

1 0 0

A N N I

S C U L T U R A

A M I L A N O

1 8 1 5

1 9 1 5

100 ANNI
Scultura a Milano 1815-1915

Una mostra del **Comune di Milano**
Realizzata e prodotta da **Galleria d'Arte Moderna di Milano**

In collaborazione con
Università Cattolica, Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'Arte
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano
Politecnico di Milano, Laboratorio Materiali e Metodi per il Patrimonio Culturale (MaMeCH)



Milano

Sindaco
Giuseppe Sala

Assessore alla Cultura
Filippo Del Corno

Direttore Centrale Cultura
Giulia Amato

Galleria
d'Arte Moderna
Milano



Direttore Polo Arte Moderna e Contemporanea
Giulia Amato (ad interim)

Coordinamento delle attività
Museo del Novecento e Galleria d'Arte Moderna
Claudio A. M. Salsi
Direttore dell'Area Soprintendenza Castello,
Musei Archeologici e Musei Storici

Conservatore Responsabile
Galleria d'Arte Moderna
Paola Zatti

Conservatore
Omar Cucciniello

*Ufficio conservazione,
catalogo informatico e iconografico*
Alessandro Oldani

*Ufficio amministrativo
e coordinamento eventi*
Anna Spina, Marivanna Torre

Segreteria e Ufficio Prestiti
Giuseppina Ormaghi

MOSTRA

Direzione della mostra
Paola Zatti

Comitato scientifico
Omar Cucciniello, Nicolò D'Agati, Alessandro Oldani,
Francesco Tedeschi, Giorgio Zanchetti, Paola Zatti

Con la collaborazione di
Maria Canella, Marco Cavenago, Isabella
Marelli, Gianfranco Petriglieri, Sergio Reborà

Supporto alla Segreteria organizzativa
Micol Balabian, Ilaria Gozzi

Restauri
Aconerre di Alfio Rabbolini e Marilena Anzani

Grafica e copertina
Alessandra Ricotti

Ufficio stampa Comune di Milano
Elena Maria Conenna

Allestimento
RTI – Cheil, Inrete, OC&M

Trasporti
Rossi Art Brokers

Assicurazioni
Lloyd's Milano

Custodia
Comando operatori museali

Visite guidate
Opera d'Arte

*La direzione intende ringraziare tutti coloro
che hanno preso parte al progetto, e in particolare*
Ilaria De Palma, Patrizia Foglia, Paolo Galimberti,
Sara Goidanich, Ione Riva, Clementina Rizzi,
Claudio Salsi, Luisa Somaini, Angelo Stella

Sponsor



CATALOGO

Officina Libreria

Coordinamento editoriale
Marco Jellinek

Direzione artistica, progetto e impaginazione
Paola Gallerani

Segreteria di redazione
Serena Solla

Redazione
Monica Fintoni e Andrea Paoletti

Fotolito
Pluscolor, Milano

Stampa
Petruzzi Stampa, Città di Castello (Perugia)

Officina Libreria
via Carlo Romussi 4
20125 Milano, Italia
www.officinalibreria.com

Printed in Italy

Prima edizione: marzo 2017

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

isbn: 978-88-99765-37-8
© 2017 Galleria d'Arte Moderna Milano
© 2017 Officina Libreria

Partner GAM



1 0 0
A N N I
S C U L T U R A
A M I L A N O
1 8 1 5
1 9 1 5

a cura di Omar Cucciniello, Alessandro Oldani e Paola Zatti

fotografie di Luca Carrà



La Galleria d'Arte Moderna di Milano apre per la prima volta i propri depositi nei sotterranei della Villa di via Palestro e con la mostra "100 anni. Scultura a Milano 1815-1915" presenta uno straordinario e inedito viaggio nella scultura milanese dell'età moderna. Si tratta di una rassegna di eccezionale valore culturale: tra Otto e Novecento Milano fu la capitale della scultura italiana grazie alla presenza di maestri come Giuseppe Grandi, Adolfo Wildt, Vincenzo Vela, Antonio Tantardini e molti altri. La mostra, prodotta direttamente dalla Galleria d'Arte Moderna insieme all'Università Cattolica e al Politecnico di Milano, offre l'emozionante incontro con i capolavori della migliore scultura italiana nelle splendide sale della GAM, oltre che nei depositi finalmente accessibili con percorsi guidati.

L'innovazione e la creatività milanese di oggi, design compreso, videro in quegli anni le premesse e le radici del loro sviluppo: anche per questo Milano sceglie di dare nuova visibilità alla scultura moderna come segno artistico civico, come germoglio dell'internazionalità e della innovazione artistica milanese. La rassegna "100 anni" è più di una mostra: vogliamo che sia un nuovo inizio per una Galleria d'Arte ancora più attrattiva, con nuovi servizi e con i depositi aperti e vissuti dalla città e dai turisti, soprattutto con le loro attività di restauro che coinvolgono i migliori centri di ricerca milanesi. Una grande occasione per Milano e per la cultura italiana: uno dei modi migliori di amare Milano e farla amare nel mondo.

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

La mostra "100 anni. Scultura a Milano 1815-1915" è il punto di arrivo di un progetto di valorizzazione ma allo stesso tempo un modo di concepire il lavoro all'interno dei nostri musei.

La cura del patrimonio, anche quello "nascosto", che in questo caso recupera dai depositi sessantaquattro sculture inedite integrandole con i capolavori del percorso espositivo, resta il punto di riferimento principale delle attività degli istituti. Un patrimonio ricchissimo, che necessita di interventi sistematici di restauro, studio, valorizzazione e divulgazione.

Un patrimonio che affonda le sue origini nella storia della città, la cui provenienza, in questa occasione approfondita da una serie di studi molto articolati, e condotti in stretta collaborazione con le Università Statale e Cattolica, svela i legami più profondi tra i nostri musei e le vicende politiche, sociali, economiche e culturali della Milano ottocentesca, la forza della sua scuola scultorea fin dall'età tardo-neoclassica, l'affermazione della città e della sua produzione artistica sulla scena internazionale, fino alle ultime, estreme elaborazioni a ridosso della prima guerra mondiale, quando cambiò il mondo e conseguentemente anche la visione degli artisti.

Un patrimonio legato anche ai "luoghi" più simbolici della città e che dunque consente, attraverso una serie ricchissima di volti, soggetti, bozzetti, opere finite o anche solo frammenti, un affascinante racconto del lungo Ottocento lombardo.

Filippo Del Corno
Assessore alla Cultura

SOMMARIO

- 8 Ragioni della mostra
Paola Zatti
- 11 Una stagione di "arte pubblica" nel secondo '800:
la sua memoria nella città e nella Galleria d'Arte Moderna
Francesco Tedeschi
- 21 La minuta e paziente opera rivalutativa. Tracce per una storia
della (s)fortuna della scultura dell'800 nel xx secolo
Niccolò D'Agati
- 31 Il rapporto tra la scultura e la committenza privata
dall'Unità nazionale alla vigilia della Grande Guerra
Sergio Rebora
- 39 Opere di scultura per una Galleria d'Arte Moderna a Brera
acquisite alle Esposizioni di Belle Arti. Fondi del Ministero
dell'Istruzione Pubblica e dell'Accademia (1861-1883)
Isabella Marelli
- 45 Arte, economia e identità nazionale:
la "grande bellezza" di Milano nel lungo '800
Maria Canella
- 51 Marmi sulla Senna. La scultura lombarda in mostra a Parigi
nei giudizi della critica francese (1855-1889)
Omar Cucciniello
- 69 Il restauro delle sculture
Marilena Anzani, Alfiero Rabbolini

CATALOGO

- 77 IL MITO
L'eredità neoclassica e l'accademia
- 101 LA LETTERATURA
Il romanticismo tra temi letterari e sensibilità moderna
- 125 ARTE IN MOSTRA
La Scuola di Milano e le grandi esposizioni internazionali
- 170 MONUMENTOMANIA
L'identità nazionale costruita attraverso i volti degli eroi
- 192 DISSOLUZIONE DELLA FORMA
Dalla Scapigliatura a Medardo Rosso
- 229 IL VERO E IL SIMBOLO
Il realismo sociale e le inquietudini interiori all'alba del '900
- 264 Biografie
289 Bibliografia

Questa mostra rappresenta per la Galleria d'Arte Moderna il traguardo di un progetto di tutela e valorizzazione del suo patrimonio dedicato alle opere scultoree che costituiscono il nucleo più significativo delle raccolte del museo.

Un museo che nacque con un lascito di dimensioni e pregio straordinario, la donazione Marchesi Fogliani del 1862, costituito da centinaia di sculture provenienti dallo studio di Pompeo Marchesi, uno dei protagonisti della scena artistica ottocentesca. Quanto si aggiunse nei decenni successivi, sempre grazie alla munificenza dei collezionisti privati che contribuirono in modo essenziale alla formazione del museo, consentì alla Galleria di diventare uno straordinario atlante della scultura lombarda del XIX secolo, all'altezza di ogni altro istituto ambrosiano, incluse l'Accademia di Brera, palestra di intere generazioni di artisti, e la Pinacoteca, che con il deposito del 1902 affidarono alla Galleria d'Arte Moderna larga parte del loro stesso patrimonio scultoreo escludendolo per sempre dai percorsi museali braidensi.

Ragioni legate dapprima al rifiuto della critica e della storiografia artistica nei confronti di un repertorio rivalutato solo di recente e considerato secondario rispetto alle avanguardie tardottocentesche e novecentesche, in seguito oggettivi limiti di spazio, costrinsero questo patrimonio, costituito ad oggi da quasi mille opere, nei depositi del museo. Anche quando negli anni Cinquanta si tentò, con la regia accorta e lungimirante di Costantino Baroni, di impostare un progetto museografico nuovo, attento alla selezione dei capolavori e dei protagonisti della produzione artistica ottocentesca, gli sforzi si concentrarono quasi esclusivamente su quanto si poteva ritenere di avanguardia, considerando l'allestimento della sala monografica di Medardo Rosso un traguardo straordinario.

Gli studi condotti a partire dagli anni Ottanta del Novecento sulla scultura ottocentesca e i recenti approfondimenti monografici ed espositivi dedicati a molti artisti di quest'epoca hanno reso i tempi ormai maturi per la pianificazione di una serie di interventi volti alla valorizzazione di questo patrimonio. In questa prospettiva le due mostre dedicate a Medardo Rosso e Adolfo Wildt, realizzate rispettivamente nel 2015 e nel 2016, possono essere considerate l'avvio di questo progetto e allo stesso tempo lo specchio di una visione che lega la programmazione espositiva del museo alla divulgazione del suo patrimonio (la Galleria d'Arte Moderna è uno dei musei che meglio e più rappresenta, per qualità e numero, i due artisti).

Conclusa la revisione dei percorsi e delle collezioni permanenti, che ha evidenziato attraverso una cinquantina di opere gli artisti e i movimenti più significativi, dal tardo Neoclassicismo fino agli esordi del Simbolismo, si attinge ora al patrimonio dei depositi, inedito e "nascosto", per proseguire un nuovo progetto, nato nel settembre 2016 con l'apertura al pubblico delle sale sotterranee, atto di condivisione del luogo maggiormente rappresentativo dell'attività museale nel suo senso più ampio.

La selezione di 90 sculture, di cui 64 mai presentate al pubblico e restaurate per questa occasione, consente di illustrare, in un percorso espositivo temporaneo legato anche alle sale permanenti del museo, le vicende, i generi e i soggetti che caratterizzarono la storia della scultura lombarda tra Otto e Novecento. Una mostra che costituisce l'ideale prosecuzione di un disegno dedicato a questo segmento di storia dell'arte lombarda dall'esposizione «Due secoli di scultura», tenutasi a Brera nel 1995, che aveva indicato un tracciato rimasto interrotto.

Sei sezioni, tante quante le sale espositive, ripercorrono i sei temi che più connotarono la scultura, orientando i repertori elaborati dagli artisti. Le prove di concorso realizzate dai maestri e dagli allievi dell'Accademia braidense e gli ultimi echi neoclassici rappresentati dalla lezione di Pompeo Marchesi costituiscono l'avvio di un racconto che prosegue nella seconda sala con i soggetti letterari di gusto compiutamente romantico, così evidentemente legati a quanto si esprimeva nelle contemporanee prove pittoriche; soggetti riconducibili a quegli ambiti letterari e musicali che fecero di Milano uno straordinario laboratorio culturale, centro nevralgico della costruzione identitaria nazionale. Il cuore della mostra è costituito dalla sezione centrale dedicata ai soggetti che fecero la fortuna della scultura lombarda alle esposizioni nazionali e internazionali, attestando la cosiddetta Scuola di Milano a livello non solo europeo, date le consistenti commissioni e la diffusione di molte repliche anche negli Stati Uniti e in Sud America. Attraverso il recupero di sculture fino ad oggi inedite e lo studio di artisti senz'altro "minori", la mostra cerca di contribuire alla conoscenza di questa scuola il cui magistero, co-

stituito da una perizia esecutiva innegabile, consacrò Milano quale nuova capitale della scultura ottocentesca, "strappando" in un certo senso un primato fino ad allora tenuto saldo dalle accademie romana e fiorentina.

Il patrimonio della Galleria d'Arte Moderna conserva uno straordinario repertorio di opere, gessi preparatori e prime prove di fusione pertinenti ai principali cantieri monumentali della città, dall'Arco della Pace al Cimitero Monumentale. La selezione di un numero significativo di sculture legate ad alcuni luoghi simbolo del periodo pre- e postrisorgimentale ambrosiano e all'esaltazione dei miti del neonato stato italiano, primo tra tutti il *Monumento alle Cinque Giornate* di Giuseppe Grandi, caratterizza le due sezioni successive, concluse da un approfondimento sulla vicenda scapigliata. Come nel percorso permanente, gli artisti e le opere legati alla Scapigliatura, di cui il Museo è il più rappresentativo custode, consentono di introdurre a quel delicato momento di passaggio tra le vecchie istanze ottocentesche e quanto andava aprendo la strada al nuovo secolo. Un momento che anche la produzione scultorea, oltre che quella pittorica, milanese visse combattuta tra estremi quasi paradossali (Wildt e Rosso), tra i temi legati al realismo, strettamente connessi alle vicende sociali e politiche della città, e le urgenti sollecitazioni simboliste.

La campagna di restauro, svolta nei depositi stessi del museo, in una sorta di "laboratorio aperto", ha visto interventi di differente entità, realizzati attraverso tecniche e metodologie innovative di recente sperimentazione, i cui aspetti salienti e le cui criticità più interessanti sono ripercorsi in un saggio in catalogo.

Questo catalogo documenta, attraverso le schede storico-critiche, tutte le opere incluse nel percorso della mostra, tanto quelle delle sale delle mostre temporanee quanto quelle presenti nelle collezioni permanenti.

I temi letterari, dalla poesia al teatro, sono un punto di riferimento imprescindibile per la scultura del XIX secolo. L'abbandono del mito classico quale fonte tematica si accompagna infatti all'emergere di nuovi soggetti tratti dalla letteratura sia medievale che moderna. Fondamentale in tal senso è la capacità di questi temi di essere maggiormente comprensibili, comunicativi, meno elitari, e di assumere significati che vanno oltre la semplice narrativa per farsi di più pressante attualità politica o di più veritiera espressione sentimentale. Quasi ogni anno nelle sale dell'annuale esposizione di Brera erano presentate opere scultoree segnate dal riferimento letterario. Punto di inizio fu il 1844, quando Alessandro Puttinati espose il gruppo *Paolo e Virginia*, ispirato all'omonimo romanzo di Bernardin de Saint-Pierre. Carlo Tenca indicò subito l'importanza di questa produzione nel rinnovamento in senso contemporaneo della scultura, per la maggiore capacità di rappresentare lo spirito di un'epoca e le aspettative culturali di un popolo o di una nazione. Con i loro racconti il romanzo, la poesia, il teatro sostanziano le opere che, naturalmente, riflettono un aggiornamento linguistico legato all'abbandono del tema classico, in una ricerca formale che punta a una maggiore naturalezza espressiva. È questa, nel suo nascere, la scultura romantica che si allinea alla più moderna letteratura: come nella *Bice del Balzo* di Bernasconi, che si ispira al *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, questa produzione riflette il rinnovamento in senso romantico della letteratura italiana, ne condivide i valori e ne celebra ugualmente i protagonisti. Dal ritratto di *Tommaso Grossi* di Puttinati origina una piccola rivoluzione nella ritrattistica, spia di quella necessità di nuove ricerche linguistiche, di nuovi contenuti, di una maggiore aderenza alla vita e alla cultura del proprio tempo che si definisce in questa circolarità tra le arti visive e la letteratura.

[Niccolò D'Agati]

LA LETTERA TURA

IL ROMANTICISMO
TRA TEMI LETTERARI E
SENSIBILITÀ MODERNA



14 | Antonio Tantardini

(Milano, 12 giugno 1829-7 marzo 1879)

Faust e Margherita (Il bacio)

da un modello del 1861

marmo, cm 120 × 75 × 85; firmato sul piano di base, a sinistra, «ANT. TANTARDINI. | .MILANO.»

inv. GAM 1980, dai depositi municipali, ante 1938

BIBLIOGRAFIA: NICODEMI, BEZZOLA 1938, p. 246, nr. 780; CARAMEL, PIROVANO 1975, III, p. 676, nr. 2372, fig. 2377; *Mobili* 1997, p. 114.

Il gruppo ritrae i due personaggi di *Faust* di Goethe nel momento in cui Margherita, dopo aver strappato i petali al fiore che giace sul pavimento ai suoi piedi, si convince che Faust l'ama davvero e cede infine alle sue lusinghe, in realtà ben poco affidabili. La prima versione dell'opera, con figure al naturale e fornita di un basamento in marmo decorato con l'effigie in medaglione di Goethe, fu eseguita nel 1861 per l'avvocato Giovanni Antona Traversi per la sua villa di Desio, il quale aveva commissionato a Tantardini anche la grande statua di Arnaldo da Brescia ancora *in loco* (un eretico e un apostata, a sottolineare la posizione polemica del committente nei confronti della Chiesa; cfr. *Villa Cusani* in c.d.s.). Il marmo fu presentato al pubblico nel 1864 (*Esposizione Brera* 1864, p. 81) ottenendo un notevole successo: Giovanni Camerana gli dedicò una poesia, che segna il suo avvicinamento alla temperie scapigliata (cfr. MORETTI 2005, pp. 55-56), e Arrigo Boito un lungo articolo in cui interpretava il gruppo come un dialogo tra Scienza e Coscienza, dove il candore di Margherita incarnava la Coscienza, mentre la Scienza era rappresentata da Faust, «filosofo, teologo, dottore, alchimista, venduto all'inferno e al paradiso, completa incarnazione del dualismo umano [...] bello, affascinante, raggianti, innamorato, fatale» (1864, ed. 1942, p. 1277). Il marmo è stato venduto all'asta nel 1997 (*Mobili* 1997, p. 114). Il gruppo fu quindi ridotto di dimensioni e ribattezzato *Il bacio*: in questa versione fu inviato all'esposizione di Monaco del 1869, dove fu acquistato dal re di Baviera, invaghitosi del soggetto (*Esposizione Brera* 1869, p. 72; CURTI 1870, p. 20; *Esposizione Brera* 1870, p. 63). A questa versione ridotta appartiene il marmo in oggetto, come un altro uguale conservato all'Hotel Cavalieri di Roma. Il marmo è indicato nei registri del museo come proveniente dai "depositi municipali", formula presente nel catalogo del 1938. Come *Faust e Margherita* l'opera partecipò anche all'esposizione di Filadelfia nel 1876 e nel 1878, con il titolo *Il bacio*, all'Esposizione Universale di Parigi (*L'Esposizione* 1876, p. 134; *Exposition* 1878, p. 240, nr. 163), dove otteneva la tiepida approvazione di Paul Mantz (1878): «mal informato del

gusto attuale in Francia, l'autore ha inviato all'Esposizione Universale un gruppo elegantemente sentimentale, il *Bacio*. Due amanti in costume medioevale si dicono da vicino le cose più tenere. Meritiamo un'opera più importante». Ridotta a «scultura da scaffale» inadatta a rappresentare degnamente lo scultore, peraltro assai ammirato da Mantz per la figura della *Storia* alla base del monumento a Cavour a Milano, l'opera era però esemplare della «cura con cui lavora il marmo», perché «ci sono in questo gruppo aneddotico delle capigliature, delle stoffe, dei gioielli, dei pizzi che sono l'ultima moda della resa scultoria». Il severo giudizio di Mantz coglieva tuttavia alcuni elementi chiave della scultura: anzitutto l'abilità tecnica nell'esecuzione dei dettagli e nella resa quasi cromatica dei materiali, dalle calze a righe di Faust alle stoffe ricamate, dal pizzo del fazzoletto alla superficie serotina dell'abito di Margherita fino al pavimento di piastrelle, e certi virtuosismi compositivi, come lo sgabello neogotico che si stacca dal suolo, inclinandosi al movimento di Faust in avanti, ma anche la dimensione più estetizzante e neomedievale dell'opera, considerata un'attardata concessione al gusto *troubadour*, sulla linea del *Paolo e Francesca* di Ingres. Ma l'abbandono del riferimento goethiano per il titolo più generico – e accattivante – di *Bacio* affrancava l'opera anche dai significati filosofici che vi aveva visto Boito, liberando lo scoperto riferimento all'omonimo dipinto che ne costituiva la più diretta fonte di ispirazione: il *Bacio* di Hayez trionfalmente esposto a Brera nel 1859, di cui il marmo di Tantardini costituiva una straordinaria traduzione plastica.

Omar Cucciniello



BIOGRAFIE



Achille Alberti, "L'Uomo che tace", gesso, 1895, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Roma

Achille Alberti [cat. 81]

(Milano, 12 marzo 1860-Camnago, 15 luglio 1943)

Nasce a Milano nel 1860 da Giacomo, tipografo, e da Carolina Jamoretti. L'Accademia di Brera è, come consueto, il luogo della sua formazione, che avviene dapprima sotto l'ala di un anziano campione della Scuola milanese come Pietro Magni, poi a contatto con Riccardo Ripamonti, di soli undici anni più vecchio di lui ma portatore di istanze innovative in chiave schiettamente realista. I primi passi di Alberti avvengono, sul finire degli anni Settanta, in ossequio a temi solidamente veristi e a un sincero naturalismo, lontano dall'iperrealismo lezioso di tanta scultura del momento. L'esordio si tiene a Brera nel 1878 con uno *Studio dal vero*, medaglione in marmo oggi non identificato, mentre è dei primi anni Ottanta il gesso del *Catone Uticense*, disperso ma noto da fotografie. La datazione, tradizionalmente riferita al 1882, è stata correttamente anticipata di un anno (CASERO 2013c, p. 41) per mettere l'opera in relazione con la partecipazione al premio Canonica del 1881, che aveva per soggetto «una figura della cantica dantesca». La scultura si segnala per una schietta aderenza al dato reale, al di là del filtro letterario del tema, così come avverrà per un'altra opera di questi anni, il *Panettiere* (ubicazione ignota), che Alberti espone a Brera nel 1882, e che avrebbe dovuto originariamente rappresentare Shakespeare fanciullo. È però del 1885, all'annuale di Brera, la prima prova con la quale Alberti si segnala al vasto pubblico, il gruppo in gesso grande al vero della *Vittima del lavoro*. Sorprende il silenzio critico sceso in seguito su quest'opera, che ebbe invece all'epoca un notevole riscontro, dovuto anche alla stringente attualità del tema degli incidenti sul lavoro. La raffigurazione del giovane morto e della madre piangente sul suo corpo è impietosa e come collocata in una luce di palcoscenico, sulla scia di opere come il *Proximus tuus* di Achille D'Orsi. Il grande gesso, in seguito donato al ministro dei

Lavori Pubblici Alfredo Baccarini e di cui oggi si sono perse le tracce, venne nuovamente messo in mostra l'anno successivo all'Esposizione di Belle Arti di Roma, riscuotendo rinnovato interesse. Strano anche che, pur dopo questi consensi, l'autore abbia abbandonato questo filone di denuncia sociale per approdare a un linguaggio più composto e accostante. Ne è esempio nello stesso 1886, alla mostra braidense, l'*Ilota ubriaco* (oggi Ospedale Maggiore di Milano), più grande del vero, che fu infatti preso da alcuni, secondo un *cliché* critico assai diffuso ai tempi, per un bronzo antico (CASERO 2013c, p. 46, nota 113). L'attività espositiva di Alberti è in questi anni intensa: egli presenta opere alle esposizioni di Brera dal 1882 al 1887, alla Permanente nel 1887 e 1889, a Roma nel 1883 e 1886, a Venezia nel 1887, a Bologna e a Londra nel 1888 (CASERO 2013a, p. 84, nota 42). Altro momento importante della sua carriera è però la vetrina della prima Triennale milanese del 1891, quando vince i premi Fumagalli e Tantardini con il nudo maschile *Ignavia*, di tema dantesco. Al di là del soggetto letterario, Alberti non ha abbandonato il consueto approccio realistico alla figura, indagata con estrema aderenza al dato fenomenico, sebbene la posa dell'uomo sembri anticipare il michelangiolismo cui l'artista si accosterà più tardi. L'opera ebbe riconoscimenti e medaglie anche a Monaco di Baviera, alla Colombiana di Genova, all'Internazionale di Vienna e all'Esposizione Universale di Parigi (MARESCOTTI 1904). Oltre all'*Ignavia*, esibita per la prima volta, Alberti presenta alla Triennale un rilievo in gesso, *Il nuoto*, già vincitore l'anno precedente del premio Canonica (oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano). L'anno successivo (1892) sottopone con successo alla Mostra Curlandese di Bologna, dedicata a temi di storia greca, il grande bassorilievo in gesso *Pindaro nel Teatro di Atene* (bronzo anch'esso in Galleria), mentre alla Permanente del 1893 il gesso *Martire* ebbe un'accoglienza contrastata. Alle Esposizioni Riunite del 1894 presenta *Mystica*, raffinato busto femminile in marmo di ascendenza neogotrocentesca e dalle sottili venature simboliste (acquistato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) che un certo riflesso avrà sulla prima attività di Wildt (Paola Mola ha notato la vicinanza alla *Martire* del 1895: cfr. MOLA 1983, p. 144). Numerose occasioni di lavoro giunsero ad Alberti dal campo funerario, per il Cimitero Monumentale di Milano. Nel monumento ad Antonio Quaglino (1895) trionfano modi assai classicheggianti, tanto nella statua *Lo Scibile* (di cui ancora Paola Mola ha rilevato l'eco nell'*Uomo che tace* di Wildt) quanto nel bassorilievo con una scena dell'attività didattica del defunto. La figura dello *Sconforto* (1896) fu modellata invece per la morte di Ferdinando Lucini (1839-1895), mentre alla scomparsa nel 1914 del figlio di questi, il poeta simbolista e scapigliato Gian Pietro Lucini, amico dello scultore, Alberti aggiunse alla tomba

il sarcofago e il gallo in bronzo alla base. Altre occasioni di rilievo minore o comunque assai più tarde si possono rintracciare al Monumentale: la sepoltura di Eleuterio Pagliano (1903), la tomba di Luigi Izar, la *Crocefissione* (1921) per la tomba Panzeri Forghieri, il rilievo bronzeo del sarcofago Biraghi (1904), le sculture per l'edicola Manuli, già Tetrazzini (1926-1929). Del 1899-1901 è la realizzazione, su progetto dell'architetto Luigi Broggi, del Palazzo della Borsa in piazza Cordusio: la facciata è ornata di sculture allegoriche nelle quali Alberti dà prova ormai di uno stile michelangiolesco e neocinquecentesco. Il nuovo secolo vede Alberti attivo su più fronti e con impegni espositivi e di committenza spesso considerevoli. Nel 1910 presenta il grande gesso, circa due metri, del *Marat*, che ha un successo notevole di stampa e di pubblico. Numerosi gli impegni per il Cimitero Monumentale, dove, oltre alle memorie già citate, ricordiamo il monumento Vollert e il *Crocefisso* del monumento per la famiglia Guzzi. L'artista è attivo anche in altri cimiteri: a Monza con il monumento al pittore Stefano Bersani e a Lugano con la tomba Brown. Esegue, nel 1914, la lapide in memoria dell'architetto Giuseppe Brentano nel Duomo di Milano. Nel 1918 notevole successo riscuote alla mostra di Brera – e poi in numerose varianti per monumenti funebri – il grande busto del *Nazzareno*, opera di ormai castigata classicità e di profondo sentire cristiano. Un ruolo non secondario, seppure ormai estraneo alle novità della scultura, dominata in quegli anni dalle figure ben più travolgenti di Wildt e di Minerbi, Alberti ebbe come cantore della Grande Guerra. Nel 1922 vince il premio Principe Umberto col marmo *Immortalità*, figura di donna che tiene in mano un grande volume recante il titolo di «Libro degli eroi»; ad essa faranno seguito diversi monumenti ai caduti a Lenno, Tremezzo, Lanzo d'Intelvi, Galliate, Villa Lesa e Abbiategrasso, tutti improntati a un linguaggio classicista e fortemente celebrativo. Alberti coltivò sempre, quasi in segreto, una parallela attività di pittore di delicate nature morte di fiori e oggetti. Nel 1930 la sua lunga attività venne celebrata in una grande mostra alla Galleria Pesaro, con la presentazione di Vincenzo Costantini. Nel 1932 il poeta Giuseppe Cartella Gelardi gli dedica una monografia, poi più volte ristampata. Muore a 83 anni, nel 1943, nominando erede universale l'Ospedale Maggiore di Milano, che oggi infatti conserva numerose sue opere.

Alessandro Oldani

BIBLIOGRAFIA: MARESCOTTI 1904; CARTELLA GELARDI 1932; CIPRIANI 1960; PANZETTA 1994, *ad vocem*; PANZETTA 2003, I, *ad vocem*; CASERO 2013a; CASERO 2013c, pp. 39-47, 75-77.

Giosuè Argenti [cat. 9, 29, 37]
(Viggiù, 7 febbraio 1819-29 novembre 1901)

Uno dei protagonisti del maturo romanticismo scultoreo lombardo, praticato dagli esponenti della Scuola di Milano, Argenti studia all'Accademia di Brera negli anni Quaranta, frequentando Pompeo Marchesi, Benedetto Cacciatori, Abbondio Sangiorgio, Francesco Somaini e il pittore Luigi Sabatelli. Alla fine del decennio ottiene una borsa di studio che gli consente un soggiorno di perfezionamento a Roma, protrattosi per sei anni: le fonti non sono concordi sulle date di tale esperienza (1850-1856 oppure, meno attendibilmente, 1856-1862), segnata tuttavia da alcune opere datate con esattezza. Nel 1849 riceve dal governo della Repubblica Romana l'incarico per il busto di *Caio Mario* destinato alla passeggiata del Pincio; relativo al pensionato romano – assegnato a seguito di una prova databile al 1850, il bassorilievo in gesso raffigurante un *Episodio della distruzione di Gerusalemme* – è inoltre il gruppo in gesso *Zenobia tratta dal fiume Arasse*, del 1852 (entrambi i gessi sono conservati alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, deposito Accademia di Brera).

La prima attività dello scultore lo vede impegnato in area piemontese, nella chiesa di San Gaudenzio a Novara, per alcune statue in collaborazione con Stefano Girola, per alcuni medaglioni e bassorilievi e per le statue di *San Barnaba* e *San Timoteo* destinate al presbiterio (entro il 1841). Tra il 1836 e il 1841 realizza statue e decorazioni per Porta Torino (odierna Barriera Albertina) e il Palazzo del Mercato di Novara; nello stesso periodo si colloca l'esecuzione di numerose opere per la chiesa di San Bartolomeo a Trino Vercellese e la chiesa di Fontaneto d'Agogna. Risulta attivo, in epoche diverse, anche per le cattedrali di Ivrea, Vercelli e Novara, oltre a fornire due raffigurazioni allegoriche per il *Monumento a Cavour* di Vercelli (1864) e a realizzare il *Monumento a Gaudenzio Ferrari* nella piazza principale di Valduggia (1866).

Il prolungato e proficuo soggiorno romano, dove alcune fonti indicano la frequentazione dello studio di Pietro Tenerani, oltre alla canonica conoscenza dal vivo della scultura antica, contribuì ad affinare i modi giovanili di Argenti, «già caratterizzati da una robusta compostezza e da una pacata attenzione al dato reale» (CASERO 2011, p. 376). Gli esiti sono particolarmente evidenti nelle opere presentate con assiduità alle esposizioni di Brera e, riscuotendo premi e riconoscimenti da parte della critica, alle esposizioni internazionali di Parigi (nel 1855 con *La martire cristiana*, nel 1867 con *Il sonno dell'innocenza* e nel 1878 con *La rosa degli amori* e *Delizia infantile*), Dublino (1865), Monaco (1869), Londra (1873 e 1874), Vienna (1873), Santiago del Cile (1875), Filadelfia (1876). Argenti partecipa anche alle esposizioni di Torino (Società Promotrice di Belle Arti, 1855, 1858, 1859, 1863-1866, 1884), Genova

(1864), Firenze (Esposizione Nazionale, 1861) e Roma (1883).

La fama di Argenti presso i contemporanei è legata alle già citate, riuscitissime sculture *La martire cristiana* (1855) e *Il sonno dell'innocenza* (1867), delle quali sono noti diversi esemplari, al pari di altri fortunati soggetti, quali *L'Immacolata*, *La Modestia*, *La penitente*, *Erminia*, *La Speranza*.

Fra le molte commissioni trovano spazio anche le opere per il Duomo di Milano: *Sant'Aquilino* (1855, per il tiburio), *Santa Valtrude* (1857) e, negli anni Sessanta, *Sant'Agnese*, *Santa Maddalena penitente*, *Santa Eufemia*, *Santo Stefano d'Ungheria*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*. Per il Duomo di Cremona nel 1870-1871 esegue la statua del vescovo *Monsignor Novasconi*, «una delle opere più felici dell'artista» (CASERO 2011, p. 377).

Argenti realizza anche sculture funerarie, delle quali molte sono andate disperse: nel Cimitero Monumentale di Milano lavora all'Edicola Keller (1875) e ai monumenti delle famiglie Castelli (1871) e Barbiano di Belgiojoso (1873) e di Carlo Magnaghi (1874), ma sue opere sono anche nei cimiteri di Stagno Lombardo (medaglione col ritratto del bersagliere Pagliari, 1871), Cremona (Ruggero Manna, 1874), Candia Lomellina (busto Camburi), Monza (Carlo Binda, 1880).

Oltre alle opere conservate nella Galleria d'Arte Moderna di Milano (i due saggi accademici giovanili e *L'Immacolata*, 1865), sono degne di nota *La Modestia* (1866, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum), il gruppo in marmo *La Salute* per la Villa Mylius Vigoni di Loveno sul Lago di Como e le molte sculture conservate a Viggiù, nel luogo di origine della famiglia Argenti. Il fratello minore Antonio (Viggiù, 27 marzo 1845-5 ottobre 1916) fu anch'egli scultore.

Socio onorario delle Accademie di Brera e Urbino e dell'Istituto d'Arte di Napoli, a Brera Argenti è nominato supplente di Giovanni Strazza alla cattedra di Scultura dal 1875 al 1879; è ancora presente all'esposizione di Brera nel 1891 con il gruppo in marmo *Perseo e Andromeda* (già esposto a Torino nel 1884). Artista fecondo e caratterizzato da una costante fedeltà ai modi di un romanticismo discreto – «scultore di altissimo merito che seguì le nuove tendenze senza che queste potessero far velo alla sua ragione [...] oltre il merito di un disegno corretto, e di uno scalpello gustoso, questo artista appalesa profondo sentimento ed animata espressione» (CAIMI 1862, p. 188) –, mostra, specie nelle opere della maturità, una certa inesorabile tendenza a mutare il celebrato purismo in sterile esercizio virtuosistico.

Marco Cavenago

BIBLIOGRAFIA: CAIMI 1862, pp. 188-189; CIPRIANI 1962; M. Di Giovanni, in *Scultura romantica e fioreale* 1977, pp. 12-15; DE MICHELI 1992, pp. 98-101, 319; VICARIO 1994, I, pp. 41-42; *Due secoli di scultura* 1995, p. 324; TEDESCHI 1995; A. Panzetta, in *Il giardino della memoria* 1999, p. 167; PANZETTA 2003, I, p. 34; CASERO 2011.

Francesco Barzaghi [cat. 31, 32, 41, 46-48]
(Milano, 10 febbraio 1839-Precotto, 21 agosto 1892)

Assecondando l'inclinazione del figlio verso le arti figurative, il padre lo affida in giovane età agli scultori Alessandro Puttinati e Antonio Tantardini, e già nel 1851 l'aspirante artista consegue l'ammissione all'Accademia di Brera, dove trae particolare profitto dagli insegnamenti di Benedetto Cacciatori e Giovanni Strazza (il solo Vicario indica anche il nome di Abbondio Sangiorgio), subendo l'influenza delle opere di Vincenzo Vela.

Esordisce nel 1856 vincendo un premio con la figura dal titolo *Isolata* e ricevendo, in quello stesso anno, una medaglia d'oro all'Accademia di Bologna per il gruppo *Ercole e Anteo*. Nel 1859 si impone al premio Canonica con la figura in gesso, grande al vero, *Ecce homo*. Replica il successo nel 1864 con la figura a grandezza reale di *Giuditta in atto di presentare la testa di Oloferne* (entrambe le opere a Milano, Galleria d'Arte Moderna, deposito Accademia di Brera). In quegli anni la Fabbrica del Duomo gli richiede le tre statue di *Sant'Ilario di Poitiers* (1863), *San Venceslao re di Polonia* (1865) e *Sant'Adelaide imperatrice* (1867; modello a Milano, Museo del Duomo).

All'esposizione di Brera del 1863 compare per la prima volta la figura di *Frine spogliata al cospetto dei giudici*, scultura che l'artista presenta in seguito in più occasioni, come all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 (un esemplare a Milano, Galleria d'Arte Moderna), dove invia anche l'opea *Amore acceca*. Alla mostra braidense del 1868 espone la statua *Silvia che si specchia alla fonte* e il gruppo in marmo *Il primo amico* (Milano, Galleria d'Arte Moderna, deposito Accademia di Brera). L'anno seguente appaiono *L'equitazione*, il gruppo in marmo *Mosè salvato dalla figlia del faraone* (1875, Amsterdam, Stedelijk Museum) e *Mosca cieca*, che vince il premio Principe Umberto.

Barzaghi coltiva con notevole successo il fortunato filone della scultura di genere, declinata sia nei soggetti infantili – ad esempio con le opere, più volte replicate, *Il primo amico*, *Il piccolo fumatore* (marmo, 1870, esposizione di Brera; replica del 1874 ad Amsterdam, Stedelijk Museum), *La prima cavalcatura* (presente all'Esposizione di Filadelfia del 1876; esemplare del 1875 a Firenze, Galleria d'Arte Moderna) – sia nella prediletta raffigurazione di sensuali immagini femminili – dalla celebre *Frine* alle più tarde *Vanerella* (marmo, 1871, esposizione di Brera; replica del 1877 a Nizza, Musée des Beaux-Arts), *Silvia che si specchia alla fonte*, *Dea dei fiori* (replica del 1881, Milano, Galleria d'Arte Moderna), *Psiche* (marmo, 1879, esposizione di Brera).

Accanto a questo tipo di produzione, con la quale lo scultore si mette in evidenza anche sulla scena internazionale alle esposizioni di Parigi (1867 e 1878), Monaco (1869 e 1879), Vienna (1873), Amsterdam (1875), Londra (1888), Barzaghi è molto attivo nel campo della scultura monumentale. Sin dagli anni Sessanta, in società con