", serie III, CXCII, 4/2, 2005, pp. 93-120.

L'Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa.

Progettare un museo. Le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di Renata Codello, Milano, Electa

Un altro '800, Gusto e cultura in una quadreria oltre padana – Grandi collezioni alla Ricci Oddi di Piacenza, a cura di Stefano Fugazza, Alda Guarnaschelli, Paul Nicholls, Milano, Skira.

2006

TIZIANA AGOSTINI, *Luigi Carrer (1801-1850): un veneziano tra editoria, scrittura e poesia*, Venezia, Ateneo Veneto.

CESARE DE SETA, *Il secolo della borghesia*, Torino, UTET.

GIUSEPPE ANTONIO MURARO, *Marostica: 1866-1900: vita politica e amministrativa, società e istituzioni di una comunità dall'annessione del Veneto alla fine dell'ottocento*, Marostica, Banca popolare di Marostica.

MARCO NOCCA, *Sempre intenti a propagar il nuovo gusto. Antonio Canova, Jean-Baptist Wicar e la tentata riforma della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli (1806-1809): la nascita della Gipsoteca*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, IV Settimana di studi Canoviani, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, pp. 327-359

FRANCESCA VALLI, «*Con nostro vantaggio e con vostro onore*». *Canova e l'Accademia di Brera*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, IV Settimana di studi Canoviani, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, pp. 23-40.

FLAVIO VIZZUTTI, *Agordino. Un itinerario di storia e d'arte*, Belluno, Tipografia Piave.

Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli, IV Settimana di studi Canoviani, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa.

Artisti in viaggio 1750 – 1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia, a cura di Maria Paola Frattolin, Itineraria – Cafoscarina, Udine.

Carteggi ritrovati, a cura di Fausta Garavini, Bologna, Il Mulino.

Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura, a cura di Flavia Scotton, Venezia, Musei Civici Veneziani, Marsilio.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il XIX secolo, a cura di Elena di Majo, Matteo Lanfranconi, Milano, Electa.

Luigi Carrer (1801-1850): un veneziano tra editoria, scrittura e poesia, a cura di Tiziana Agostini, Venezia, Ateneo Veneto.

L'enigma della modernità, Venezia nell'età di Pompeo Molmenti, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

L'Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa.

2006-2007

OMAR CUCCINIELLO, *La fortuna critica di Pompeo Marchesi nell'Ottocento*, tesi di laurea, relatore prof. Fernando Mazzocca, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006-2007.

SANDRA VENDRAMIN, *La conservazione e la tutela delle opere d'arte a Venezia durante la II dominazione austriaca*, tesi di Dottorato di Ricerca (XVIII ciclo), Università degli Studi di Udine, 2006-2007.

2007

AA.VV., *Prospero Alpini*, in "L'illustre bassanese", n. 105, gennaio.

GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *Di tante preziose e singolari memorie egli con diligenza ha formato tanti ordinati fascicoli. Indici ragionati delle Miscellanee De Lazzara*, Padova, Il Prato.

GILBERTO GANZER, VANIA GRANSINIGH, *Michelangelo Grigoletti*, Milano, Alfieri.

Carteggi ritrovati, a cura di Fausta Garavini, Bologna, Il Mulino.

Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860, a cura di Franco Bernabei, Chiara Marin, Treviso, Canova.

Garibaldi il Mito – Da Lega a Guttuso, a cura di Fernando Mazzocca, Anna Villari, Firenze, Giunti.

Garibaldi. Iconografia tra Italia e Americhe, a cura di Leo Lecci, Franco Sborgi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Guglielmo Ciardi: Catalogo generale dei dipinti, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello, Antiga.

Laocoonte in Lombardia, 500 anni dopo la sua scoperta, a cura di Gemma Sena Chiesa, Elisabetta Gogetti, Milano, Vienneperre Edizioni.

L'Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa.

Un'identità: custodi dell'arte e della memoria: studi interpretazioni, testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Laura De Rossi, Isabella Reale, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna.

2008

ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Gli inizi della Zentral-Kommission di Vienna: un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-1870)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera*, atti del convegno, a cura di Rosella Fabiani, Giuseppina Perusini, Vicenza, Terra Ferma, pp. 23-38.

MARCELLO CAVARZAN, *Le "Reliquie e le memorie di Canova a Possagno"*, in *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità, serena grandezza*, cat. di mostra, a cura di Mario Guderzo, Treviso, Canova, 2008, pp. 85- 92.

ISABELLA COLLAVIZZA, *Agostino Sagredo e il legato al Museo Correr di Venezia*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", n. 3, 2008, 92-99.

VITTORIO FORAMITTI, *Il Tempietto longobardo nell'ottocento*, Udine, Edizioni del Confine.

ELENA MARCONI, *La statua di Leopoldo II in San Miniato ed altri monumenti di Luigi Pampaloni spunti di riflessione per l'iconografia degli uomini illustri nell'800*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", n° 86, 2008, pp. 129-152.

FERNANDO MAZZOCCA, *Canova e il neoclassicismo: Bertel Thorvaldsen, Lorenzo Bartolini, Carlo Finelli, Pompeo Marchesi, Pietro Tenerani, Hiram Powers, Innocenzo Fraccaroli, Giovanni Maria Benzoni*, Mialno, Il Sole 24 Ore.

ENRICO NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in "Arte Veneta", n. 65, pp. 224-268.

EMANUELA ROLLANDINI, *Matteo Thun e le arti: le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Trento, Società di Studi trentini di scienze storiche.

Antonio Canova e il suo tempo, Sculture e dipinti dei Musei Civici di Brescia, cat. di mostra, a cura di Elena Lucchesi Ragni, Maurizio Mondini, Brescia Brixia Antiquaria.

Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e impero Asburgico (1850 – 1918), a cura di Rossella Fabiani e Giuseppina Perusini, Vicenza, Terra Ferma.

Gipsoteche. Realtà e Storia, a cura di Mario Guderzo, Possagno, Fondazione Canova.

La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti: catalogo generale, a cura di Carlo Sisi, Alberto Salvatori, Livorno, Sillabe.

La Galleria di Camposanto, i modelli delle sculture del Duomo di Milano, a cura di Giulia Benati, Milano, Museo del Duomo di Milano.

Ottocento - Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Milano, Skira.

Una vita tra i libri: Bartolomeo Gamba, a cura di Giampietro Berti, Giuliana Ericani, Mario Infelise, Milano, F. Angeli.

Vado a Brera: artisti, opere, generi, acquirenti nelle esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera, a cura di Roberto, Brescia, Aref.

Venice: Webster's Quotations, Facts and Phrases, a cura di Inc Icon Group International, San Diego-California, Icon Group International.

2009

AGOSTINO BROTTI PASTEGA, *I Passarin*, in "L'illustre Bassanese", n. 120, luglio.

GIULIANO DAL MAS, *Giovanni De Min (1786-1859) il grande frescante dell'800*, Belluno, AG Edizioni.

ANNA VITTORIA LAGHI, *La sfortuna e il possibile recupero della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, in *L'accademia oltre l'Accademia*, Atti del Convegno, a cura di Gianni Pozzi e Gaia Bindi, Firenze.

FERNANDO MAZZOCCA, *VIII. La gloria di Canova e il primato della scultura in Canova l'ideale classico tra scultura e pittura*, cat. di mostra, a cura di Sergej Androsov, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, p. 308.

INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, *Il cancelliere Metternich e la committenza di Canova*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 2, atti della VII Settimana di Studi Canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2009, pp. 7-43.

Adriana Renier Zannini: il salotto, le poesie, a cura di Alessandro Renier, per conto dell'autore.

Breve compendio della vita di Tiziano, [1622], a cura di Lionello Puppi, Milano, Il polifilo.

Canova l'ideale classico tra scultura e pittura, cat. di mostra, a cura di Sergej Androsov, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

L'accademia oltre l'Accademia, Atti del Convegno, a cura di Gianni Pozzi e Gaia Bindi, Firenze.

2009-2010

MOIRA MASCOTTO, *Giovanni Battista Sartori e la Gipsoteca di Possagno*, Tesi di laurea, rel. Prof.ssa Linda Borean, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni culturali, a.a. 2009-2010.

2010

VIRGINIA CAPIZZI, *Il lascito di Giuseppe Lorenzo Gatteri al Museo Correr di Venezia*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", Milano, Skira, pp. 90-95.

MASSIMO DE GRASSI, "Diffonderà sempre più tra noi il gusto e l'amore per le belle arti": *La scultura alle Esposizioni della Società di Belle Arti di Trieste*, in "Arte i Friuli. Arte a Trieste", n. 29, pp. 295, 307.

STEFANO GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen. (1770-1844)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

GIACOMO LECCHI, ADRIANA CONCONI FEDRIGOLLI, PIETRO LECCHI, *La grande collezione: le Gallerie Avogadro, Fenaroli-Avogadro, Maffei-Erizzo. Storia e catalogo*, Brescia, Grafo.

ANTONELLA PAMPALONE, *La collezione di gessi di Anton Raphael Mengs alla Reale Accademia di San Fernando a Madrid*, in *Gli ateliers degli scultori*, Atti del convegno, a cura di Mario Guderzo, Possagno, Fondazione Canova, 2010, pp. 261-304.

ROBERTO PANCHERI, *Il Dizionario degli Artisti trentini di Simone Weber*, in *L'eredità culturale di Simone Weber (1859 - 1945)*, Atti della giornata di studi, Denno, 14 novembre 2009, a cura di Roberto Pancheri, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche.

LORENZA RESCINITI, *Il dono del 26 febbraio 1938 ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, in *Accademie e Società culturali*, in *Accademie e Società culturali tra Sette e Ottocento nel Litorale*, a cura di Gino Pavan, atti del convegno (Trieste, 30 ottobre 2009), "Archeografo Triestino", s. IV, LXX/1 (CXVIII/1 della raccolta), p. 295-315.

Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche, Possagno 24-25 ottobre 2008, a cura di Mario Guderzo, Possagno, Fondazione Canova.

L'eredità culturale di Simone Weber (1859 - 1945), Atti della giornata di studi, Denno, 14 novembre 2009, a cura di R. Pancheri, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche.

Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo, a cura di Valerio Terraroli, Milano Skira.

2010-2011

GIULIA BURATO, *Palazzo Duse Masin una dimora neoclassica a Padova*, Tesi di Laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a 2010/2011.

2011

BARBARA MAZZA BOCCAZZI, *Esoterismo nei giardini veneti*, in *Storia dell'Arte – Annali 25 – Esoterismo*, a cura di G. Romano, Torino, Einaudi.

GIOVANNI CASONI, *Guida per l'Arsenale di Venezia*, a cura di Pasquale Ventrice, Ristampa anastatica, Sommacampagna, Cierre.

ALESSANDRO CHIESA, *La pieve di Santa Maria a Tricesimo*, Udine, Deputazione di Storia Patria del Friuli.

MONICA DE VINCENTI, *Storia del "fondo di bottega" di Giovanni Maria Morlaiter nel Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", III serie, n. 6, 2011, pp. 7-77.

MATTEO GARDONIO, *Scultori italiani a Parigi tra Esposizioni Universali, mercato e strategie*, in "Saggi e memorie di Storia dell'arte", n. 33 (2009), pp. 333-404.

FEDERICA MISSERE FONTANA, *Il monumento a Celestino Cavedoni nel Palazzo dei Musei di Modena e un progetto di Pantheon degli uomini illustri modenesi*, in "Taccuini d'arte", n. 5, 2011, pp. 65-74.

ETTORE SPALLETTI, *La fortuna della scultura del Quattrocento fiorentino al tempo della prima maturità di Bartolini*, in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, cat. di mostra, a cura di Franca Falletti, Silvestra Bietoletti e Annarita Caputo, Firenze, Giunti.

GENNARO TOSCANO, «*Le lion de Saint-Marc a été brisé, j'en suis fâché!*»: *Millin à Venise*, in *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin – Louis Millin 1759 – 1818*, Atti del Convegno (Parigi, 27-28 novembre 2008, Inp; Roma, 12-13 dicembre 2008, Sapienza, Odeion del Museo dell'Arte Classica), a cura di Monica Preti-Hamard e Gennaro Toscano, Roma, Campisano Editore, pp. 457-495.

RANIERI VARESE, *Una fonte non utilizzata: la autobiografia del Patriarca di Venezia cardinale Johann Ladislaus Pyrker*, in "La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi", vol I, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Firenze, Leo. S. Olschki Editore, pp. 495-504.

Da Palazzo Ducale a Palazzo Loredan (1843-1891), a cura di Michela Marangoni, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

D'Après Canova. L'800 a Carrara. L'Accademia e i suoi maestri, cat. di mostra, a cura di Anna Vittoria Laghi, Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara.

La storia del Palazzo di Venezia dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca, a cura di Maria Giulia Barberini, Matilde De Angelis d'Ossat, Alessandra Schiavon, Roma Gangemi Editore.

Lorenzo Bartolini: Scultore del bello naturale, cat di mostra, a cura di Franca Falletti, Silvestra Bietoletti, Annarita Caputo, Milano, Giunti.

Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria, cat. di mostra, a cura di Cristina Beltrami, Giovanni Carlo Federico Villa, Padova, Silvana editoriale.

2012

GIUSEPPE BERGAMINI, *Luigi Minisini appunti*, in *L'ultimo conte: la vita e la memoria. Atti della Giornata di studi in onore di Guglielmo Coronini Cronberg (1905-1990) nel centenario della nascita*, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, Gorizia, 12 novembre 2005, a cura di Serenella Ferrari, Trieste, Deputazione della storia patria per la Venezia Giulia, pp. 53-73.

ALICE COLLAVIN, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in "MDCCC 1800", 1, jul. 2012. Disponibile all'indirizzo: <<http://edizionicf.unive.it/index.php/MDCCC/article/view/47>>. Data di accesso: 09 May. 2013.

ENRICO NOÈ, *Lo scultore Angelo Pizzi (Milano 1775-Venezia 1819)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 36, pp. 235-314.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Dentro l'urne confortate di pianto. Antonio Canova e il Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, Verona, Scripta edizioni.

Canova e la danza, cat. di mostra, a cura di Mario Guderzo, Possagno, Terra Ferma.
Città risorgimentali: programmi commemorativi e trasformazioni urbane nell'Italia postunitaria, a cura di Gian Paolo Treccani, Milano, Angeli.

Cosroe Dusi 1808-1859. Diario artistico di un veneziano alla corte degli Zar, cat. di mostra, a cura di N. Stringa, Milano, Skira.

Il Tempo di Elisa. Il mito e la bellezza, cat. di mostra, a cura di Anna Vittoria Laghi, Carrara.

La basilica dei santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marcianum Press- Fondazione Giorgio Cini.

2012-2013

FABIEN BENUZZI, *Antonio Gai (1686-1769)*, Tesi di dottorato di ricerca (XXV ciclo), Università Ca' Foscari, Venezia.

2013

ALEXANDRE AUF DER HEYDE, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini editore.

ANTONIO CANOVA: sculture, dipinti ed incisioni dal Museo e dalla Gipsoteca di Antonio Canova di Possagno, cat. di mostra (Assisi, Palazzo Monte Frumentario, 10 agosto 2013-6 gennaio 2014), a cura di Mario Guderzo e Giancarlo Cunial, Terra Ferma.

Canova. L'ultimo capolavoro. Le metope del Tempio, cat. di mostra (Milano, Galleria di Piazza Scala, 3 ottobre 2013 – 6 gennaio 2014 / New York, Metropolitan Museum of Art, 20 gennaio – 27 aprile 2014), a cura di Matteo Ceriana, Fernando Mazzocca, Elena Catra, Silvana Ediotriale.

Le Grazie di Antonio Canova, cat. di mostra (Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova, 6 dicembre 2013 - 4 maggio 2014), a cura di Mario Guderzo, Terra Ferma.

In corso di stampa

CHIARA MARIN, *La citazione come palestra critica: Luigi Ferrari e il moderno Laocoonte*, in Atti del Convegno “Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell’opera d’arte”, Padova, 29-30 maggio 2008, c.d.s.

Studente: Elena Catra _____ **matricola:** 955884 _____
Dottorato: Storia delle Arti _____
Ciclo: XXVI _____

Titolo della tesi: Dalla bottega all'Accademia. La famiglia degli scultori Ferrari a Venezia nell'Ottocento _____

Abstract:

Il presente lavoro cerca di ricostruire la vita e il portato artistico della famiglia degli scultori Ferrari di Venezia nell'Ottocento e di focalizzare il profilo della didattica scultorea in Accademia di Venezia dalla fine del XVIII secolo a quella del XIX.

La tesi si articola in cinque capitoli, i primi due monografici dedicati a Bartolomeo e al figlio Luigi, in cui si ricostruiscono le biografie e i cataloghi delle opere. Il terzo capitolo dedicato a Gaetano in cui si ricostruisce una sua breve biografia. Un quarto capitolo che accomuna Bartolomeo e Luigi nell'esame della sfortunata vicenda della Gipsoteca Ferrari, donata da Luigi a Marostica città natale del padre. L'ultimo capitolo, relativo alla didattica accademica, integra quanto già emerge dalle biografie dei tre scultori.

Negli apparati è possibile scorrere una selezione documenti manoscritti e di articoli attinenti alla ricerca.

Title of the thesis: From Atelier to the Academy. The sculptor Ferrari family in XIX century Venice.

Abstract:

The following works tries to retrace the biography and the artistic path of Ferrari family in Venice during the XIX century, focusing on the sculptural teaching approach in Venice Fine Arts Academy from the end of XVIII century to the the end of the XIX century.

The thesis has five chapters, the first and second ones concern life and woks of Bartolomeo and his son Luigi and they present a catalogue of theirs works. The third chapter is about Gaetano and it retraces a short biography of the artist. The fourth presents the unlucky story concerning Ferrari plaster cast models that Luigi offered to Marostica, the town where his father Bartolomeo was born. The last chapter focuses on the teaching approach followed in Venice Academy and it completes what has been already said presenting the biographies of the three sculptors.

In the notes it is possible to see a selection of articles and manuscript documents about this research.

Firma dello studente
