

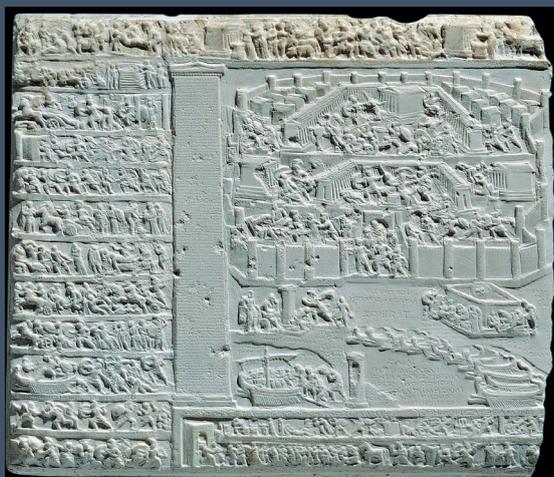


Consonanze 27

(S)PROPORZIONI

TAGLIA E SCALA TRA TESTO E IMMAGINE

*a cura di Patrizia Piacentini, Giovanni Colzani,
Maddalena La Rosa, Ugo Mondini, Irene Sozzi*



(S)proporzioni
Taglia e scala tra testo e immagine

a cura di Patrizia Piacentini, Giovanni Colzani,
Maddalena La Rosa, Ugo Mondini, Irene Sozzi

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza

27

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a peer review

ISBN 978-88-5526-545-4

(S)proporzioni. Taglia e scala tra testo e immagine, a cura di Patrizia Piacentini, Giovanni Colzani, Maddalena La Rosa, Ugo Mondini, Irene Sozzi

© 2021

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Boselli, 10 20136

Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

- Introduzione. (S)proporzioni dall'Antico Egitto alla Contemporaneità 5
PATRIZIA PIACENTINI

SEZIONE ANTICHIISTICA / VISUALE A CURA DI GIOVANNI COLZANI

- The Theology of Scale: Monumental and Miniature Cult Buildings
in Archaic Central Italy 13
CHARLOTTE R. POTTS
- (S)proporzioni etrusche: i monumenti funerari di Grotta Porcina 33
ANTONIO PAOLO PERNIGOTTI
- Motivi decorativi applicati su scale diverse: uno sguardo sui Fori Imperiali 53
LUCA DAL MONTE
- Tre osservazioni per ricostruire la vita: l'approccio macroscopico,
microscopico e radiologico nell'analisi di resti umani commisti 67
MIRKO MATTIA

SEZIONE ANTICHIISTICA / TESTUALE A CURA DI UGO MONDINI

- (S)Proporzioni etiopiche: pochi appunti per un contributo mai scritto 83
ALESSANDRO BAUSI
- Genere 'minore'? Percezione antica dell'epigramma ellenistico
e assunti moderni 95
MARCO PELUCCHI
- La grandiosa ira di Achille in miniatura. Tensioni tra grande e piccolo
nella Μικρομεγάλη Ἰλιάς di Giovanni Tzetze 119
UGO MONDINI

SEZIONE MODERNISTICA / VISUALE
A CURA DI IRENE SOZZI

- The scale at which loss is visible: life-size hauntings in contemporary art 135
RACHEL WELLS
- Un Epitrapezio per Alessandro? Osservazioni sul “piccolo grande”
Ercole della Cassetta Farnese di Capodimonte 151
GIOVANNI COLZANI
- «Quello smisurato spiritual gigante»: il “San Carlone” di Arona
e l’aspetto quantitativo nel culto di San Carlo Borromeo. 169
IRENE SOZZI
- Capolavori in miniatura fra età napoleonica e Restaurazione: alcuni
esempi milanesi 193
MARCO CAVENAGO
- Echi d’antico dalla collezione di Palazzo Moroni a Bergamo: una scultura
di *Venditrice di amorini* e una scatola portagioie con coperchio decorato
con medaglioni a micromosaico 209
MARCO EMILIO ERBA

SEZIONE MODERNISTICA/TESTUALE
A CURA DI MADDALENA LA ROSA

- L’io, il mondo, le misure 223
GINO RUOZZI
- Dall’universo alla formica: prospettive leopardiane 235
MADDALENA LA ROSA
- «Creste rocciose, passi e piccoli ghiacciai», «paesetti» o opere
«immense»: scarti dimensionali nel *Vero Silvestri* 249
ALESSANDRA FARINA
- Le tracce e i frammenti del saggista. Su Giovanni Giudici 261
MASSIMILIANO CAPPELLO

Capolavori in miniatura fra età napoleonica e Restaurazione: alcuni esempi milanesi

Marco Cavenago
Università degli Studi di Milano

Mai con tanta ossessione, come negli anni della Restaurazione, sono stati riprodotti, in tutti i media possibili, i capolavori del passato o quelli degli artisti contemporanei, nutrendo un'infinita fiducia nelle possibilità di ricreare degli adeguati equivalenti degli originali e di percorrere, con sempre maggior decisione ed esiti incoraggianti, le meravigliose strade della divulgazione. (...) In un clima pervaso dal culto per i capolavori si era delineata una sfida tecnologica legata, non solo e non tanto, a una fruizione sempre più diffusa, ma alla magnifica utopia di catturarne, con i mezzi più sofisticati, l'immagine rendendola inalterabile, nell'illusione di arrestarne la decadenza, e, in casi estremi, di ripararne la perdita.¹

Sebbene specificamente riferite a quanto avvenuto in età romantica dopo il 1815, le parole di Fernando Mazzocca ben si adattano a descrivere, contestualizzandolo, un fenomeno che in realtà ebbe origine in età neoclassica e si diffuse particolarmente durante la fase napoleonica. Fu proprio nel generale clima di rinnovamento politico, sociale, economico e culturale instauratosi con l'avvento delle armate francesi nella Penisola – e nella costituzione del Regno d'Italia avente per capitale Milano – che si affermò l'attitudine alla riproduzione di opere d'arte in scala e materiali differenti.²

La produzione di tali copie, che andava a collocarsi sulla sottile linea di confine tra le belle arti e le arti applicate all'industria,³ fu da subito sostenuta e incoraggiata dai governi del Regno d'Italia napoleonico (prima) e del Lombardo Veneto asburgico (dopo), cui va il merito di averne intuito gli innegabili risvolti

1. Mazzocca 2004, 15.

2. Per le peculiarità che contraddistinsero il fenomeno ottocentesco delle "copie" rispetto alla lunga tradizione delle riproduzioni di opere d'arte a servizio del collezionismo, in antico così come dal Rinascimento in avanti, si rimanda a Settis-Anguissola-Gasparotto 2015 (in particolare ai saggi della sezione *Portable Classic*).

3. Un precedente in questo senso può essere individuato nella sostituzione con copie a mosaico delle grandi pale d'altare della basilica vaticana di S. Pietro, un'impresa diretta da Vincenzo Camuccini fra Sette e Ottocento in vista del trasferimento dei dipinti originali, per motivi conservativi, nella Pinacoteca Vaticana: Mazzocca 2004, 15.

di carattere economico. Mostre, premi e commissioni dirette da parte delle autorità pubbliche o di esponenti della classe dirigente dell'epoca miravano, infatti, a incrementare la produzione di questi particolari oggetti d'arte, anche mediante la formazione di adeguate maestranze e lo sviluppo dell'intero settore.

Il capoluogo lombardo fu l'ovvio palcoscenico sul quale si mossero – in un arco di tempo di circa tre decenni – figure quali il vicepresidente della Repubblica Italiana Francesco Melzi d'Eril, il viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais, i collezionisti Giovanni Battista Sommariva e Giovanni Eduardo de Pecis, il mosaicista romano Giacomo Raffaelli, pittori specializzati come Adèle Chavassieu d'Haudebert, Henri L'Eveque, Abraham Constantin, Giambattista Gigola, le manifatture Manfredini, Strazza e Thomas. Da Milano, nuova capitale delle arti nell'Italia del primo Ottocento, giungono quindi tre situazioni esemplari, meritevoli di attenzione, anche alla luce dei contributi bibliografici più aggiornati in materia.

1. Il centrotavola del viceré

Dagli anni Novanta del Novecento in una sala del Palazzo Reale di Milano è tornato a far mostra di sé il monumentale *deser o machine à table* realizzato dal mosaicista Giacomo Raffaelli nel 1804. L'opera, consegnata e montata nell'estate di quell'anno, fu ammirata, nelle sale dell'allora Palazzo Nazionale, durante i festeggiamenti per il compleanno di Napoleone (15 agosto), così come nel corso delle celebrazioni del maggio 1805, in occasione dell'incoronazione di Bonaparte a re d'Italia. I «pezzi scintillanti di marmi lucidi, di bronzi dorati e di pietre dure»⁴ furono però presto dismessi con il rientro in città degli austriaci, cadendo in un oblio più che centenario.

La figura di Raffaelli (Roma, 1753-1836)⁵ è emblematica di quel trasferimento di conoscenze e capacità tecnico-artistiche che, nei progetti delle autorità governative, avrebbero dovuto portare Milano a eccellere in ogni campo delle arti e delle scienze. Nel 1803 il mosaicista, infatti, vista l'incerta situazione politica romana, decise di abbandonare la Città Eterna – dove negli anni precedenti

4. Papini 1922, 195 cit. in Cordera 2019, 208. A Papini va il merito di aver rotto il velo di silenzio che circondò per lungo tempo questo notevole manufatto, compiendo le prime ricerche negli archivi e tentandone la ricomposizione sulla base degli inventari e delle descrizioni rintracciate. L'opera fu conservata in Palazzo Reale, benché non più in uso, fino al 1940, allorché fu trasferita per motivi di sicurezza a Villa Carlotta di Tremezzina (Como). Da lì fu prelevata nel 1959 per partecipare alla mostra comasca sull'età neoclassica in Lombardia (Ottino della Chiesa 1959, 159). Solo nell'ambito dei più recenti lavori di recupero e riallestimento di Palazzo Reale il centrotavola fu finalmente riportato a Milano.

5. Su Raffaelli si vedano i riferimenti bibliografici complementari indicati da Cordera 2019, 208, n. 1, 209, n. 5 e Finocchi Ghersi 2016, n. 1, nonché Massinelli 2018 (testo che purtroppo non è stato possibile consultare in preparazione del presente saggio), che attinge all'archivio degli eredi conservato a Roma.

aveva avuto modo di partecipare all'impresa dei mosaici per la basilica vaticana – per Parigi, trasferendovi la propria attività. Giunto a Milano, durante una visita di cortesia al duca di Lodi Francesco Melzi d'Eril (Milano, 1753-1816), vicepresidente della Repubblica Italiana, ricevette la commissione per un centrotavola. Questo abbozzamento segnò, di fatto, l'abbandono del progettato trasloco oltralpe: Raffaelli tornò presto a Roma per organizzarvi la produzione del *deser* richiestogli da Melzi d'Eril.⁶

Completata la consegna di quel primo centrotavola, nel 1804 Melzi d'Eril ordinò al mosaicista un secondo e più monumentale *deser*, destinato questa volta a ornare le sale del palazzo che dal 1802 era la dimora del vicepresidente della Repubblica e che stava conoscendo in quei mesi vari interventi di ammodernamento.

La spettacolare e sfarzosa struttura,⁷ lunga 12 metri e composta da 249 pezzi realizzati in bronzo, smalto, alabastro, pietre dure, marmi policromi, fu eseguita nella bottega romana da una quarantina di operai specializzati, imballata e spedita a Milano in più lotti. Dopo il debutto dell'agosto 1804, il centrotavola entrò nella disponibilità della nuova corte vicereale con la proclamazione del Regno nel maggio 1805. Fu quindi splendido ornamento della tavola di Eugenio di Beauharnais, che proprio su Raffaelli e altri artisti-imprenditori decise di fare affidamento per impiantare a Milano delle attività manifatturiere di alta gamma.⁸

Prima di affrontare quest'ultimo argomento, occorre gettare uno sguardo attento sulla scenografia ideata dal mosaicista romano per il palazzo milanese: il centrotavola si compone di elementi architettonici come templi, obelischi, colonne, sculture isolate o in gruppo (cavalli, quadrighe, statue, figure allegoriche), vasche, tripodi, fontane. Il modello di riferimento in questo caso affonda le sue radici nel primo neoclassicismo romano e in quella temperie culturale di fine Settecento in cui all'inevitabile repertorio classicista si affiancavano le suggestioni egittizzanti (una su tutte la sistemazione dell'obelisco di piazza del Popolo a opera di Luigi Valadier), gli scavi di Villa Adriana a Tivoli, certe invenzioni di Giovanni Battista Piranesi, ad esempio.⁹ L'effetto finale è quello di un «foro monumentale in miniatura»,¹⁰ dove antico e moderno concorrono a formare un'opera che assume su di sé sia le caratteristiche proprie del prodotto artistico unico e accuratamente rifinito, sia la nuova e più moderna natura seriale del manufatto

6. Cordera 2019, figg. 6 e 7. L'opera è tuttora in collezione Melzi d'Eril a Milano.

7. Mentre era in corso la stesura del saggio (autunno 2020) è giunta notizia dell'imminente avvio del restauro conservativo dell'opera: ringrazio Annalisa Santaniello del Comune e Paola Strada della Soprintendenza per le informazioni.

8. I progetti in cui il viceré coinvolse Raffaelli erano già presenti *in nuce* nelle motivazioni che avevano spinto Francesco Melzi a trattenere il mosaicista in città: Cordera 2019, 211.

9. Cordera 2019, 210.

10. *Ibid.*, 208. Ottino della Chiesa 1959, 159 riprese la felice definizione di Papini (1922, 196).

realizzato mediante l'assemblaggio di componenti diversi, combinabili fra loro in funzione del tipo di commissione ricevuta e del progetto.¹¹

Tornando ai successivi progetti che coinvolsero Raffaelli nei suoi anni milanesi (1804-1820), è necessario segnalare che, per espresso desiderio del governo e in particolare del viceré Eugenio,¹² sin dal 1804 egli diresse una Scuola di mosaico nei locali della sconscrata chiesa di S. Vincenzino. Mentre i primi risultati non si poterono dire all'altezza delle aspettative – in qualche modo giustificati dalla giovane età degli artefici (spesso giovani e orfani avviati alla professione) – nel 1808 la Scuola milanese di Raffaelli si vide assegnata una commissione che, nelle intenzioni governative, avrebbe dovuto consentirle di compiere quel tanto desiderato salto di qualità. La copia a mosaico del *Cenacolo* leonardesco¹³, eseguita su cartone di Giuseppe Bossi,¹⁴ fu avviata nel 1810 e ultimata solo dopo la caduta di Napoleone.

2. Le miniature Sommariva

Il celebre mecenate Giovanni Battista Sommariva (Lodi, 1760 – Milano, 1826), singolare e spregiudicata figura di politico e collezionista, conobbe una rapida ascesa sociale durante la Repubblica Cisalpina – fu segretario generale del Direttorio (1797), indi presidente del Comitato di governo (1800) – seguita da un'altrettanto repentina esclusione dalla vita politica in favore del rivale Francesco Melzi d'Eril, subentratogli nel 1802 nella nuova carica di vicepresidente della Repubblica Italiana. Le enormi risorse accumulate in quel breve lasso di tempo furono tuttavia sufficienti per consentirgli di comporre, attraverso commissioni e acquisti, una vasta ed eterogenea collezione d'arte. La collezione del conte Sommariva¹⁵ era distribuita nelle sette residenze da lui possedute tra Italia e Francia (le più note quelle di Parigi, Milano e la villa di Tremezzina oggi nota come Villa Carlotta).

11. Cordera 2019, 214 indica la consuetudine (di Raffaelli e dei suoi collaboratori) di lavorare contemporaneamente a più esemplari di centrotavola, sfruttando al meglio le diverse figure di piccole sculture disponibili in bottega come esemplare di questo sistema di produzione artistica e, al tempo stesso, di una riproducibilità tecnica (*ante litteram*) dell'opera d'arte.

12. Analogamente alla Scuola di mosaico, nel 1807 fu aperta la manifattura Eugenia dei fratelli Manfredini per la produzione di orficerie, orologi e dorature: Finocchi Ghersi 2016, 90-91.

13. Vienna, Minoritenkirche. Sull'opera si vedano Cucciniello-Mazzocca-Tasso 2016 e Marani-Mori 2017. Per affrontare il lavoro si rese necessario ampliare gli spazi della Scuola (progetto dell'architetto Pietro Gilardoni): Finocchi Ghersi 2016, 93-94.

14. Il cartone di Bossi (S. Pietroburgo, Ermitage) fu solo l'ultimo esempio di una lunga serie di copie del celebre dipinto leonardesco: già Federico Borromeo agli inizi del XVII secolo ne chiese una al Vespino (Milano, Ambrosiana).

15. Sulle vicende di questo «oscuro avvocato di provincia» (Mazzocca 2002, 587) si vedano Mazzocca 1981, 2002 e 2008, Marelli 2004 e 2019, Levati 2008: il primo studio su questa singolare figura di collezionista è però Haskell 1972.

Antonio Canova, Pierre Paul Prud'hon, Jacques-Louis David, Anne-Louis Girodet, Angelica Kauffman, Andrea Appiani, Francesco Hayez, Bertel Thorvaldsen e tanti altri artisti neoclassici e romantici, soprattutto italiani e francesi, consegnarono a Sommariva opere rappresentative di quasi tutti i generi tranne forse quello sacro, rispondendo alle pressanti richieste del collezionista, più volte testimoniate dalle fonti. «Il viscerale rapporto di amore possessivo e compiacimento estetico»¹⁶ che legava il lombardo alla sua collezione lo portò presto a commissionarne numerosissime miniature dipinte a smalto su rame. Questa singolare «pinacoteca portatile»¹⁷ accompagnava Sommariva nei viaggi con funzioni di rappresentanza, per accrescere il prestigio personale e favorire l'instaurazione di nuove promettenti relazioni, ma assolveva anche all'esigenza 'patologica' del collezionista¹⁸ di aver sempre con sé tutta la sua raccolta.

Le miniature, sopravvissute all'asta parigina organizzata dalla nuora Emilia Seillière che disperse gran parte della collezione¹⁹ nel 1839, furono da questa donate alla Pinacoteca di Brera nel 1873: dal 1902 sono in deposito alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.²⁰ Si tratta di oltre 100 smalti, ciascuno montato entro raffinate cornici: quasi ottanta sono opera della francese Adèle Chavassieu d'Haudebort (1788-*post* 1832) e altri dei ginevrini Henri L'Eveque (1769-1832) e del suo allievo Abraham Constantin (1785-1855) oppure del bresciano Giambattista Gigola²¹ (1767-1841). Il valore di questo nucleo di miniature è reso ancor più elevato dalla possibilità di stabilire connessioni tra i prototipi originali, un tempo parte della collezione, poi dispersi sul mercato (e talvolta mai più rintracciati), e le loro riproduzioni in scala, conservatesi pressoché intatte e giunte in blocco a Brera.

16 Marelli 2004, 88.

17 *Ibid.*

18 Sono noti i casi della *Maddalena* e della *Tersicore* di Canova, la prima esposta in un *boudoir* con sete nere e viola illuminato da una lampada d'alabastro, la seconda conservata in camera da letto e circondata da specchi: Marelli 2019, 118.

19 Non poterono attuarsi gli auspici dell'anziano Sommariva al figlio Luigi (scomparso nel 1838, l'unico suo figlio Emilio morì a pochi mesi di vita nel 1832): «Vorrei che con tutta cura conservassi la collezione in belle arti e pittura e scultura e simili oggetti, che io con tante pene e dispendio ed anche col favore di vantaggiose combinazioni ho formato. Essa fu l'oggetto d'un onorevole mia passione»: cit. in Mazzocca 2002, 594. Solo un limitato nucleo di opere permase a Tremezzina, fra le quali il *Palamede canoviano*, *L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo* di Hayez, il *Trionfo di Alessandro Magno a Babilonia* ideato da Thorvaldsen per il Quirinale, rilevato e fatto tradurre in marmo da Sommariva.

20 Ringrazio Isabella Marelli per la concessione delle immagini.

21. Su queste figure poco note: Falconi, Zuccotti 2004. Per il più conosciuto Gigola si vedano invece Falconi-Mazzocca-Zuccotti 2001 e Falconi 2008: il rapporto Sommariva-Gigola fu così stretto (a partire dalla comune militanza napoleonica) che l'artista fu persuaso ad acquistare una residenza nei pressi della villa di Sommariva a Tremezzina per potersi frequentare durante i soggiorni lariani.

Un raffronto eloquente può essere stabilito fra il *Ritratto di Sommariva* dipinto da Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) nel 1813-1815 (Milano, Pinacoteca di Brera)²² e la miniatura del medesimo *Ritratto*, eseguita da Adèle Chavassieu d'Haudebert entro il 1815. In questo ritratto, sullo sfondo di un paesaggio ideale, secondo la moda del Grand Tour, il collezionista scelse di farsi raffigurare come mecenate e amico del grande Canova. Del massimo scultore neoclassico sono dunque visibili i marmi del *Palamede* (Tremezzina, Villa Carlotta) e della *Tersicore* (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), che paiono voler ricordare il particolare rapporto instauratosi fra Sommariva e Canova: il successo parigino (1808) della sua *Maddalena penitente* (Genova, Musei di Strada Nuova) fu agevolato infatti dall'importante committente lombardo.²³

Un altro caso interessante è quello rappresentato dalla miniatura di Henri L'Eveque (1822) che riproduce *Pigmalione e Galatea*, olio su tela di Anne-Louis Girodet del 1819 (Dampierre, Chateau).²⁴ A sua volta, il quadro di Girodet – che si ammanta di evidenti suggestioni circa la creazione artistica e il rapporto fra l'artefice e la sua opera – è riprodotto nello smalto²⁵ della Chavassieu d'Haudebert (1822) che raffigura *L'atelier di Girodet*, opera dispersa di Francois-Louis Dejuinne.

Oltre alle tante opere moderne, commissionate o acquistate da Sommariva, le miniature testimoniano l'imperitura fortuna del mito di Leonardo – con copie antiche della perduta *Leda* (mediata dal dipinto leonardesco degli Uffizi) o della *Gioconda* – ma anche di Bernardino Luini, particolarmente apprezzato nell'Ottocento romantico.²⁶

Un ultimo esempio è la miniatura della Chavassieu d'Haudebert²⁷ *La Giustizia e la Vendetta divina inseguono il Delitto* (1823), che documenta l'omonimo quadro di Prud'hon (1815-1818, Saint-Omer, Musée de l'Hotel Sandelin), a sua volta replica di una prima versione destinata al Palazzo di Giustizia parigino nel 1808.

3. I bronzetti dell'Ambrosiana

Una cospicua e prestigiosa donazione interessò la Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana fra 1826 e 1830: avviata dal nobile Giovanni Eduardo de Pecis e condotta a termine dopo la sua morte (1830) dalla sorella Maria Teresa vedova Parravi-

22. Sul dipinto (olio su tela, cm 210 x 156) si veda Lissoni 2019. La miniatura misura cm 11,4 x 9,6; Marelli 2004, 94.

23. Rivelando una buona dose di cinismo, indole riconosciutagli da molti contemporanei, alla morte dello scultore Sommariva così scrisse al figlio: «Già saprai la morte del nostro bravo Canova. Ora le sue opere acquistano il doppio del loro valore primitivo» (cit. in Mazzocca 2019b, 275).

24. Lo smalto misura cm 14,2 x 11,2; Marelli 2004, 91.

25. L'opera misura cm 16,1 x 13,3; *ibid.*, 96

26. *Ibid.*, 90-91.

27. Lo smalto misura cm 13,9 x 16,6; *ibid.*, 97.

cini, che perfezionò poi un ulteriore lascito nel 1835, la cessione della collezione de Pecis segnò l'ingresso all'Ambrosiana di circa una trentina di piccole e medie sculture in bronzo dorato. Tali opere, destinate a comporre il *Gabinetto de' bronzi dorati* secondo la definizione allora in uso, compongono la più singolare delle circa settanta donazioni ottocentesche all'istituzione fondata da Federico Borromeo.

I bronzetti in questione²⁸ rispecchiano, nei soggetti e nello stile, una strenua fedeltà al gusto neoclassico in anni dominati dalla dialettica fra classici e romantici in ambito letterario e artistico, segnalando peraltro la posizione politico-ideologica austriacante e conservatrice del de Pecis – in ciò collocato su un versante chiaramente opposto a quello del già nominato Sommariva.

Esemplare è la questione del *Monumento ad Andrea Appiani* affidato al danese Thorvaldsen e inaugurato nel Palazzo di Brera nel 1826, oggetto di un serrato dibattito tra chi avrebbe preferito un linguaggio formale classico e chi invece un'interpretazione più moderna del soggetto. Nella definizione della diatriba a favore della prima istanza il de Pecis ebbe un ruolo decisivo, che non mancò di celebrare facendo coniare medaglie commemorative dell'opera e commissionandone una riproduzione in scala²⁹ in bronzo dorato.

Da Roma, dove i prussiani Wilhelm Hopfgarten (1779-1860) e Benjamin Ludwig Jollage (1781-1837) avevano stabilito nel 1805 la loro apprezzata bottega, de Pecis si procurò le riproduzioni degli obelischi di piazza del Popolo e di piazza S. Giovanni in Laterano, della Colonna Traiana e di quella Antonina. Tali arredi, che contano esemplari analoghi nelle raccolte granducali toscane (Firenze, Palazzo Pitti), si mostrano debitori³⁰ delle incisioni di Piranesi tratte dalla colonna Traiana (1774) nonché della colonna-orologio ideata da Luigi Valadier (1779-1783, Monaco, Residenz).

Alla manifattura milanese Manfredini il de Pecis commissionò un orologio³¹ sormontato da un gruppo che riproduce l'*Aurora* affrescata da Guido Reni nel casino Rospigliosi Pallavicini di Roma (1614).

All'altra celeberrima manifattura milanese specializzata in preziosi elementi d'arredo – avviata nel primo Ottocento dai soci Strazza e Thomas – spettò invece la riproduzione³² del gruppo centrale del *Parnaso* affrescato da Appiani su commissione del viceré Eugenio sul soffitto della sala da pranzo di Villa Reale a

28. Mazzocca 2009.

29. Colle 2009, 411-413: l'opera misura cm 166 x 87 x 14.

30. Colle 2009, 395-398. L'obelisco di piazza S. Giovanni in Laterano misura cm 78 x 17 x 17, quello di piazza del Popolo cm 82,5 x 17 x 17, la Colonna Traiana misura cm 88 x 16,5 x 16,5 e l'Antonina cm 82 x 15 x 15.

31. Colle 2009, 398-400: l'orologio e le figure delle Ore sono perduti. Il gruppo misura cm 50 x 90 x 46. La coppia di cavalli che trainavano il carro è conservata separatamente dal gruppo.

32. Colle 2009, 404-405. Due muse sono mancanti. L'opera fu inserita a inizio Novecento in una teca dell'orafo Cesare Ravasco. Il gruppo misura cm 42 x 93 x 40.

Milano nel 1811. Ancora Strazza e Thomas furono gli autori della *Ebe* di Antonio Canova, replica della versione eseguita per Josephine di Beauharnais (1800-1805, S. Pietroburgo, Ermitage). L'opera, eseguita entro il 1827, testimonia l'intramontabile fortuna visiva dei capolavori canoviani, che anche a questo tipo di repliche seriali, benché preziose, dovettero la loro affermazione, talvolta con risvolti inaspettati.³³

L'opera che però testimonia meglio di tutte il gusto e le posizioni di de Pecis è l'Arco di trionfo³⁴ posto su alto basamento marmoreo adorno di epigrafi commemorative. Il bronzo dorato riproduce l'arco effimero che fu innalzato a Porta Orientale, su progetto dell'architetto Luigi Cagnola, in occasione della visita a Milano di Francesco I d'Austria e della moglie Carolina di Baviera nel 1825. La manifattura Strazza e Thomas, lavorando sui modelli originali forniti dallo stesso Cagnola, ricevette la commissione direttamente da de Pecis nel 1827, segno eloquente della strenua fedeltà del nobile al rinnovato dominio austriaco in Lombardia. Il grande bronzo fu ultimato solo nel 1834 per volontà della sorella Maria Teresa, che l'anno successivo lo donò all'Ambrosiana assieme ad altre opere della collezione del fratello.

4. «L'immagine moltiplicata dei capolavori»³⁵

Come è stato giustamente rilevato dalla critica più accorta, la moltiplicazione e la diffusione delle riproduzioni dei capolavori antichi e moderni ha costituito

una fiorente e lucrosa industria, dove sono stati impiegati vari *media* e tecniche, dalla stessa scultura attraverso riduzioni in ogni formato realizzate sia in gesso (i fedeli calchi) sia in marmo, alla pittura, all'incisione, che ha consentito con grandi tirature e bassi costi di raggiungere settori sempre più ampi di pubblico, alle più preziose e costose riproduzioni in bronzo dorato usate come eccezionali oggetti d'arredo, alle micro riduzioni in cammeo che destavano lo stupore per l'abilità e la fedeltà con cui venivano realizzate.³⁶

Nel caso dei bronzi dorati e delle miniature, realizzati da qualificate maestranze italiane e straniere, i capolavori dell'arte di ogni tempo – senza troppa distinzione fra classici antichi e moderni, non ultimi quelli del grande Canova

33. Teolato 2019. L'opera è alta cm 79. Imbellone 2009, 209 segnala la copia lignea della *Ebe*, scolpita quale polena della pirofregata austriaca *Bellona*, varata nel 1827 a Venezia (La Spezia, Museo Navale).

34. Colle 2009, 410-411: l'opera misura cm 142 x 159 x 146. Si conservano in Ambrosiana pure due rilievi in bronzo (e i relativi modelli in cera), tratti dal medesimo arco effimero: *Promulgazione di Francesco I imperatore* e *Entrata di Francesco I imperatore*. Colle 2009, 411.

35. Mazzocca 2004 e 2019a (da cui la citazione) per queste considerazioni conclusive.

36. Mazzocca 2019a, 171.

– entrarono ancor più a far parte dell’immaginario collettivo e dell’arredamento delle dimore di collezionisti e sovrani. Nel caso delle miniature, inoltre, svolse un ruolo non irrilevante l’enorme fiducia riposta nei nuovi mezzi tecnici che rendevano possibili questo tipo di riproduzioni a smalto su rame o porcellana. Ne è prova quanto scrisse Pietro Giordani sull’«Antologia» di Vieusseux nel 1824, in una lettera indirizzata a Leopoldo Cicognara dal titolo *Della pittura in porcellana*. Riflettendo sulle miniature dei capolavori degli Uffizi (Torino, Musei Reali) eseguite da Abraham Constantin per Carlo Alberto di Savoia, Giordani così consolava un redivivo Raffaello, afflitto per la caducità delle tecniche pittoriche tradizionali:

Non ti contristare o divino Raffaello (...). Non a legno né a tela né a muro devi consegnare i tuoi capolavori; ma alla porcellana; la quale te li conserverà fedelissima per migliaia d’anni: né l’aria, né l’umidità, né il sole, né i vermi la potranno mordere; né gli urti, né le mezzane cadute, né le percosse o il fuoco, se non fossero violentissimi, ti noceranno. Sulla porcellana tu condurrà il pennello così liberamente come su guastabili materie; e i tuoi colori poi vetrificati, e dal fuoco fatti immobili, rimarranno per secoli e secoli non altrimenti che tu li avrai posti.³⁷

37. Cit. in Mazzocca 2004, 17. Secondo Giordani Constantin con le sue miniature svolse un ruolo analogo a quello di Marcantonio Raimondi con le celebri incisioni da Raffaello. L’anno seguente sulla «Biblioteca italiana» un anonimo redattore (Robustiano Gironi?) mostrò (sempre facendo parlare il grande Raffaello) di non condividere l’entusiasmo di Giordani verso le moderne tecniche di riproduzione dell’immagine. A provare la stretta attualità del tema nel dibattito del tempo si ricorda pure il breve saggio del poligrafo lombardo Cesare Cantù dal titolo *Sugli smalti* (Milano 1823): Mazzocca 2004, 19-20.

Bibliografia

- Colle 2009 = E. Colle, *schede 1906-1935*, in *Musei e Gallerie di Milano 2009*, 394-418.
- Cordera 2019 = P. Cordera, *Il buon gusto ristabilito e le arti decorative: il deser di marmo di Giacomo Raffaelli*, in E. Pagano-E. Riva (a c. di), *Milano 1814. La fine di una capitale*, Milano 2019, 208-223.
- Cucciniello-Mazzocca-Tasso 2016 = O. Cucciniello-F.Mazzocca-F.Tasso (a c. di), *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, Milano 2016.
- Ericani-Mazzocca 2008 = G. Ericani-F. Mazzocca (a c. di), *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova. 1*. Atti della Sesta settimana di studi canoviani, Bassano del Grappa, 26-29 ottobre 2004, Bassano del Grappa 2008.
- Falconi, Zuccotti 2004 = B. Falconi, A.M. Zuccotti, *Biografie*, in Mazzocca-Rebora 2004, 146-148.
- Falconi 2008 = B. Falconi, *Giambattista Gigola (1767-1841). "Ritrattista in miniatura" del Vicerè d'Italia Eugenio di Beuharnais*, Brescia 2008
- Falconi, Mazzocca, Zuccotti 2001 = B. Falconi, F. Mazzocca, A. M. Zuccotti, *Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Ginevra-Milano 2001.
- Finocchi Ghersi 2016 = L. Finocchi Ghersi, *La scuola di mosaico di Giacomo Raffaelli nella Milano di Eugène de Beuharnais*, «Ricerche di storia dell'arte» 119 (2016), 87-96.
- Grandesso-Mazzocca 2019 = S. Grandesso-F. Mazzocca (a c. di), *Canova Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 25 ottobre 2019-15 marzo 2020), Milano 2019.
- Haskell 1972 = F. Haskell, *An Italian Patron of French Neo-classic Art*, Oxford 1972.
- Imbellone 2009 = A. Imbellone, *schede IV.3-IV.4*, in S. Androsov-F. Mazzocca-A. Paolucci (a c. di), *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 25 gennaio-21 giugno 2009), Cinisello Balsamo 2009, 209-211.
- Levati 2008 = S. Levati, *Giovanni Battista Sommariva: avvocato, politico e affarista*, in Ericani-Mazzocca 2008, 267-291.
- Lissoni 2019 = E. Lissoni, *scheda XIV.1*, in Grandesso-Mazzocca 2019, 380-381.
- Marani-Mori 2017 = P. C. Marani-G. Mori (a c. di), *Archelogia del Cenacolo. Ricostruzione e fortuna dell'icona leonardesca: disegni, incisioni, fotografie*, con la collaborazione di O. Cucciniello, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 1 aprile-25 giugno 2017), Milano 2017

- Marelli 2004 = I. Marelli, *La collezione Sommariva*, in Mazzocca-Rebora 2004, 88-97.
- Marelli 2019 = I. Marelli, *Milano capitale delle arti*, in S. Guégan-F. Viguier-Dutheil (a c. di), *Jean Auguste Dominique Ingres e la vita artistica al tempo di Napoleone*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-23 giugno 2019), Venezia 2019, 113-119.
- Massinelli 2018 = A. M. Massinelli, *Giacomo Raffaelli (1753-1836). Maestro di stile e di mosaico*, Firenze 2018.
- Mazzocca 1981 = F. Mazzocca, *G. B. Sommariva o il borghese mecenate: il "cabinet" neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Tremezzo*, «Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari» 2 (1981), 145-293.
- Mazzocca 2002 = F. Mazzocca, *Giovanni Battista Sommariva o il borghese mecenate*, in F. Mazzocca, *L'ideale classico: arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, 587-609.
- Mazzocca 2004 = F. Mazzocca, *La fortuna degli smalti e il dibattito sulla riproducibilità dei capolavori in Italia nella prima metà del XIX secolo*, in Mazzocca-Rebora 2004, 15-21.
- Mazzocca 2008 = F. Mazzocca, *Giovanni Battista Sommariva collezionista di Canova*, in Ericani-Mazzocca 2008, 293-308.
- Mazzocca 2009 = F. Mazzocca, *La collezione De Pecis. Le sculture e il "Gabinetto de' bronzi dorati"*, in *Musei e Gallerie di Milano* 2009, 31-38.
- Mazzocca 2019a = F. Mazzocca, *V. Icone popolari. L'immagine moltiplicata dei capolavori*, in Grandesso-Mazzocca 2019, 171.
- Mazzocca 2019b = F. Mazzocca, *XIV. I grandi mecenati. Napoleone e Sommariva*, in Grandesso-Mazzocca 2019, 275.
- Mazzocca-Rebora 2004 = F. Mazzocca-S. Rebora (a c. di), *Capolavori in smalto e avorio. Pietro Bagatti Valsecchi e la miniatura d'après*, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 24 novembre 2004-6 febbraio 2005), Cinisello Balsamo 2004.
- Musei e Gallerie di Milano* 2009 = *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca Ambrosiana*, tomo V, *Raccolte archeologiche. Sculture*, Milano 2009.
- Ottino della Chiesa 1959 = A. Ottino della Chiesa, *L'età neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra (Como 1959), Como 1959.
- Papini 1922 = R. Papini, *Il centro tavola del vicerè*, «Dedalo. Rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti» III/1 (1922), 195-204.
- Settis-Anguissola-Gasparotto 2015 = S. Settis-A. Anguissola-D. Gasparotto (a c. di), *Serial/Portable Classic. The Greek canon and its mutation*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Corner della Regina, 9 maggio-13 settembre 2015, Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015.
- Teolato 2019 = C. Teolato, *scheda V.1*, in Grandesso-Mazzocca 2019, 338.



Fig. 1. Giacomo Raffaelli, Centrotavola, 1804, Milano, Palazzo Reale



Fig. 2. Giacomo Raffaelli, Centrotavola, 1804, Milano, Palazzo Reale



Fig. 3. Adèle Chavassieu d'Haudebert, *Girodet nello studio dipinge Pigmalione e Galatea*, 1822, smalto su rame, Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano)

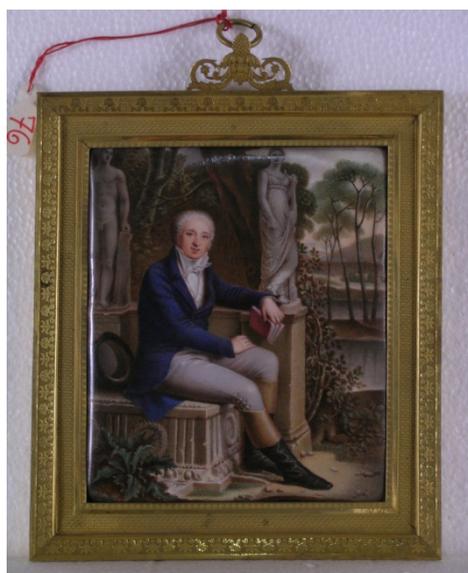


Fig. 4. Adèle Chavassieu d'Haudebert, *Ritratto del conte Giovanni Battista Sommariva* (da P.-P. Prud'bon), 1815, smalto su rame, Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano)



Fig. 5. Henri L'Eveque, *Pigmazione e Galatea* (da A.L. Girodet), 1822, smalto su rame, Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano)



Fig. 6. Wilhelm Hopfgarten e Benjamin Ludwig Jollage, *Colonna Traiana*, primo quarto dell'Ottocento, bronzo dorato, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (©Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)



Fig. 7. Manifattura Strazza e Thomas, *Gruppo raffigurante il Parnaso* (dall'affresco di *Andrea Appiani*), secondo-terzo decennio dell'Ottocento, bronzo dorato, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (©Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)



Fig. 8. Manifattura Strazza e Thomas, *Ebe* (da *Antonio Canova*), secondo-terzo decennio dell'Ottocento, bronzo dorato, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (©Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)