

e il suo tempo

Sculture e dipinti dei Musei Civici di Brescia

Antonio Canova e il suo tempo

Sculture e dipinti dei Musei Civici di Brescia

> a cura di Elena Lucchesi Ragni Maurizio Mondini

Brixiantiquaria, 21-29 novembre 2009

Comitato promotore

CARLO MASSOLETTI Presidente ASCOM di Brescia

VIRGINIA PERONI GNUTTI Presidente Sindacato Antiquari Bresciani

MARCO CITTERIO Amministratore Delegato Brixia Expo - Fiera di Brescia S.p.A.

Comitato organizzatore

Brixia Expo – Fiera di Brescia S.p.A.

MARCO CITTERIO CARLO MASSOLETTI

Sindacato Antiquari Bresciani

VIRGINIA PERONI GNUTTI RENATO ALLEMANDI MARIA TERESA BOTTAREL

Un ringraziamento vivissimo a Mina Gregori e Marco Datrino Si ringraziano inoltre NICOLETTA GARATTINI, PIERA TABAGLIO. Francesco Zambelli e Giorgio Zanchetti

Mostra a cura di

ELENA LUCCHESI RAGNI Maurizio Mondini

Segreteria organizzativa VIRGINIA PERONI GNUTTI MARIA TERESA BOTTAREL ROBERTO MASSINI LAURA ROSSI Aldo Ziglioli

Progetto allestimento MARIA TERESA BOTTAREL

Elaborazioni grafiche RICCARDO MANETTI

Ufficio stampa MAURIZIO BERNARDELLI CURUZ CARLA BONETTI FEDERICA TOSARELLO

Realizzazione allestimento Giplanet

Assicurazione **GPA** Assiparos

Catalogo

Coordinamento e testi ELENA LUCCHESI RAGNI MAURIZIO MONDINI

Con un contributo di MINA GREGORI

Fotografie Studio Rapuzzi Archivio fotografico dei Musei civici di Brescia

Progetto grafico e stampa Tipografia Camuna

a sezione culturale di quest'anno, con la mostra su Antonio Canova e gli Artisti del suo tempo, offre un'occasione irripetibile per ammirare dipinti e sculture che escono dalle "segrete stanze" dei Musei, e che al termine di Brixiantiquaria rientreranno nei loro spazi, nuovamente celati alla pubblica visione.

In più, grazie all'infaticabile nostra "compagna di viaggio" Elena Lucchesi Ragni, che con noi "gareggia" alla ricerca di un tema ogni anno diverso e stimolante, siamo in grado di presentare un autentico scoop: per la prima volta vengono esposte contemporaneamente le opere di Andrea Appiani dedicate agli Amori di Giove e Giunone.

Un doveroso grazie, dunque, anzitutto ai prestatori dei due dipinti pressoché inediti che andiamo ad esporre, all'amica Responsabile dei Musei d'Arte e Storia di Brescia Elena Lucchesi Ragni e a Maurizio Mondini, sempre disponibili a seguire, e talora anticipare, le nostre esigenze culturali.

Un pensiero di riconoscenza va alla Fondazione Credito Bergamasco, che rispondendo con la consueta sensibilità ci permette di pubblicare l'VIII numero dei nostri "Quaderni".

Brixiantiquaria 2009 presenta caratteri di continuità e di novità. La novità principale è l'organizzazione della Mostra, in capo direttamente all'Ente Fiera

Brixia Expo, che, riconosciuta la valenza di Brixiantiquaria, peraltro da anni inserita nel calendario fieristico bresciano, ha deciso di venirci incontro e varare questa ventiduesima edizione. E dunque esprimiamo la nostra gratitudine a Brixia Expo, al Presidente Massoletti e all'A.D. Citterio, che ci sostiene e supporta l'onere organizzativo; un grazie a tutti i componenti la "squadra" operativa, per il superamento delle singole individualità e lo sforzo di mediazione finalizzato alla buona riuscita della mostra.

Ringraziamo i massimi esponenti degli Enti pubblici, che ci ascoltano con attenzione e ci apprezzano negli sforzi che compiamo di anno in anno per migliorare.

Mi sia concesso, infine, di esprimere il più vivo compiacimento per questa "mostra nella mostra". Il carattere non mercantile dell'evento, il progetto scientifico e il convegno che lo accompagnano, lo stesso "Quaderno" che viene appositamente pubblicato, sono tutti elementi complementari e indissolubili della nostra professione, che contiene sì l'aspetto commerciale, ma è soprattutto fatta di ricerca, studio, approfondimento... in una parola: passione.

> VIRGINIA PERONI GNUTTI Presidente Comitato Organizzatore Presidente Sindacato Antiquari Bresciani

Tra Appiani e Canova, qualche ricordo

Mina Gregori

Il dipinto di Andrea Appiani con 'Giove e Giunone', che ho ben volentieri prestato a questa mostra, e la richiesta di accompagnarlo con qualche ricordo mi incoraggiano a rievocare per sommi capi e attraverso qualche episodio i miei rapporti fondati su una certa famigliarità con il mondo neoclassico. Una scelta di campo che può sembrare strana e inspiegabile considerato il ceppo culturale da cui provengo e la nota idiosincrasia di Roberto Longhi verso quel movimento e i suoi protagonisti, in primo luogo il Canova. In vena di ricordi, credo di poter individuare un primo sprazzo di interesse che mi è rimasto nella mente perché stimolò la mia fantasia. Si trattava di un mobile Impero con piedi ferini e bronzi dorati, che stava nella stanza dove dormivo in una casa di campagna che i miei genitori avevano affittato di là dal Po. vicina al fiume dove avevano deciso in quella estate (io avevo cinque anni) di passare le vacanze. In quel mese, lo ricordo perfettamente, scopersi anche, sotto un grande albero del giardino, il respiro emozionante della natura.



1. Andrea Appiani, Amore in atto di ferire Giove (Milano, Castello Sforzesco)

Una volta diventata adulta, ai tempi del ginnasio e del liceo, ho continuato a guardare i mobili che ancora c'erano in famiglia salvati da traslochi e disattenzioni, che andavano dal Direttorio al 1820-1830. Io non li perdevo d'occhio, sapevo dove trovarli nelle soffitte e in cantina e nella stanza da disegno di mio padre ingegnere, e riuscii a convincere infine i miei genitori ad accoglierli nell'appartamento dove abitavamo, arredato con mobili moderni del tempo del loro matrimonio. Ma il salto di qualità che inserì i miei interessi da una attrazione che si affidava a un impulso istintivo al campo della conoscenza fu la lettura negli anni della guerra, prestatomi da Alfredo Puerari, il mio insegnante di liceo che considero il mio primo maestro, di Gusto neoclassico di Mario Praz (Firenze, Sansoni, 1940). Da questo libro appresi quanto occorreva per precisare nel tempo e nei luoghi le mie simpatie per quell'epoca, simpatie che però mantenevano sempre il calore di casa facendomi intuire quale importanza aveva avuto il movimento neoclassico in Lombardia e quale suggestione



2. Andrea Appiani, Giove che abbraccia Giunone (Milano, Castello Sforzesco)



3. Andrea Appiani, Giunone abbigliata dalle grazie (Milano, Castello Sforzesco)

d'ambiente aveva saputo creare.

Di qui all'acquisto del dipinto di Appiani passarono molti anni, ma le motivazioni si ritrovano nel referto, di cui mi scuso, di questa storia personale.

Il dipinto era appeso nello studio di un valente restauratore e amateur-marchand bergamasco, Franco Steffanoni, nel cui gusto sicuro e raffinato si ritrovavano due secoli di collezionismo locale. Steffanoni mi disse che il quadro proveniva da uno studio di Hayez situato sul lago di Como, una circostanza che non ho approfondito, ma che occorrerebbe accertare. Trovai in seguito le notizie che si riferivano all'opera, che avevo frattanto acquistato, nella letteratura appianesca, seppi dell'esistenza di disegni correlati (figure 1-4) e mi accorsi che la cornice, completata all'interno, e lo è ancora, da un listello nero, è la stessa che presenta la 'Toilette di Venere' dei Musei civici di Brescia.

Il quadro si ispira ad evidenza all'affresco con lo stesso soggetto di Annibale Carracci, e la fattura libera e le tracce di matita indicano che, sebbene ricordato tra le opere note del pittore, non è finito. Ma la morbidezza, con cui appare attenuata la compattezza formale neoclassica dei nudi, mi ha fatto anche pensare che l'autore fosse al corrente dell'ultima fase di David. Negli amorini a sinistra mi piaceva vedere un'affinità con Prud'hon, il pittore neoclassico francese che preferivo e amo tuttora perché non condivide la durezza arrogante e militaresca assunta dal movimento in Francia. Sebbene sia stato a Milano il pittore di Napoleone, Appiani non ha partecipato a questa tendenza della pittura ufficiale.

Altre vicende mi hanno fatto incontrare con il pittore lombardo anche negli anni seguenti. E mi domando perché non sia stata scritta una monografia completa a lui dedicata che dovrebbe anche sollecitare una mostra.

Come io sia pervenuta a intendere e ad amare Canova è una storia diversa. A lungo ho accettato, senza verificarle, le feroci riserve di Longhi che vedevano nell'opera dello scultore di Possagno, "nato morto", nient'altro che una freddezza cimiteriale che non consentiva scampo. Ma proprio su quel fronte si è aperta per me la strada per intendere quale tenerezza respirante esprimano i suoi nudi e quale sensualità si celi entro il suo strenuo desiderio di raggiungere la bellezza ideale degli antichi. Sono pervenuta, con un rapido trasalimento,



4. Andrea Appiani, Venere allaccia il cinto a Giunone (Milano, Castello Sforzesco)

alla conquista di ciò che mi apparve poi il segreto canoviano attraverso Ingres, guardando la 'Teti che implora Giove' e la sua carica sensuale, in cui era evidente il suo ascendente. Le ultime, bellissime mostre hanno presentato Canova anche con opere conservate in altri paesi e poco o affatto conosciute da noi: con successo, ma con quale presa sul pubblico, mi domando.

Vale la pena di ricordare i tentativi di alcuni studiosi di riscattare almeno in parte Canova dal giudizio senza appello rappresentato soprattutto dalle posizioni longhiane. De Rinaldis nel 1943 riconsiderò i bozzetti in creta apprezzandone "le libere idee" in confronto al "classicismo imitativo" delle sculture. Analogo atteggiamento fu quello di Ragghianti nel salvataggio dei soli bozzetti, e di Brandi, che insistette sul dissidio tra il loro slancio iniziale e il freno imposto nella scultura dall'"anchilosi neoclassica". Soltanto Argan si adoperò per superare questi sconcertanti giudizi, vedendo il legame tra le due espressioni dell'arte canoviana nel loro succedersi in un processo di "esecuzione sublime". Quando ebbi la subitanea consapevolezza del genio di Canova mi rallegrai di appartenere a una diversa generazione, che, ricca di altre esperienze, poteva appassionarsi in toto alla sua arte.

Nei bozzetti egli si distingue dagli scultori barocchi e li sopravanza per la forza fisica e immaginativa con cui aggredisce il soggetto e il modellato, che fa pensare alla raccomandazione di Winckelmann che un artista deve immaginare con fuoco ed eseguire con flemma, ma che si spiega soprattutto con la potenza della sua personalità. Sono tuttavia convinta che il grande Canova è lo statuario e che nel marmo egli è stato il solo dopo Raffaello e al suo livello ad avere realizzato il duplice, perenne sogno degli artisti italiani di imitare la natura e di innalzarla alla bellezza ideale in un supremo e mai interrotto dialogo con l'antico. Non si poteva andare oltre.

E ogni volta che mi accosto a una statua di Canova ed entro in comunicazione con il suo intento di dare la vita al nudo pur nella quiete che rifiuta i moti, e di distinguere, in modo impercettibile ma fermo e perentorio, una mano dal cuscino su cui si appoggia, provo lo stesso trasalimento.

Paolo Tosio collezionista e la scultura del suo tempo

ELENA LUCCHESI RAGNI MAURIZIO MONDINI

La mostra riunisce un piccolo gruppo di opere provenienti dalla collezione che Paolo Tosio donò alla città di Brescia nel 1842. Accanto all'Eleonora canoviana la scelta ha privilegiato opere di scultori contemporanei, come Thorvaldsen, e di allievi e copisti, come Baruzzi, Monti e Gandolfi. I capolavori di Landi e di Appiani, quest'ultimo esposto per la prima volta insieme alle due tele di collezione privata in origine pertinenti allo stesso ciclo, costituiscono un'altissima testimonianza di quell'ideale di bellezza femminile che, ad iniziare da Canova, pervade l'età neoclassica.

Paolo Tosio nacque a Sorbara (Asola) nel 1775 da una famiglia nobile, non di antica tradizione. Compì studi a Bologna ed ebbe vasta cultura enciclopedica, di impianto sostanzialmente classico. Si sposò



1. Andrea Appiani, Madonna con il Bambino dormiente, inv. 330

con la marchesa Paola Bergonzi di Parma nel 1801 e completò la sua formazione culturale con un viaggio a Firenze, Roma, Napoli (1807-1808). Dal 1810 iniziò a Brescia la ristrutturazione di un palazzo cinquecentesco in forme neoclassiche. La sua casa-museo era aperta ai visitatori e frequentata da un cenacolo di amici, fra i quali i fratelli Ugoni, Teodoro Lechi, Nicolò Bettoni, Luigi Basiletti e Rodolfo Vantini, questi ultimi due diressero i lavori per la dimora e lo consigliarono nella formazione della sua raccolta d'arte. Nel 1832 Paolo Tosio dispose per testamento che tutta la sua collezione, variamente composta di "quadri, sculture, cammei, stampe, disegni e libri", fosse lasciata alla Città di Brescia per "pubblico comodo". La volontà del Tosio fu resa esecutiva alla sua morte (1842) e ribadita dalla moglie, che lasciò alla città anche il palazzo e quelle opere consegnate dopo la scomparsa del marito. In anni recenti l'analisi dell'Archivio Tosio ha permesso di meglio valutare il processo di formazione della cospicua collezione e di esaminare l'acquisizione di singole opere: si sono così messi in luce aspetti del tutto inediti del gusto di Tosio e del suo prudente procedere nelle commissioni e nelle trattative di acquisto. La documentazione testimonia anche l'estesa rete di relazioni con collezionisti e mercanti con cui egli venne in contatto in un momento di forti stravolgimenti patrimoniali.¹ Nella sua raccolta di dipinti antichi prevalgono i ritratti e studi di figura, molti i dipinti fiamminghi e olandesi; gli ambiti più rappresentati sono la scuola emiliana del Seicento (Albani, Cantarini) e la pittura del Cinquecento con nomi di prestigio (Lotto), sia di cultura centro-italiana (Francia e l'amatissimo Raffaello) sia lombarda (Solario, Moroni) sia bresciana (Romanino, Moretto). Scelte collezionistiche che rivelano un gusto sicuro, orientato verso la ricerca della qualità, con un indirizzo sostanzialmente classicista.

La passione che Tosio dimostra anche nei confronti dell'arte contemporanea si configura di estremo interesse: nel loro insieme, le numerose opere da lui commissionate o acquistate tra il 1810 e il 1840 circa costituiscono una testimonianza pressoché unica, diversificata nei generi pittorici (dalle composizioni di soggetto storico, al paesaggio e alle scene d'interno) e a livelli spesso alti (basti citare la Ebe di Gaspare Landi, i *Profughi di Parga* di Hayez, le due tele e i numerosi disegni di Appiani; schede VIII e IX e fig. 1 e 2), del collezionismo lombardo del primo Ottocento, che sarebbe possibile (e auspicabile) ricomporre nella sua originaria fisionomia, anche dal punto di vista allestitivo². La sua predilezione per la scultura risente del notevole valore nuovamente attribuito a questo genere che, meglio della pittura, poteva avvicinarsi a quell'ideale di classicità ritrovata propria del gusto e dell'estetica del tempo. Al susseguirsi degli acquisti e delle commissioni corrisponde il parallelo rifacimento del palazzo di famiglia, attuato dall'architetto Rodolfo Vantini dal 1824 al 1840. I marmi poterono cosi trovare un'adeguata distribuzione, con soluzioni spesso appositamente studiate, nel cortile e nelle sale, di proporzioni quasi borghesi, poste al primo piano.

Quanto alla scelta degli scultori, il Tosio dimostra la



2. Andrea Appiani, Studio di testa femminile (particolare), inv. 85

stessa capacità critica e la stessa apertura riservata ai pittori contemporanei: accanto ai protagonisti della scena romana ed europea, Canova e Thorvaldsen, si ritrovano i maggiori esponenti dell'ambiente milanese, lungamente attivi nei cantieri dell'Arco della Pace, di Porta Orientale (ora Venezia) e del Duomo: Pompeo Marchesi, il ravennate Gaetano Monti e il bolognese Democrito Gandolfi. Si aggiungono l'imolese Cincinnato Baruzzi, allievo diretto di Canova, il veneto Luigi Ferrari, i toscani Lorenzo Bartolini e il suo apprezzatissimo allievo Luigi Pampaloni. Le loro opere tracciavano una sorta d'antologia esemplificativa delle tendenze della scultura italiana del tempo: dal classicismo idealizzato di Canova e dei suoi seguaci si giungeva, con le ultime commissioni, al rinnovato naturalismo di Bartolini, testimoniato al meglio dal bellissimo Bacco pigiatore che, dallo stesso

¹ A questo proposito si vedano: I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Paolo Tosio collezionista, in Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo, catalogo di mostra, Treviso 2004 e E. Lucchesi Ragni, M. Mondini, La raccolta di stampe della Pinacoteca Tosio Martinengo. Vicende di una collezione e ragioni di una mostra, in Da Dürer a Rembrandt a Morandi. Capolavori dell'incisione dalla Pinacoteca Tosio Martinengo, catalogo di mostra, Treviso 2004.

² Paolo Tosio un collezionista bresciano dell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di M. Mondini e C. Zani, Brescia 1981; M. Mondini, Dai neoclassici all'Inganni, in Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre, catalogo della mostra a cura di R. Stradiotti, Brescia 1989.

autore nel 1842, è tuttavia definito come *Vignaiolo* (fig. 3), quasi ad esplicitare la distanza da un repertorio mitologico ormai logoro.

Attraverso gli inventari del palazzo è possibile ricollocare la maggior parte delle sculture secondo la disposizione voluta dal collezionista, anche per quanto riguarda il loro accostamento ai dipinti che, spesso intenzionalmente evitato, genera tuttavia una serie di consonanze tematiche ed esecutive.

Nel cortile, in asse con l'ingresso, nel 1819 fu sistemata la statua di Gaetano Monti raffigurante la ninfa Naiade: soggetto che ben si adeguava alla sottostante fontana; in coincidenza con il rinnovamento dello stesso cortile, nel 1833, furono quindi eseguiti da Gaetano Gandolfi i due medaglioni a bassorilievo con i busti di Galileo e di Raffaello giustapposti ai lati del portico. L'effigie del celeberrimo pittore doveva manifestare il gusto artistico del proprietario, quasi anticipando la presenza all'interno di un dipinto originale dell'urbinate e della grande copia della Scuola d'Atene, commissionata nel 1818 al pittore fiorentino Giuseppe Bezzuoli. Il ritratto del grande scienziato è da riferire probabilmente alla formazione di tipo illuminista del conte, oltre che rientrare, come pure Raffaello, nel novero degli italiani illustri spesso celebrati dal coevo storicismo romantico.

Salita la scala, il percorso nel palazzo si apriva nella galleria ancora con il duplice rimando all'Arte e alla Scienza: sopra le porte si susseguono (oggi come allora) i quattro gessi raffiguranti le Arti che, eseguiti dal Monti nel 1821, contengono evidenti rimandi ad alcune notissime opere di Canova, suo maestro (le Tre grazie e Teseo in lotta con il Centauro). Nella nicchia, ricavata nella parete opposta all'arrivo delle scale, era collocato il grande busto di Galileo pure del Monti (1841-1843), probabilmente accoppiato dal Tosio a Newton, a sua volta celebrato nella grande tela da lui commissionata a Pelagio Palagi. L'effigie del grande scienziato toscano si aggiungeva a quelle di Canova e di Napoleone di dimensioni similmente "colossali" che, dovute allo scultore bologne-



3. Lorenzo Bartolini, Vignaiolo, inv. 22

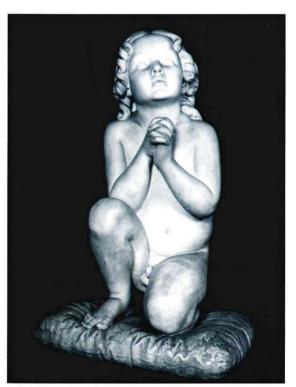
se Gandolfi, si potevano ammirare nella sala adiacente detta "dei chiaroscuri" (schede IV e V). Il Tosio sembra riservare ai due personaggi un vero e proprio culto, come pure testimonia la preziosa cassetta di tartaruga che conteneva gli autografi di entrambi (oggi conservati nella Biblioteca Queriniana).

La sala seguente, detta "ovale" per la sua forma, non presentava alcun dipinto alle pareti: al centro era collocata la Silvia di Baruzzi (scheda VI); ispirata all'Aminta di Torquato Tasso, il grande marmo riflette le raffinate passioni letterarie del conte, le stesse esplicitate dai soggetti di numerosi dipinti (Torquato Tasso alla corte di Ferrara di Francesco Podesti; Enea e Andromaca di Luigi Basiletti, Il conte Ugolino di Giuseppe Diotti, Ferraù e l'ombra di Argalia

di Massimo D'Azeglio). La prospettiva di queste sale, affacciate sul cortile, si concludeva nella nicchia dorata, predisposta nel 1840 nel piccolo "gabinetto a sera", per accogliere la replica del *Putto orante* di Pampaloni (fig. 4). Elaborata fin dal 1827, la piccola statua aveva avuto un notevole successo, pure testimoniato dalle numerose copie sparse per l'Europa; anche il Tosio si dimostrò entusiasta del "puttino [...] tale e quale la natura lo fece", così come della "verità tanto sensibile" del cuscino sottostante.

Il contiguo "gabinetto ottagonale", con le sue quattro specchiere contrapposte e l'illuminazione spiovente dall'alto dei lucernari, era stato progettato per ospitare al centro il busto di Canova (*Eleonora d'Este*; scheda I), cui più tardi si aggiunse il piccolo gruppo di Thorvaldsen (*Ganimede*; scheda II), secondo un confronto che aveva allora diviso, anche in termini di rivalità, la critica e i collezionisti. Dal gabinetto, attraverso la "galleria delle incisioni" si giungeva quindi alla cappella domestica; per l'altare fu commissionato nel 1832 a Pompeo Marchesi, con l'obbligo di seguirne le indicazioni in merito al soggetto, il *Cristo dodicenne* che, nella posa della mano alzata, sembra ricordare il *Redentore benedicente* di Raffaello, già ospitato nel palazzo.

Nelle sale rivolte sulla strada, il Tosio dispose, tra i numerosi dipinti che rivestivano le pareti, pochissime sculture: la Saffo di Baruzzi (scheda VII) e il Genio della Musica, derivato nel 1828 da Gandolfi dal modello di Thorvaldsen. Ai due celebri tondi, il Giorno e la Notte (scheda III), dello stesso scultore danese era riservata una parete del piccolo ambiente di soggiorno vicino all'alcova, che pure esibiva le due vedute di Parigi all'acquarello di Giuseppe Canella, alcuni piccoli dipinti su seta di Giovanni Migliara e la tavola raffigurante Raffaello che dipinge la Fornarina preziosamente eseguita dal triestino Felice Schiavoni (1832). Opere tutte minuziosamente rifinite, apprezzabili solo a visione ravvicinata. Le opere di Bartolini e di Ferrari (un Laocoonte di dimensioni monumentali), che giunsero a Brescia dopo la scomparsa di Tosio (nel 1844 e nel 1853), furono opportunamente collocate al piano terra del palazzo, come a voler preservare l'integrità e l'equilibrio dell'allestimento concepito dal Tosio e dal suo architetto. Nei primi anni del Novecento la dimora fu tuttavia destinata ad altri usi: anche le opere d'arte "moderne" furono trasferite, si spera non definitivamente, altrove.



4. Luigi Pampaloni, Putto orante, inv. 14

Antonio Canova (Possagno 1757 – Venezia 1822)

Eleonora d'Este (1819)

firmata sul retro "A.CANOVA F." marmo di Carrara, h. cm 45; inv. 18

<u>I</u>

L'acquisto dell'opera è ben documentato dalla serie di lettere inedite che Paolo Tosio e il pittore bresciano Luigi Basiletti, nel 1819 residente a Roma, si scambiarono in proposito. Incaricato dallo stesso conte, Basiletti si recò da Canova: "Egli mi disse di non poter assumere alcuna commissione, poiché ha più lavori commessi di quelli che può eseguire in sua vita, ma che sarebbe però disposto a compiacerla in parte col farvi un busto rappresentante una Saffo, o una Vestale, il prezzo sarà di 100 Luigi d'oro" (17 agosto). Alla risposta favorevole del Tosio (5 settembre), Basiletti tornò dallo scultore che, ancora "dispiaciutissimo" di non poter corrispondere pienamente ai desideri del collezionista, propose "un altro busto fatto ultimamente rappresentante Eleonora d'Este". Confrontato con "l'erma di Saffo" (identificabile con quella ora a Torino nella Galleria d'Arte Moderna, grazie allo schizzo tracciato da Basiletti sulla stessa lettera), il busto era da ritenersi "assai migliore" e manifestava "il vero carattere ed il bello dello stile di Canova", così come "le forme e la vaga acconciatura de capegli ed il tutto" (18 settembre).

Paolo Tosio accolse prontamente la proposta di Basiletti; a sua volta, lo stesso Canova si dimostrò quindi "molto contento" che il Tosio avesse "aggradito l'acquisto del busto di Eleonora, da me eseguito in marmo dietro le tracce suggeritemi in parte da alcune descrizioni, alle quali aggiunsi qualche cosa d'ideale, onde rendere più interessante la fisionomia di quell'inclita principessa" (20 ottobre).

La statua giunse a Brescia nel dicembre del 1819, suscitando l'ammirazione generale, in particolare del Tosio ("tutti restavano rapiti al veder il busto d'Eleonora"), anche per le suggestioni letterarie del soggetto. Lo stesso conte riconsiderò subito il suo iniziale proposito, quello di commissionare una versione della *Psiche* (22 dicembre), a figura intera. Antonio d'Este, il sovraintendente dello studio canoviano, rispose tramite Basiletti che l'artista "assolutamente" non intendeva "far repliche di questa statua ed anzi avrebbe fatto rompere la forma"; si poteva "forse cogliere Canova in qualche momento alle strette, ma le condizioni sarebbero un soggetto a suo piacere e 3 o 4, milla zecchini di compenso". Nella stessa lettera Basiletti avvertiva inoltre l'amico Tosio dell'"età avanzata" dello scultore, delle "molte opere commesse ed incompiute, potrebbe darsi che alla sua morte (che Dio lo salvi) potesse lasciare imperfetta la statua commessa, ed in allora voi, dopo anco per molti anni aspettato questo lavoro, e dopo avere sborsata anticipatamente una somma... lascio a voi riflettere il resto" (7 gennaio 1820). Il consiglio fu accolto, non senza qualche rimostranza, dal Tosio, che dovette accontentarsi dell'inserimento del busto "col nome del possessore", nel catalogo a stampa delle opere del celebre scultore. Alcuni anni dopo, l'architetto Rodolfo Vantini progettò (1832) l'elaborato piedistallo ligneo dipinto e dorato, con le scritte dedicatorie e il medaglione raffigurante il Tasso, che ancor oggi si conserva.

L'esemplare di Brescia, di cui rimane il gesso preparatorio (Possagno, gipsoteca) e si ricorda una seconda versione (nel 1834 presso il conte Rasponi di Ravenna), rientra nella serie di "teste ideali" che, ricorrenti nella tarda attività canoviana, si traducono in modelli di bellezza muliebre, singolarmente caratterizzati dai dettagli descrittivi, in particolare dell'elaborazione formale delle acconciature, così come dalle varianti espressive dei volti, pervasi da un'intima vitalità e da quella "grazia pensosa", in equilibrio tra idealizzazione e naturalezza, propria dall'estetica neoclassica.

La critica ha tuttavia recentemente rilevato come, in alcuni busti coevi (Beatrice e Laura), Canova sperimenti soggetti diversi rispetto al consueto repertorio mitologico, dove le "suggestioni" indotte dallo storicismo romantico si esplicano in nuove soluzioni formali, ispirate alla pittura del Rinascimento. L'effigie canoviana è quindi da considerare come il prototipo per le altre raffigurazioni della principessa che, a date posteriori, si ritrovano nei dipinti ispirati alla biografia del Tasso. D'altra parte, lo "sventurato" poeta era celebrato dal Tosio, oltre che nel marmo di Cincinnato Baruzzi (la Silvia amata da Aminta), nel grande dipinto di Francesco Podesti, dove similmente ritorna, da protagonista, la stessa figura di Eleonora d'Este.

Bibliografia: F. Mazzocca, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Venezia 1992, p. 328, con bibliografia precedente.



Berthel Thorvaldsen (Copenhagen 1770 – 1844)

Ganimede con l'aquila di Giove (1814)

marmo di Carrara, h. cm 44; inv. 19

TT

Nel 1814 Luigi Basiletti ebbe probabilmente l'opportunità di apprezzare il modello della statua durante la sua permanenza a Roma, protrattasi per alcuni mesi a motivo dalla nomina ad accademico di San Luca. D'altra parte, il pittore bresciano, durante il precedente soggiorno nella capitale pontificia (dal 1803 al 1809), stabilì frequenti rapporti con i paesaggisti stranieri, gli stessi che lo scultore danese andava acquistando per la propria collezione. Tornato a Brescia agli inizi del 1815, Basiletti dovette riferire al Tosio la possibilità di acquisire il Ganimede in corso di lavorazione; la risposta fu certamente positiva: il 16 marzo 1815 lo stesso pittore scriveva da Brescia all'"amico" scultore di essere stato avvertito che "il gruppo di Ganimede era già da molto tempo terminato" e pronto per essere spedito; dopo averlo ringraziato per l'"oggetto d'arte eseguito da voi con tanto amore e felicità", avvertiva che il conte Tosio non desiderava altro che "il momento di possederlo, ed ammirarlo, ed io spero, anzi tengo per certo, che lo invoglierà ad altra commissione più lucrosa" (Copenhagen, Thorvaldsens Museum, archivio Thorvaldsen). Ancora Basiletti informò a sua volta il conte inviandogli due lettere ad Asola, nella residenza di campagna, in merito all'ultimazione del "gruppo di Ganimede, il quale è riuscito cosa interessantissima e desiderata da molti inglesi" (8 maggio); nella seconda lettera lo assicurava della presenza a Brescia dell'opera: "finalmente il gruppo di Ganimede è arrivato (...), posso dirvi che il Ganimede che voi possedete è un gioiello della scultura moderna" (17 ottobre).

Affrontato da Canova nella complementare trasposizione al femminile del mito di Ebe, il tema di Ganimede, che per la sua bellezza era stato rapito da Giove sotto forma d'aquila, era stato ripreso da Thorvaldsen nel 1804 in una scultura a figura intera, a sua volta oggetto di due versioni (1818 e 1820). L'opera eseguita per il conte Tosio, con Ganimede inginocchiato, si configura quindi come una nuova variante iconografica, probabilmente ispirata ad una gemma antica di proprietà dello stesso scultore. Il marmo ebbe poi una notevole fortuna collezionistica, come testimoniano i sei esemplari noti, tutti però derivati dalla seconda versione di maggiori dimensioni e considerata definitiva, risalente al 1817.

La visione frontale, privilegiata dallo scultore, conferisce al gruppo l'aspetto di un rilievo bidimensionale, accentuato dalla continuità percettiva dei profili esterni delle due figure, come racchiuse in una composizione unitaria di tipo triangolare, culminante nel berretto frigio di Ganimede. L'effetto armonico dell'insieme, ottenuto dal gioco sotteso delle inclinazioni parallele e delle rispondenze curvilinee, sembra quasi annullare il contrasto tra l'inquietante bramosia dell'aquila e l'attitudine remissiva di Ganimede, tra l'opacità superficiale della prima e la luminosa levigatezza del secondo. Il basamento, trattato irregolarmente con i segni della gradina lasciati in evidenza, richiama un rialzo roccioso, al quale si adegua il dettaglio del lembo del panneggio che, sorprendentemente, sporge oltre il limite del piano d'appoggio. Il gruppo di Ganimede condensa, pur nelle ridotte dimensioni, l'astraente semplificazione formale propria dello scultore danese, quei caratteri d'austera purezza che la critica del tempo contrappose, anche in termini di rivalità, alla virtuosistica grazia canoviana.



S. Grandesso, in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, Milano 2009, pp. 235-236, con bibliografia precedente.



Berthel Thorvaldsen

Il Giorno

(1821)

marmo di Carrara, diam. cm 72; inv. 3

La Notte

(1821)

marmo di Carrara, diam. cm 72; inv. 4

III

Considerate tra le opere più rappresentative (quanto più replicate, anche in forma di cammei e di biscuit) dello scultore danese, i due marmi furono acquistati da Paolo Tosio nel 1831, per l'ingente somma di tremila lire austriache, dalla marchesa Maria de Pecis Parravicini, sorella del conte Giovanni Eduardo che, da poco scomparso, era stato tra i principali fautori della commissione allo stesso Thorvaldsen del monumento dedicato ad Andrea Appiani da erigersi nel palazzo di Brera.

Come'è noto, l'elaborazione dei tondi risale al 1815; alla prima versione, commissionata nel 1817 da lord Lucan, seguirono altre quattordici copie, tutte realizzate per collezionisti altrettanto illustri (tra i primi: il principe di Metternich, il conte De Bray, il duca di Devonshire) nell'attivissimo laboratorio romano, dove operavano numerose maestranze specializzate secondo un'organizzazione di tipo già imprenditoriale.

Al momento dell'acquisto, Paolo Tosio richiese alla marchesa le due lettere di Thorvaldsen che, ritrovate tra le carte del conte de Pecis, attestavano l'autenticità delle sculture; solo un anno dopo Maria de Pecis si dimostrò disponibile al "sagrifizio" della loro cessione (25 marzo 1832). Finora inediti, gli autografi rivelano notizie decisive in merito alla datazione e alle modalità esecutive dei due tondi, certamente derivati dai modelli originali in gesso ora a Copenhagen (Museo Thorvaldsen), oltre che alcune precisazioni circa la concomitante elaborazione del citato monumento braidense. Nella prima lettera (11 luglio 1821) lo scultore danese ringraziava il conte de Pecis per il ritratto di Appiani che, destinato ad essere riprodotto sul monumento, era stato realizzato in cera (in forma di medaglione) e portato a Roma dallo scultore ravennate Gaetano Monti. Lo stesso scultore dovette fermarsi per alcuni mesi nella capitale pontificia, per eseguire una versione degli ormai celebri tondi di Thorvaldsen, il quale così scriveva in proposito al conte milanese: "il professor Monti, renditore della sua gentilezza mi ha invitato varie volte a vedere i due medaglioni che eseguisce per la S.lignorial V.lostral esprimenti la Notte e il Giorno, questi s'avanzano molto bene e i marmi sono perfetti. Io, come pregato da lui, mi sono incaricato della direzione e fidando della sua abilità ne attendo un ottimo successo". Nella seconda lettera (29 dicembre), ad evidenza successiva all'arrivo dei rilievi a Milano, Thorvaldsen sollevava il conte da ogni impegno per la collaborazione da lui prestata al Monti: "La parzialità che la S.V. usa verso di me nel valutare que' piccioli momenti impiegati nella direzione de' noti medaglioni non deve ascriverla che alla sua gentilezza, che non potrò mai abbastanza contraccambiare. Il sig. Monti è così docile e intelligente che ha avuto sempre dritto alla mia amicizia. I due medaglioni ultimamente eseguiti, ne'quali non ha risparmiato né cura, né tempo, sono ottimamente riusciti e posso sinceramente asserire che sono le più esatte copie che m'abbia vedute. Sono veramente soddisfatto che ne sia rimasto contento". Alla fine della lettera Thorvaldsen esprimeva il suo compiacimento per l'avvenuta approvazione del modello del monumento ad Appiani ("che tosto comincerò in marmo").

In occasione delle mostre romane (1990 e 2003), le due sculture sono state riconsiderate in senso critico e storico, ad iniziare dai precedenti iconografici e dalle novità interpretative conferite ai soggetti dallo scultore danese, in una circolarità di significati che evocano il divenire del giorno e della notte, dell'aurora e del tramonto, così come il passaggio dal sonno al risveglio, dalla vita alla morte, e viceversa. In particolare, la figura della Notte, con il capo coronato da papaveri e accompagnata dalla civetta, porterebbe con sé i sogni pacifici, figli di Morfeo; mentre quella del Giorno, personificato da Aurora, cosparge le rose dell'alba con il genio della Luce sulle spalle. Entrambe si librano in uno spazio astratto, in equilibrio perfetto tra il momentaneo e l'eterno, con un effetto quasi incorporeo di leggerezza e di grazia.

Bibliografia:

B. Musetti, in *Maestà di Roma. Universale ed eterna: capitale delle arti*, catalogo della mostra a cura di S. Pinto, L. Barbero e F. Mazzocca, Milano 2003, p. 111, con bibliografia precedente





Democrito Gandolfi (Bologna 1797 - 1874)

Ritratto di Antonio Canova (1824; copia da Canova) marmo di Carrara, h. cm 74; inv. 2

IV

Il conte Tosio commissionò il monumentale ritratto nel 1824 al bolognese Gandolfi che, allievo di Canova a Roma, era allora operante a Milano e, ad iniziare dallo stesso anno, pure a Brescia, impegnato nell'esecuzione della statua di San Michele per la chiesa interna del Cimitero cittadino.

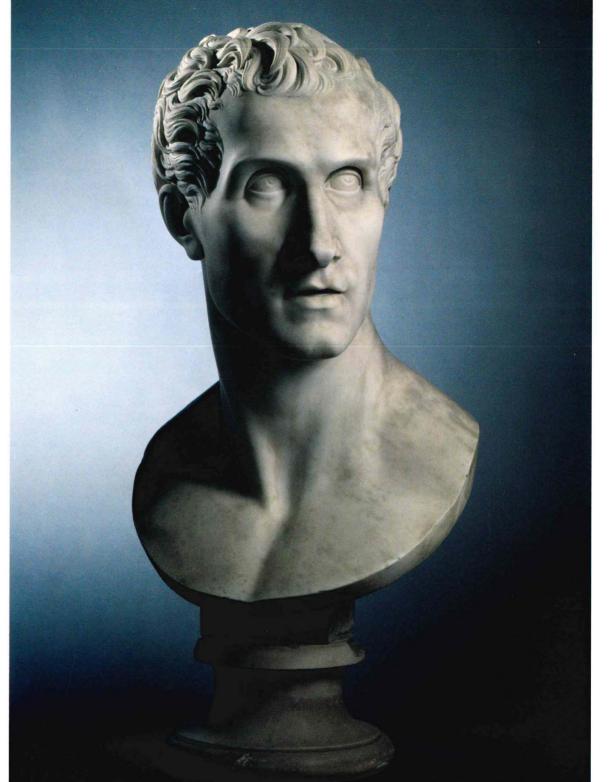
Le modalità d'esecuzione furono stabilite da uno specifico accordo, sottoscritto il 29 marzo e finora inedito, dove lo scultore s'impegnava "ad eseguire in marmo la testa di Canova esattamente uguale a quella fatta dallo stesso Canova, servendosi per modello di un gesso, il quale sia cavato da una forma fresca e presa sull'originale dello stesso Canova; egli lavorerà e finirà il marmo nella maniera praticata dallo stesso Canova, onde in tutti i rapporti ne risulti la più perfetta uniformità. Il marmo sarà lo statuario di Carrara bianco tendente al carneo, di perfetta qualità; non sarà tollerata qualunque siasi imperfezione (...)". Il pagamento era definito in 1550 lire milanesi.

Purtroppo, il documento non precisa da quale "originale" sia stato desunto il modello preparatorio: escluso ad evidenza il primo autoritratto realizzato da Canova nel 1812 (ora a Possagno, Tempio canoviano), dovrebbe trattarsi della versione in marmo donata nel 1827 dal conte Giovanni Eduardo de Pecis alla Pinacoteca Ambrosiana. Probabilmente dallo stesso modello, Gandolfi derivò poi un secondo busto che, esposto a Brera nel 1833, risulta ora disperso, forse confuso tra le numerose repliche eseguite, come quella bresciana, per celebrare la memoria di Canova da parte di ammiratori, collezionisti e Accademie di Belle Arti.

Negli anni successivi il Tosio, soddisfatto dell'opera dello scultore bolognese, acquistò nel 1828 il *Genio della musica* (noto come *Amore con la lira*, ripreso da un originale di Thorvaldsen); l'anno seguente gli commissionò il busto di *Napoleone*, da porsi a pendant di quello di *Canova*, e nel 1833 i medaglioni a bassorilievo con i busti di *Raffello* e di *Galileo*, ancora conservati nell'ubicazione originaria sotto il portico del palazzo cittadino. Ancora eseguita dal Gandolfi, si conserva inoltre la piccola cera con il busto di *Napoleone sorretto dall'aquila*, derivata da un'opera di Thorvaldsen del 1830.



I. Marelli, in *Ritratti del primo Ottocento a Brescia*, catalogo della mostra a cura di E. Lucchesi Ragni e M. Mondini, Brescia 1995, p. 41, con bibliografia precedente.



Democrito Gandolfi

Ritratto di Napoleone

(1829, copia da Canova) marmo di Carrara, h. cm 72: inv. 1

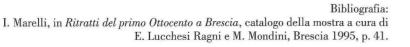
Come testimonia il contratto di commissione, sottoscritto il 14 ottobre 1829, la "testa" di Napoleone fu eseguita "eguale a quella della statua colossale di Canova, e precisamente nelle stesse dimensioni e nello stesso metodo di lavoro".

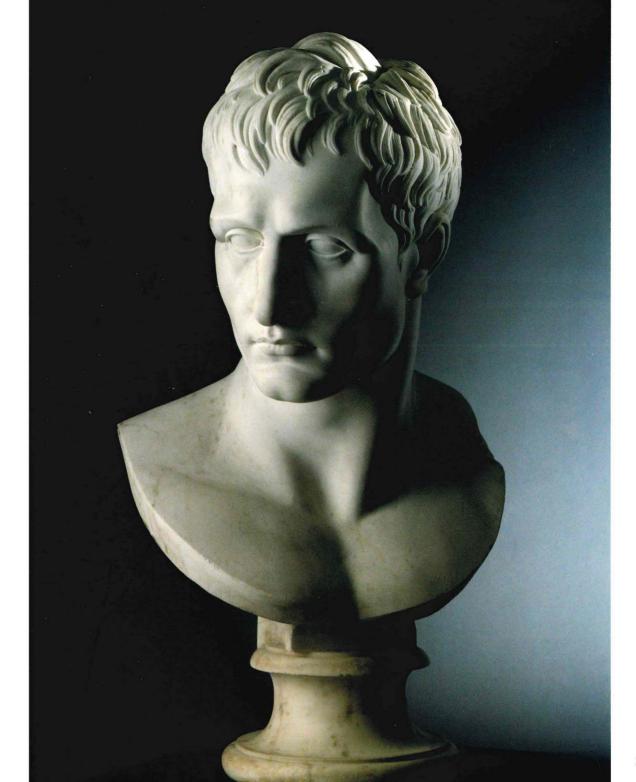
Il modello non s'identifica quindi nel celebre busto, di dimensioni similmente "colossali", iniziato da Canova nel 1803 (ora a Chatsworth House) ma con la grande scultura a figura intera di Napoleone come Marte pacificatore, commissionata nel 1807 dal Vicerè Eugenio, fusa in bronzo nel 1811, quindi collocata nel cortile di Brera; al ritorno degli austriaci la statua fu ricoverata nei sotterranei dello stesso palazzo, dove rimase fino al 1859. Per questa ragione e per le dimensioni pressoché identiche, Gandolfi derivò probabilmente il modello dalla replica della sola testa, pure bronzea, allora seminascosta all'interno del Gabinetto Numismatico di Brera stessa.

Nel contratto si specificava inoltre che il "peduccio" di sostegno fosse "eguale nelle forme a quello della testa di Canova già eseguita". Nelle intenzioni del conte, il busto di Napoleone era quindi destinato ad essere esposto insieme con quello del celebre scultore; circostanza peraltro confermata dagli inventari del palazzo, dove entrambe le sculture sono registrate nella "sala dei chiaroscuri".

Nel 1830 (22 maggio) da Carrara Gandolfi avvertiva dell'avvenuta spedizione dell'opera in modo quasi criptico, con la cautela forse necessaria per non destare i sospetti della polizia austriaca: "L'effigie di quell'uomo, i di cui parti di spirito e di valore, siccome i di lui grandi errori, resteranno sempre di sua assoluta proprietà (...), questa mane ha salpato da codeste spiagge per venire a lei a centigradi, siccome marmo. Osservi di grazia, sig. Conte, quell'interlineate parole, come del senso d'esse viene dimostrata la fretta ch'io tengo, che se pure la cosa non gli può giungere presto, almeno non gli tardi l'avvio (...)".

Il Tosio confermava allo scultore di aver finalmente ricevuto la "testa terribile. Tutti l'hanno ammirata, io la ringrazio di aver
impiegata la sua abilità per me con tanta anima" (1 luglio). Gandolfi ringraziò a sua volta, considerando il valore della copia,
che non poteva ridursi all'applicazione di una pratica tecnica: "Se nella mia copia scorgesi alcun che di ammirevole non dipende già dell'essermi lungamente impiegato in essa, che le copie in statuaria s'ottengono esatte dalla precisione del modellatore nell'addoprare i compassi. Se vi è merito in tali mie opere d'imitazione ha consistito nell'esser stato accorto di scolpire
ogni più picciol sospetto che trovasi marcato nell'originale, e precisamente in quelle parti sporgenti del viso e che non sono
sostenute da ossa, nell'otricolo del naso, nelle labbra, nelle palpebre, poiché io sono d'avviso che ivi sempre sta la differenza
tra la testa animata e l'inanimata" (22 luglio).





Cincinnato Baruzzi (Imola 1796 – Bologna 1878)

Silvia che si acconcia i capelli

(1835 - 1837)

marmo di Carrara, h. cm 112; inv. 20

VI

La commissione della statua risale al 1835, quando il Tosio ebbe modo di ammirare all'esposizione di Brera una versione della Silvia, che si specchia nell'acqua per acconciarsi i capelli, eseguita da Baruzzi per la principessa russa Fersen Salticoff. Altre due versioni erano state, in precedenza, commissionate dal parigino Pecou (1826) e dal fratello del Duca di Bedford (1828). Nella lettera indirizzata allo scultore (6 ottobre 1835) il conte si ricordava di "quella Silvia che nei versi del Tasso io vedo, o mi parrebbe di vedere e mi sfuggiva sempre alla fantasia, ora mi è apparsa più bella che mai, in tutta la sua semplicità e in tutta la sua grazia nella statua da lei esposta in Brera. Ouesta Silvia nostra italiana, deve rimanere in Italia e se tre ne furono rapite dagli stranieri, la quarta io sarei ben contento se potessi collocarla ad ornamento e delizia della mia galleria ove appunto le faria richiamo l'Eleonora del Tasso stesso in busto di Canova (...)". Raccomandava quindi le opportune "modificazioni" rispetto alle versioni precedenti, affinché "questa nuova Silvia (...) fosse fra le quattro la sua prediletta". Si accordava quindi sulla qualità del marmo, che desiderava "della maggiore bellezza", e sul prezzo, stabilito in 6.000 lire milanesi. L'esecuzione dell'opera richiese quasi due anni; nel 1837 Paolo Tosio invitava (22 marzo) lo scultore, che sapeva "sopraffatto" da altre commissioni, a non affrettarne l'ultimazione "trattandosi di colpi che danno l'anima e il movimento, e rendono vivente una statua, questi non possono venire che dalla sua propria mano, e in un momento d'ispirazione del suo genio (...), che in quanto ai termini del layoro, il lascio ch'ella liberamente disponga, premendomi che la Silvia sia tale ch'ella stessa abbia a compiacersene a preferenza di qualunque sua opera". Accolta dal Tosio con termini entusiastici ("la Silvia è bella quanto mai!"), la statua fu collocata nel maggio dello stesso anno, da sola, al centro della sala ovale del palazzo.

Nel 1840 il conte affidò all'architetto Rodolfo Vantini il compito di predisporre un nuovo basamento per la scultura (purtroppo perduto), sul quale dovevano apporsi alcuni versi desunti dall'*Aminta* di Torquato Tasso, a "disimpegno" del turbamento che, talvolta, suscitava nei visitatori: "qualche rigida matrona, qualche giovinetta timida, alla vista della Silvia divagano gli occhi e quasi passerebbero oltre, (...) avranno la delicatezza di fingere d'interessarsi a quella descrizione (...) e allora leveranno gli occhi al volto della Silvia, e lodando la sua semplicità, la sua modestia, non mancheranno di *bienséance* verso il padrone di casa che, innocentemente, le accompagna".

La statua risente ancora della lezione di Canova, del quale Baruzzi fu allievo prediletto ed incaricato di ultimare le opere lasciate nello studio dopo la sua scomparsa; in particolare, ricorda la *Maddalena penitente* nella posa accovacciata e nell'inclinazione del volto, così come nell'attitudine riflessiva e nella sensualità inconsapevolmente esibita. Tali prerogative affiorano nelle opere d'altri artisti che, nello stesso decennio similmente, affrontarono il tema del nudo femminile; alla celebre dolente canoviana s'ispirarono, con accenti "romantici" di più spiccato intimismo, i pittori Francesco Hayez e Natale Schiavoni, gli scultori Pietro Tenerani, Lorenzo Bartolini e Carlo Finelli.





Cincinnato Baruzzi

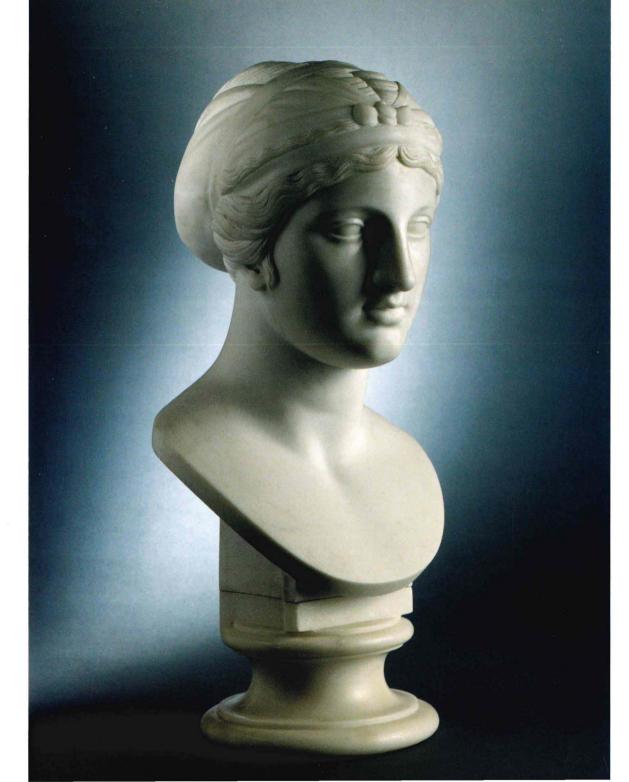
Saffo (ante 1837)

marmo di Carrara, h. cm 39; inv. 21

Il busto fu inviato in dono dall'autore a Paolo Tosio in segno di ringraziamento per la commissione della Silvia, come si desume da una lettera inviata dallo stesso conte allo scultore: "Io però con sorpresa (...) mi sono veduto onorato di un suo prezioso dono – la testa di Saffo – potesse questa Saffo cantare le lodi del donatore" (22 giugno 1837).

VII

Il marmo riprende, con qualche variante nella fisionomia, la "testa ideale" d'identico soggetto di Canova, datata 1817 ed acquistata nel 1819 da lord William Codrington Bethell (ora Barbara Piasecka Johnson Collection, Princeton). La Saffo canoviana sembra ispirarsi ad un'erma antica che, allora collocata nel museo di Portici presso Napoli, presenta lo stesso tipo di capigliatura trattenuta da nastri. Negli stessi anni Canova elaborò anche una seconda versione, meno aderente al prototipo antico, coincidente con quella proposta al Tosio nel 1819, quindi acquistata dal marchese Tancredi Faletti di Barolo (ora Torino, Galleria d'Arte Moderna). Rispetto alla Silvia, il busto manifesta in modo più diretto l'adesione di Baruzzi ai canoni di bellezza idealizzata propri del suo celebre maestro; il riferimento all'antico si manifesta tuttavia, nell'opera dell'allievo, con più evidenti caratteri d'esercitazione quasi mimetica, forse attenuati dall'originaria doratura che poneva in risalto il cerchio appoggiato sui capelli.



Bibliografia: I. Marelli, in Ritratti del primo Ottocento a Brescia, catalogo della mostra a cura di E. Lucchesi Ragni e M. Mondini, Brescia 1995, pp. 40-41, con bibliografia precedente.

Gaspare Landi (Piacenza 1756 – 1830)

Ebe coppiera dell'aquila di Giove

firmato e datato in basso a sinistra "LANDI P.[LACENTINUS] F.[ECIT] R.[OMAE] 1790"

olio su tela, cm 99x73; inv. 357

VIII

30

Il dipinto fu acquistato da Paolo Tosio a Milano dai fratelli Betalli commercianti di stampe, che lo "garantivano per opera del Landi, senza alcun ritocco". Da un'annotazione dello stesso collezionista si desume che la tela apparteneva a Giovanni Beltrami, il noto incisore cremonese di cammei e di pietre dure e, in precedenza (forse in origine), alla famiglia Zapieri di Monticelli piacentino (oggi d'Ongina).

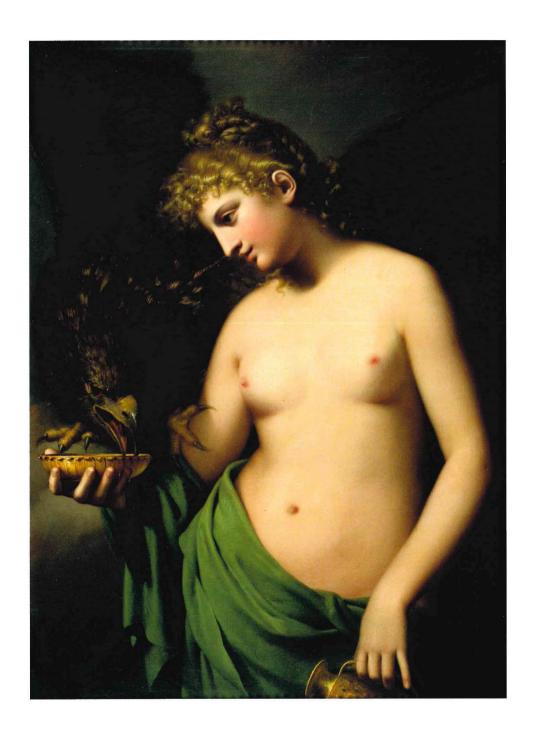
L'opera riprende nella composizione, con la protagonista similmente colta a mezza figura, di profilo e di fronte all'aquila, la tela d'identico soggetto eseguita dallo scozzese Gavin Hamilton a Roma nel 1764, quindi destinata ad una notevole fortuna iconografica, grazie anche alle numerose traduzioni a stampa. Diversamente dal prototipo, il pittore piacentino, giunto a Roma nel 1781, elabora un più diretto confronto con l'antico e risente degli stimoli allora offerti dal multiforme ambiente artistico romano di quegli anni, segnati dall'affermazione del nuovo gusto internazionale, poi definito come "neoclassico".

L'ambientazione quasi notturna attenua il contrasto tra la luminosa bellezza di Ebe e l'incombente cupidigia dell'aquila che, nella penombra, l'avvolge e già la trattiene con gli artigli posati sul braccio. Il dipinto rivela inoltre una straordinaria sapienza esecutiva, capace di rilevare i bagliori dorati della capigliatura e l'acerba anatomia, morbidamente levigata, di lei, così come i lucenti riflessi del piumaggio e del becco del rapace.

È stato di recente rilevato come la giovanile figura di Ebe richiami nel panneggio ricadente sul fianco, nel profilo del volto e nell'acconciatura raccolta sulla nuca, le coeve sculture canoviane, in particolare la prima versione della Psiche, elaborata in stringente coincidenza cronologica con l'esecuzione del dipinto stesso. Tale consonanza si ritrova anche più tardi, nel celebre marmo d'identico soggetto che, scolpito da Canova tra il 1796 e il 1799, sembra evocare l'opera di Landi nel risalto metallico conferito alla coppa e alla brocca, a sua volta similmente trattenuta tra le dita.

Bibliografia:

S. Grandesso, in Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura, catalogo della mostra a cura di S. Androsov, F. Mazzocca e A. Paolucci, Milano 2009, pp. 215-216, con bibliografia precedente.



Andrea Appiani (Milano 1754 – 1817)

Giunone abbigliata dalle Grazie olio su tela, cm 100x142; inv. 331

Venere allaccia il cinto a Giunone olio su tela, cm 100x142 collezione privata

Giove che abbraccia Giunone olio su tela, cm 100x145 Firenze, collezione Mina Gregori

IX

Nel 1830 Paolo Tosio concluse l'acquisto del dipinto di Andrea Appiani con Giunone e le Grazie tramite l'interessamento di Giuseppe Vallardi, noto commerciante milanese con cui aveva tessuto rapporti già da decenni soprattutto per reperire sul mercato stampe destinate alla sua collezione. Il dipinto era rimasto invenduto una prima volta a un'asta tenutasi nel 1818, l'anno successivo alla morte dell'artista, quando la famiglia aveva messo all'incanto le opere presenti nello studio e altri beni, e, una seconda volta, nel 1830, quando era stato offerto insieme al suo pendant ("due quadri a olio di ampie dimensioni rappresentanti la Toilette di Giunone con Venere e con le Grazie") e ai cartoni per alcuni degli affreschi di palazzo Reale. La trattativa si svolse direttamente con la vedova di Appiani e, per tutelare gli interessi dei figli ancora minorenni, il Tribunale di Milano incaricò i pittori Francesco Hayez e Pelagio Palagi di valutare, in qualità di periti, la congruità del prezzo pattuito. Nella lettera di Vallardi al Tosio (21 giugno) si intuisce che il conte conosceva da tempo il dipinto e conveniva con lui che il quadro fosse "prezioso sia per l'argomento che presenta che per l'esecuzione di disegno e tavolozza" e tra le poche tele eseguite dall'artista. Il dipinto fu collocato da Tosio nella sala ionica dell'appartamento vantiniano, sopra il canapè, di fronte alla specchiera (dove ancora oggi potrebbe essere ricollocato).

La più antica citazione critica del dipinto Tosio risale al 1848 e si deve a Giuseppe Beretta, il primo biografo dell'artista, che ricorda la "toilette di Giunone in tela di proprietà della illustrissima famiglia Tosi di Brescia" definendolo "quadro rimasto incompleto". Il Beretta collegava al dipinto una "Venere che mette il cinto a Giunone", quadro ancora in possesso della famiglia Appiani e in quel momento in "trattativa di vendita". In un successivo passo il biografo torna sul tema offrendo preziose informazioni per la datazione dell'opera: se nel primo passo il riferimento cronologico è ai ritratti eseguiti intorno al 1805, successivamente diventa più puntuale, collocando il dipinto negli anni dei lavori nelle sale dei Principi di palazzo Reale, che impegnarono l'artista per "ben due anni, e vennero ultimati nel 1810". La citazione riguarda la Toiletta e la Giunone assistita dalla Grazie, e altri dipinti "tutti a olio con Venere con Giunone, Imeneo e Amore, Giove addormentato ferito da Amore, Giunone in braccio Giove, e tutti pressoché appena abbozzati".

Anche se rimangono sconosciuti la committenza e l'eventuale destinazione di questi dipinti, non è da escludere la possibilità che essi fossero parte di un ciclo unitario poi rimasto incompiuto, destinato proprio a palazzo Reale. Il tema del ciclo sembre-rebbe alludere a un importante matrimonio, specie per la presenza del quadro con *Imeneo e Amore*. A tale proposito si è recentemente ipotizzato che il matrimonio fosse proprio quello celebrato nel 1810 fra Napoleone e Maria Luisa d'Austria. La possibilità che si tratti di un ciclo unitario è confortata da alcuni dati oggettivi. Il dipinto con *Venere che pone il cinto a Giunone* andato disperso dopo la citazione nel catalogo del 1848, ma documentato nel 1855 nella collezione di Ferdinando di Savoia, duca di Genova, è stato per la prima volta messo a confronto con il dipinto Tosio nella recente mostra romana (2008). Le identiche dimensioni delle tele, la disposizione parattatica delle figure femminili in piedi sullo sfondo di un cielo percorso da leggere nuvole e la citazione di elementi d'arredo simili, come la poltrona-trono, inducono a pensare a una ricercata uniformità. La terza tela con *Giove che abbraccia Giunone* (Firenze, collezione Mina Gregori), unicamente presentata alla mostra londinese del 1972, viene qui per la prima volta esposta a confronto con le precedenti. Il dipinto, di identiche dimensioni, sembra non finito: la coppia di genietti e il rilievo sottostante, con una raffigurazione bacchica, sono parti assai rifinite, ma nella scena principale, con Giunone e Giove colti nell'intimità dell'alcova, affiora il disegno preparatorio. Si evidenzia così, in modo



interessantissimo, la particolare tecnica esecutiva di Appiani, alla ricerca di quegli effetti morbidi e fusi, fissati da pennellate rapide, tipici della sua "sprezzatura", modulata in una preziosità graziosa e tutta correggesca.

Un dato interessante, che conferma l'origine unitaria dei tre dipinti, è altresì un gruppo di disegni, omogeneo per dimensioni, tecnica e supporto, oggi conservato al Castello Sforzesco di Milano, direttamente collegabile ai dipinti in esame (qui riprodotti nel saggio di Mina Gregori, pp. 9-11). Si tratta di studi di composizione che propongono gli stessi soggetti: la scena con *Giove che abbraccia Giunone* appare pressoché identica alla tela, mentre gli altri disegni presentano significative varianti rispetto alle versioni dipinte. Il disegno con *Giove addormentato ferito da Amore* è l'unica testimonianza dell'opera corrispondente, pure ricordata dalle fonti. Per il dipinto Tosio sono da ricordare inoltre i due disegni, recentemente pubblicati, prove di studio delle figure di due delle Grazie, alla ricerca di meditati equilibri compositivi da proporre nella versione dipinta, che si arricchisce di straordinari particolari di effetto decorativo come gli accessori da toilette in porcellana bianca appoggiati sul tavolo dorato.

Bibliografia essenziale:

A. Canevari, in L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la grafica, Roma 2006, pp. 160-161; F. Leone, in Ottocento. Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Roma 2008, p. 110.





