
La Nerina di Cincinnato Baruzzi

Dal verso alla forma

ANTONELLA MAMPIERI*

ABSTRACT *This short essay is about the creation of «Nerina», one of the most celebrated statues by the neoclassic sculptor Cincinnato Baruzzi, a pupil of Antonio Canova. The maquette of this sculpture is depicted by the famous Russian portraitist Karl Brjullov in the background of his «Portrait of Cincinnato Baruzzi», as a sort of memory of one of his latest and more promising artworks. The statue, made for count Carlo Bertalazzone D'Arache of Turin, is at present dispersed and only documented by descriptions and drawings. As many of Baruzzi's works, it was inspired by a poem, this time by his contemporary Francesco Gianni.*

Il bel ritratto di Cincinnato Baruzzi, recentemente esposto alla mostra *Maestà di Roma* (fig. 1), fu dipinto da Karl Pavlovič Brjullov quando si trovava a Bologna, ospite dell'amico scultore (IMBELLONE 2003, II. 14, p. 113).¹

Quello che più colpisce nel dipinto è l'aspetto vivace conferito dal pittore russo al suo soggetto.

* Desidero ringraziare per la disponibilità e le preziose segnalazioni Sergej Androsov, Serena Bertolucci e Giovanni Meda.

1. L'autrice indica una datazione 1834-1835, aderendo alla proposta di Renzo Grandi nel catalogo del museo (BERNARDINI 1989, p. 50), tuttavia avanza anche l'ipotesi di posticiparla al 1837. La datazione tradizionale è infatti adeguata alla permanenza a Bologna del pittore russo, ma in contrasto con la realizzazione della statua alle spalle dello scultore che, alla luce delle ricerche in corso, va collocata dopo il 1839. Le monografie su Karl Brjullov che ho avuto la possibilità di consultare non permettono tuttavia di collocare con certezza un secondo soggiorno del pittore a Bologna in questo periodo. Brjullov è documentato nuovamente in Italia attorno al 1849-1850 e in questo periodo risiede a Roma, città dove comunque Baruzzi si recava spesso (LEONTIEVA 1996; STATE RUSSIAN MUSEUM 1999). Allo stato attuale delle conoscenze possiamo avanzare due ipotesi. Il dipinto, realizzato a Bologna nel 1834-1835, quando Brjullov è ospite di Baruzzi, esegue nel suo studio il *Ritratto di Giuditta Pasta come Anna Bolena* (1834, oggi Milano, Museo della Scala) e viene nominato membro della locale Accademia Pontificia di Belle Arti (1835), può essere stato modificato in un periodo successivo, aggiungendo nello sfondo la statua da cui Baruzzi si attendeva di ottenere la fama. Un'ipotesi che potrà essere valutata solo a fronte di ricerche tecniche sul dipinto, da eseguire in caso di restauro. Il dipinto potrebbe essere stato realizzato a Roma in una data successiva, durante uno dei tanti soggiorni di Baruzzi; in questo caso Brjullov non avrebbe copiato la statua dal vero, ma si sarebbe basato su una riproduzione, forse quella pubblicata sull'*Album Canadelli* nel 1841 (ROSINI 1841).



Fig. 1. K.P. BRJULLOV, *Ritratto di Cincinnato Baruzzi*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P358, 1839 ca.

Cincinnato Baruzzi era a quell'epoca al culmine della carriera e la sua fama stava iniziando a varcare i confini italiani. Allievo dell'ultimo Canova, nel cui studio aveva assunto, alla morte del maestro, il ruolo di direttore, per volontà del fratellastro del grande scultore, Giovanni Battista Sartori, Baruzzi ne terminò le opere rimaste incompiute e ne iniziò di nuove, tratte dai gessi originali, per un pubblico prevalentemente straniero.²

In questo periodo romano Baruzzi strinse amicizie importanti con numerosi artisti che continueranno a mantenersi in rapporto con lui anche dopo il suo trasferimento a Bologna, dove nel 1831 assunse la cattedra di scultura presso la Pontificia Accademia di Belle Arti, rimessa da Adamo Tadolini. Al suo arrivo da Roma Baruzzi portava con sé le modalità di funzionamento degli studi di scultura della capitale, dove al maestro era affidata l'ideazione e la modellazione dell'opera, destinata ad essere poi realizzata materialmente da esperti marmorari, provenienti principalmente da Carrara, che la conducevano al punto di rifinitura, rimettendola solo allora all'artista per gli ultimi tocchi. Rispetto alla prassi esecutiva messa a punto da Antonio Canova era in questi anni subentrata una procedura ancora più efficiente, quasi preindustriale, favorita da Berthel Thorvaldsen, il cui studio romano, popolato di carrarini e diretto da Pietro Tenerani, non era ignoto a Baruzzi.³

Lo scultore emerge dal fondo scuro del ritratto di Brjulloff avanzando con la punta della spalla sinistra, la mano nascosta nel panciotto giallo; con la destra impugna la stecca, tenuta tra pollice ed indice come un portamine da disegno. Giovane ed elegante, Baruzzi esibisce sul petto alcune delle onorificenze ricevute, tra cui spicca quella di cavaliere dell'or-

dine di San Gregorio Magno, concessagli da papa Gregorio XVI che aveva posato per lui per un busto più volte replicato.⁴ Sullo sfondo, a sinistra, emerge una piccola scultura ancora fresca di modellazione, come si rileva dal colore grigio e lucido della superficie della creta. Un mucchietto di argilla si trova accanto alla statua, come se l'atto creativo fosse appena compiuto. Si tratta di una delle opere più celebri tra quelle realizzate dallo scultore in questi anni: *Il Bagno di Nerina*.

Lo sguardo brillante con cui Baruzzi fissa lo spettatore è carico di entusiasmo creativo e di legittimo orgoglio per il modello appena terminato ed è molto probabile che i due artisti abbiano discusso sul modo di rappresentare il soggetto del dipinto, fino a trasformarlo in un ritratto programmatico. Baruzzi non indossa un camiciotto da lavoro o un berretto che gli proteggano le vesti o i folti capelli corvini dalla polvere del marmo o dagli schizzi della creta, ma è elegantemente vestito, come se dovesse ricevere un committente di riguardo a cui mostrare le opere esposte nello studio, guidandone la scelta per un ordine importante. Lo scultore si è trasformato in un ricco e distinto borghese che ha costruito attorno a sé una villa-museo di cui è proprietario e cicerone, ha posto tra sé e l'atto creativo un filtro che ancora in parte mancava ai grandi maestri della generazione precedente, che non esitavano a farsi ritrarre orgogliosamente con lo scalpello ed il mazzuolo in mano. Si potrebbe citare il ritratto che Giovanni Battista Lampi fa ad Antonio Canova, dove il maestro, pur nobilitato dalla toga, tiene tuttavia in mano i pesanti strumenti della scultura. Le immagini che ci sono state trasmesse di Thorvaldsen, in vesti corte e berretta, come un artigiano del Medioevo, non sono da meno. Il ritratto di Brjulloff ricalca piutto-

2. Sull'attività di Baruzzi nello studio di Antonio Canova cfr. MALDINI 2007 e MAMPIERI 2013.

3. Lo studio condotto sull'archivio Baruzzi, conservato presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, per la realizzazione di una monografia sullo scultore, prevista per la fine del 2013, mi ha permesso di mettere a fuoco le procedure interne allo studio che lasciano un margine ancora più ristretto alla mano del maestro nella fase della traduzione, dove anche la «pelle» sembra essere spesso affidata ai collaboratori. Sul rapporto Thorvaldsen-Baruzzi possiamo ricordare la lettera di accompagnamento ad una copia in gesso della *Venere de' Medici*, inviata il 3 ottobre 1831 dall'imolese al grande maestro danese, conservata nell'archivio del Museo Thorvaldsen di Copenaghen (m16 1831, n. 85). Thorvaldsen aveva anche certificato, assieme a Vincenzo Camuccini, la raggiunta autonomia professionale di Baruzzi nel 1828 (BCABO, Collezione Autografi, LXVIII, 18.702). Vari gessi di opere del grande scultore sono tuttora conservati nella villa-museo di Baruzzi a Bologna, tra questi i due rilievi circolari con *La Notte* e *Il Giorno* e il busto colossale di Thorvaldsen. Mi sembra utile aggiungere che numerosi collaboratori di Baruzzi a Bologna citavano nel loro curriculum professionale, inviato allo scultore per una assunzione presso di lui, una permanenza presso lo studio di Thorvaldsen.

4. IMBELLONE 2003, p. 113. Baruzzi ricevette il titolo di cavaliere dell'ordine di San Gregorio Magno poco tempo dopo la sua istituzione, avvenuta l'1 settembre 1831. Lo scultore era impegnato nella traduzione del busto del pontefice nell'ottobre dello stesso anno. Cfr. MAMPIERI in prep.

sto quello che del maestro danese dipinse Wilhelm Eckenberg, che scelse di rappresentarlo con indosso l'uniforme dell'Accademia di San Luca, sulla cui veste nera ricade la decorazione di cui si fregiavano i membri. Un punto in comune con le opere citate è però la presenza costante, alle spalle dell'artista, di un'opera appena realizzata, il *Monumento di Maria Cristina d'Austria* per Canova, il *Fregio di Alessandro* per Thorvaldsen e la *Nerina* per Baruzzi.⁵

La differenza sostanziale sta però nella materia e nella tecnica di queste sculture. Ai marmi della generazione precedente subentra la morbida creta, al pesante mazzuolo la stecca di legno leggero. La stecca si tiene in mano come una matita o un pennello, con cui tracciare rapidi segni, non richiede forza fisica, ma abilità creativa, attività di pensiero. Baruzzi dunque prosegue e perfeziona la figura dello scultore-filosofo inaugurata da Thorvaldsen, ideatore di complesse iconografie per le sue statue.

La scelta di raffigurare *Nerina* ancora in creta fresca è significativa. Lo scultore non vuole presso di sé il lavoro finito, tradotto in marmo, ma l'ultima creazione del suo spirito, la prima forma materiale conferita al suo pensiero. Ecco perché sceglie la morbida creta, ancora fresca, che attende il calore del forno. Da essa verrà ricavata la forma in gesso e a questa lavoreranno i collaboratori, fino a trasformarla in una lucente statua in marmo, pronta per ornare una ricca casa, nobile o alto borghese. La presenza della statua consente di stabilire un punto fermo nel tempo, permettendo la datazione del dipinto attorno al 1839, l'anno in cui, secondo i documenti in nostro possesso, Baruzzi lavora alla *Nerina*.

La statua è forse una delle sculture più misteriose e più celebri tra quelle scolpite da Cincinnato Baruzzi. Fu realizzata tra il 1839 e il 1841 per un nobile committente piemontese, che probabilmente aveva

avuto modo di apprezzare l'abilità dello scultore frequentando le esposizioni annuali di Brera, il conte Gaetano Bertalozzo d'Arache.

Brera era stata per Baruzzi un trampolino di lancio fin dalla fine del periodo romano; già nel 1829 vi aveva esposto una *Psiche* con un discreto successo, che gli meritò la menzione da parte di alcuni critici di grido. Dopo il trasferimento a Bologna lo scultore continuò a partecipare all'esposizione, trionfando nel 1837 con la magnifica *Eva*, acquistata dal conte Bolognini Attendolo e oggi esposta alla Galleria di Arte Moderna di Milano, di cui tesse l'elogio Massimo D'Azeglio (1989, 1, n. 188).

I contatti con d'Arache si stabilirono quindi con molta probabilità a Milano, dove il nobile committente fu introdotto presso lo scultore dall'amico Pelagio Palagi, trasferito a Torino dal 1832, ma ancora intensamente legato all'ambiente artistico lombardo. Nella lettera del 2 gennaio 1839, indirizzata a Baruzzi, d'Arache lo saluta infatti da parte di Palagi, ospite di amici a Desio, e allude ad un accordo tra le due parti, di cui non ha presso di sé una copia, per la realizzazione di una statua. All'artista va l'incarico di pensare ad un degno soggetto, comunicandolo poi al committente per l'approvazione (BCABO, Coll. Autogr. XXIII, 6.537). Baruzzi ha già ricevuto un pagamento di 2.000 franchi per il lavoro, secondo la sua procedura abituale, che ricalca l'uso romano: un primo pagamento corrisposto al momento della sigla dell'accordo, una seconda rata alla sbazzatura della statua, ed una alla consegna in studio del lavoro finito. Erano escluse le spese di imballaggio e trasporto, spesso comprensive dei dazi doganali.⁶

Piuttosto presto lo scultore invierà a d'Arache una prima serie di idee per il soggetto della sua statua. Ad essa si riferisce il committente in una lettera datata 31 marzo 1840 dove, tra i due soggetti proposti, uno biblico, *Ruth*, e l'altro già circoscritto attorno al

5. Sia Brjullov che Baruzzi, in seguito al loro prolungato soggiorno romano, avevano certamente presente anche la rappresentazione che era stata data dei colleghi scultori nella raccolta di ritratti conservata presso l'Accademia di San Luca. Qui i dipinti sono quasi sempre di piccolo e medio formato; lo scultore è presentato con la stecca in mano e accanto la *maquette* di una delle sue opere più riuscite, a sottolineare l'aspetto più mentale e creativo dell'operazione artistica (cfr. SUSINNO 1974). Una rappresentazione analoga, in questo caso episodica, perché avulsa da una serie documentaria come quella romana, viene elaborata dal bolognese Pietro Fancelli nel suo *Ritratto dello scultore Giacomo Rossi*, conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove Baruzzi si era formato alla scuola di Giacomo De Maria (cfr. F. FARNETI in DE FAZIO 2013, pp. 68-69). Qui lo scultore tiene in mano il portamine e accenna ad una *maquette* e ad una lira, simbolo della sua attività poetica. Anche in questo caso viene sottolineato l'aspetto più creativo ed immaginativo, piuttosto che quello esecutivo, del processo di produzione di una scultura.

6. La lettera d'incarico è da identificare con quella inviata da d'Arache a Baruzzi il 27 settembre 1838, in cui si richiede una statua di grandezza pari al naturale per la sua collezione di Torino. La scelta del soggetto è affidata allo scultore, il prezzo, fissato in 6.500 franchi, era da corrispondere in tre rate (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 3.28.1).

tema di *Nerina*, lascia l'artista libero di scegliere, ma nel caso preferisse *Nerina*, soggetto bello e appassionato, gli chiede di spiegarlo al pubblico, al quale non è certamente noto come l'altro (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 3.28. 2).⁷ Lo stesso concetto viene ribadito dal medaglista Gaspare Galeazzi in un'altra lettera a Cincinnato Baruzzi (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 5.3.6, 30 marzo 1840). Lo scultore si accinse subito alla realizzazione della statua, tanto che in breve tempo era pronto il modello in creta. Già nel marzo del 1839, infatti, sappiamo da Michelangelo Gualandi, che scrive da Bologna all'amico scultore, che è a Roma, che il carrarese Carlo Chelli era impegnato nelle fasi di traduzione della statua, il cui modello in creta veniva innaffiato per mantenerlo umido ed evitare che si rovinasse (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.18, 11 marzo 1839). In una lettera del 5 aprile Chelli è descritto mentre lavora con il modello di fianco (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.26). Il 15 aprile mancano tre giorni alla formatura, cioè alla realizzazione del modello definitivo in gesso, sul quale venivano impostati i punti per la realizzazione del marmo (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.28). Il 17 aprile, infine, Chelli ha iniziato la *Nerina*, cioè ha messo mano alla lavorazione del marmo (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.29).

Tra l'aprile e il novembre 1841 i pagamenti registrati a nome dello scultore perugino Giovanni Battista Pericoli, attivo nello studio di Baruzzi, documentano anche quello per la *Nerina che entra nel bagno* (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 41.1.180) che probabilmente fu realizzata entro il mese di aprile, visto che la statua figura tra le opere esposte nel maggio successivo a Brera (*Esposizione* 1841).

Illustrata nell'*Album* pubblicato dall'editore Canadelli, compagno fedele delle esposizioni braidensi, da una bella incisione, la *Nerina* appare molto simile alla statuetta effigiata nel dipinto di Brjullov. Una graziosa fanciulla siede su una roccia accanto alla quale spuntano erbe palustri. La nudità quasi completa è velata da un pannello raccolto tra le gambe, che ricade prolisso ai lati della figura. Le braccia sono alzate, a completare l'acconciatura raccogliendo i capelli in un velo (ROSINI 1841).⁸

Altre recensioni alle due opere esposte da Baruzzi nel 1841, *Nerina* e la *Verecondia*, sono decisamente a favore della prima. Sulle pagine del giornale «Il Pirata» si sottolinea il rapporto tra la statua e la sua ispirazione poetica. Riportando alcuni dei versi della canzonetta anacreontica del Gianni da cui era stata ispirata si arriva a concludere che «anche la scultura racchiude la sua poetica parte» («Il Pirata», 94, VI, 25 maggio 1840, p. 384). Meno favorevole appare la recensione del giornale «La Moda» che, pur celebrando la «bellezza di forme» e il «molto splendore di fantasia» della *Nerina* (della *Verecondia* non parla nemmeno), nota come «coloro che frequentano le *Esposizioni* cominciano a trovarvi troppa uniformità di tipo» («La Moda», 41, VI, 24 maggio 1841, p. 164).

Effettivamente, a partire dal 1829, Baruzzi aveva offerto al pubblico milanese, oltre a numerosi busti, anche maschili, una folla aggraziata di «divine fanciulle», come amavano definirle alcuni dei suoi committenti.⁹ Da *Psiche che vezzeggia la farfalla*, più volte replicata fino alla versione venduta allo zar Nicola I nel 1845,¹⁰ si passava alla *Leda* e all'*Anfitrite*, alla *Salmace* e alla *Sposa del Cantico dei Cantici*.¹¹ A queste si poteva affiancare la più volte replicata

7. Nella stessa lettera d'Arache invia a Baruzzi i saluti da parte di Palagi.

8. Cfr. <http://www.rete800lombardo.it/it/musei/accademia-di-brera/presentazione/> (2013/02/04).

9. Tra questi Ambrogio Uboldo, collezionista milanese proprietario della *Salmace*, predilige questo accostamento di termini (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 21.18.4, 15.11.30).

10. Androsov (2011) ha individuato la statua a Peterhof. Nicola I, in visita in incognito in Italia come conte Romanov, visitò lo studio di Baruzzi nel dicembre del 1845 e acquistò, oltre alla *Psiche*, una *Venere dormiente*, anch'essa oggi conservata a Peterhof, che venne ordinata sul modello e che sarà eseguita successivamente.

11. La *Leda*, esposta a Brera nel 1835, sarà acquistata l'anno successivo dal marchese Ala Ponzone. Tutto farebbe pensare che la statua sia pervenuta alla Pinacoteca di Brera con il suo lascito, ma per il momento le ricerche in merito non hanno prodotto risultati. L'*Anfitrite*, commissionata dal marchese Raimondi di Milano nel 1837, fu esposta nel 1838. Anch'essa dispersa, è tuttavia documentata da un bozzetto in terracotta, conservato presso la pinacoteca di Forlì, facente parte della collezione Piancastelli. La versione della *Salmace* esposta a Brera nel 1837 era destinata alla collezione del banchiere Ambrogio Uboldo; al momento dispersa, è documentata da un'immagine pubblicata sull'*Album* del Canadelli. La *Sposa del Cantico dei Cantici* o *Sulamitide* fu anch'essa esposta a Brera (1838) e pubblicata sull'*Album*, illustrata da un testo del suo proprietario e committente, il dottor Francesco Cavezzali di Lodi, committente anche di Francesco Hayez. Per queste ed altre opere di Baruzzi cfr. MAMPIERI in prep.

Silvia, anch'essa colta nuda davanti allo specchio delle acque, mentre si acconcia i capelli.¹² Mancava a Baruzzi il coraggio o la richiesta del mercato per introdurre finalmente, in questo coro di fanciulle, una presenza maschile, come già da tempo invocavano i suoi amici e ammiratori?¹³

Quello che colpisce in questa serie di figure è la frequente presenza di una ispirazione poetica da cui è tratto il soggetto, come a nobilitare ulteriormente l'attività dello scultore, facendone un intellettuale, un filosofo, appunto.

Frequentatore di salotti alla moda e lui stesso, assieme alla moglie Carolina Primodì, animatore di serate musicali e letterarie nella sua villa sulle prime colline di Bologna, denominata *l'Eliso*, Cincinnato Baruzzi amava la musica e la poesia.¹⁴ Tra i suoi amici e corrispondenti spiccano la più celebre danzatrice del suo tempo, Maria Taglioni, che chiese al maestro di essere ritratta con indosso il costume del suo balletto più famoso, la *Silfide*, Maria Malibran, di cui sopravvive al Museo Internazionale della Musica di Bologna un busto in marmo da lui scolpito, e Gioacchino Rossini, di cui sia Baruzzi che i Primodì frequentarono le abitazioni di Bologna e Parigi e che Baruzzi ritrasse per il negozio milanese di Giovanni Ricordi in un busto di formato colossale.¹⁵ Tra gli altri artisti del canto effigiati dallo scultore imolese si possono ricordare anche Giuditta Pasta e il tenore

Giuseppe David.¹⁶ La passione per la musica gli derivava forse dal fratello Tito, musicista e condiscipolo di Rossini, probabile tramite dell'amicizia tra i due, forse in parte responsabile del gusto musicale di Cincinnato. Di questa passione rimane traccia nella donazione testamentaria al Comune di Bologna dei beni dello scultore per la costituzione di un fondo che alimentasse un premio destinato a giovani artisti, pittori e scultori, ma anche musicisti, ai quali si richiedeva la composizione di un'opera lirica da mettere in scena, in caso di vittoria, presso il Teatro Comunale di Bologna.

Sul versante poetico tra gli amici di Baruzzi spiccano Felice Romani, più noto oggi come librettista, al quale fu affidata la stesura di un opuscolo celebrativo del progetto più ambizioso propostosi dall'artista, il gruppo monumentale del *Trionfo della Vergine*, destinato a Carlo Alberto di Savoia (ROMANI 1844).¹⁷ Altrettanto celebre era il poeta romagnolo e patriota Ferrucci, che compose esametri latini per lo stesso gruppo e liriche italiane per descrivere altre opere dello scultore (FERRUCCI 1836). Possiamo ricordare anche Giovanni Marchetti, che Baruzzi ritrasse in un bel busto in marmo, documentato da incisioni coeve e da identificare con buona probabilità con quello posto sulla tomba del poeta alla Certosa di Bologna (MARCHETTI 1838), e indirettamente il più celebre Paolo Costa, di cui Baruzzi scolpì la tomba

12. La *Silvia* più nota al pubblico italiano fu scolpita nel 1837 per il conte Paolo Tosio di Brescia ed è attualmente conservata presso la Pinacoteca Tosio Martinengo. Altre versioni precedenti di questo soggetto, elaborato da Baruzzi negli anni venti, quando ancora si trovava a Roma, furono destinate al pubblico inglese. Una di esse è ancora conservata a Woburn Abbey (cfr. SMITH 1900, p. 5, n. 4, e KENWOTHY-BROWNE 1995).

13. Per esempio nella lettera dell'amico Michelangelo Gualandi a Cincinnato Baruzzi del 12 maggio 1837 dove questi si lamenta che a Milano lo scultore sia onorato per *l'Eva* e le altre «fanciulle», ma che ora sarebbe il momento di iniziare a dedicarsi a statue maschili (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.3). Pochi giorni dopo Gualandi rincara la dose, proponendo a Baruzzi di realizzare una statua maschile per Enrico Mylius, piuttosto che una replica dell'*Eva*. Anche una società di amici potrebbe commissionargli un soggetto biblico o eroico, naturalmente maschile (lettera del 28 maggio 1837, BCABO, Fondo Speciale Baruzzi 6.1.7).

14. Tra i frequentatori delle serate a villa Baruzziana possiamo ricordare Gioacchino Rossini, amico ed estimatore di Baruzzi, il tenore Donzelli e la celebre danzatrice Maria Taglioni, ma anche il poeta Luigi Crisostomo Ferrucci, il librettista Felice Romani e molti patrioti e liberali come il Gherardi di Lugo. L'ambiente, ancora molto ben conservato, della villa, oggi struttura ospedaliera, trasmette questa destinazione ludica del luogo, negli ampi spazi aperti della rotonda centrale, nell'uso delle statue superstiti come *genius loci* e nella scelta dei temi della decorazione dipinta.

15. Non abbiamo notizie del busto in marmo di Rossini per il negozio Ricordi di Milano. Ne sopravvive però il gesso, in scala colossale.

16. Un piccolo busto di David è ricordato tra gli oggetti che Baruzzi porta con sé da Roma nel trasferimento a Bologna. Ed è dunque anteriore al 1831. Giuditta Pasta fu ospite dello studio bolognese di Baruzzi nel 1834, quando Brujllov eseguì il suo ritratto come Anna Bolena, oggi al museo della Scala. Baruzzi ne ritrasse la mano e le fece dono di un bozzetto in terracotta opera del Canova (BCABO, Collezione Autografi LIII 14279, 29 ottobre 1839, lettera di Giuditta Pasta a Cincinnato Baruzzi).

17. Ma sullo stesso soggetto anche FERRUCCI 1843; AZZARONI 1843; GOLFIERI 1843.

nello stesso cimitero, e Vincenzo Monti, che ritrasse per la Municipalità di Alfonsine.¹⁸

Fin da una prima lettura delle opere di questi autori appare chiaro che la poesia in questo periodo è il mezzo più efficace per la celebrazione e la comunicazione dell'arte, in particolare della scultura. Ma è anche una fonte primaria di ispirazione. Tra le opere di Baruzzi le più celebri derivano proprio da una ispirazione poetica, a partire dalla *Silvia*, realizzata ancora durante il soggiorno romano e più volte replicata, che nasce dalla lettura dei versi dell'*Aminta* del Tasso. Anche la *Salmace*, ideata sempre durante la permanenza a Roma, nella versione esposta a Brera nel 1838 e commissionata dal banchiere Ambrogio Uboldo, era affiancata dai versi delle *Metamorfosi* di Ovidio nella traduzione cinquecentesca dell'Anguilara che l'avevano ispirata. Nemmeno la celebre *Eva*, con la quale Baruzzi si impose al pubblico milanese nel 1837, era ispirata poi alle pagine della Bibbia, ma piuttosto ai versi del *Paradiso perduto* di Milton.¹⁹

Il caso di *Nerina* appare tuttavia differente, data la modernità della poesia scelta come ispirazione, una canzonetta anacreontica composta dall'improvvisatore Francesco Gianni a Parigi, nel 1806, certo non uno di quei testi classici degni delle future antologie scolastiche.²⁰ L'originale nome *Nerina* pone allo studioso moderno numerose domande, a cui fortunatamente soccorrono le parole di Baruzzi. Questo soggetto doveva averlo colpito già da tempo, come dimostra una lettera del 1834 ad Antonietta Fagnani Arese (lettera di Cincinnato Baruzzi ad Antonietta Fagnani Arese, 18 luglio 1834, BCABO, Fondo Speciale Baruzzi 27.6.2). Tra i due possibili soggetti proposti alla committente per una statua da eseguire per lei, lo scultore cita *Filli e Demofonte* e *Nerina*, appunto. Entrambi derivano da testi poetici, ma appartengono a due mondi letterari molto diversi. Se il primo è tratto da un grande classico della passione, le *Eroides* di Ovidio, l'altro deriva dai versi di Francesco Gianni. Poeta estemporaneo tra i più celebri del suo tempo, avversario ed emulo di Vincenzo Monti, il Gianni crea a Parigi la canzonetta *Il Bagno*, in cui compare il personaggio di Nerina (GIANNI 1827, t. III, pp. 44-50).²¹ La giovane pasto-

rella è spinta dalla calura estiva ad un bagno ristorante in un laghetto. Si spoglia e avvolge i capelli in un fiammante velo rosso, tuffandosi poi nelle acque fresche. L'improvviso arrivo del pastore Filanto, che sorprende la giovane e ne ruba le vesti, introduce un effetto drammatico molto gradito al gusto ottocentesco. Nerina, uscita dall'acqua, supplica Filanto di restituirle le vesti e subisce i suoi amorosi ricatti.

Il tema si prestava ad essere sviluppato in due diverse direzioni. La garbata rappresentazione di un nudo ammiccante nell'ingenua pastorella che si prepara ad entrare nell'acqua ed una scena drammatica che contrapponeva l'amante audace in lotta con la pudibonda giovane alla riconquista delle vesti, sottratte con l'inganno.

Se Antonietta Fagnani Arese finì col rifiutare entrambi i soggetti, alcuni anni dopo Baruzzi rimetterà in campo il tema di *Nerina* e il d'Arache lo preferirà alla *Ruth*. Dall'immagine superstite, tratta dall'*Album* dell'esposizione di Brera, la statua realizzata per la nobile casa torinese riprende la scelta di un piacevole nudo di donna che si appresta al bagno, inconsapevole di essere oggetto degli sguardi del pastore Filanto, ma soprattutto di quelli degli appassionati d'arte dell'Ottocento. *Nerina* diventa una delle tante *Ninfe*, *Baccanti*, *Danzatrici* che popolano i giardini d'inverno delle case alto borghesi e le erbe palustri ai suoi piedi si mescolano con le piante vere che le venivano collocate attorno. Il successo riscosso a Torino dalla scultura dovette essere vivissimo se in questa occasione Baruzzi, che l'aveva accompagnata per collocarla personalmente in casa Bertalozzone d'Arache, fu invitato a produrre un modello per una possibile commissione sabauda che realizzò in pochi giorni, utilizzando lo studio messogli a disposizione da Pelagio Palagi (lettera di Cincinnato Baruzzi a Pelagio Palagi, 24 settembre 1842, BCABO, Fondo Speciale Palagi, 2.112). La *Nerina* «idolo di quanti l'hanno veduta» (lettera di Michelangelo Gualandi a Cincinnato Baruzzi, 22 aprile 1839, BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.31) passò poi in eredità al conte Alessandro Castellani e secondo il Mazzini fu venduta all'asta a Parigi attorno al 1880. Da questo punto si perdono le sue tracce (MAZZINI 1949).

18. Sul monumento a Paolo Costa cfr. MAMPIERI 2007; MAMPIERI 2011, p. 219. Il busto di Vincenzo Monti si trova nella casa museo del poeta ad Alfonsine.

19. Cfr. PAVONA, 1999; BERTOLUCCI, MEDA, 2000; MEDA RQUIER, BERTOLUCCI in corso di stampa.

20. Su Francesco Gianni cfr. FAGIOLI VERCELLONE 2000.

21. Per il testo completo della poesia cfr. appendice.

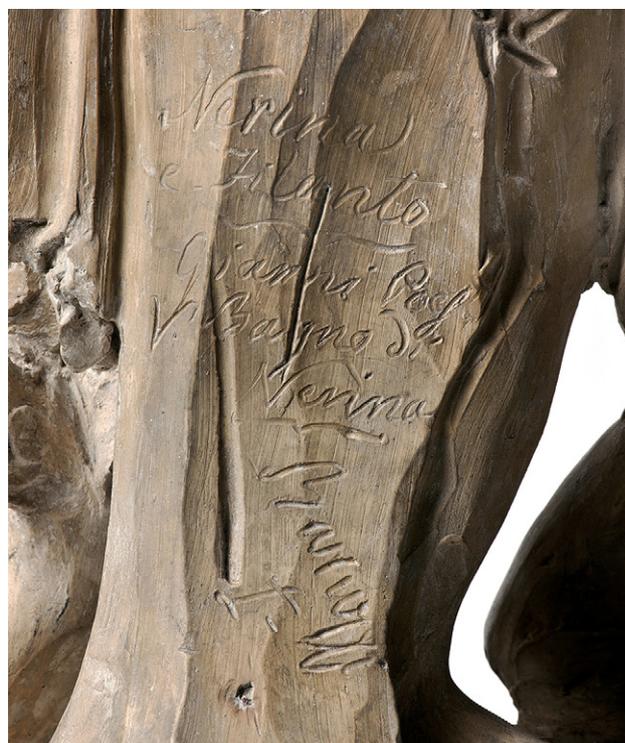


Figg. 2 e 3. C. BARUZZI, *Filanto e Nerina*, Gallarate, Collezione P. Barozzi.

Fig. 4. C. BARUZZI, *Filanto e Nerina*, particolare dell'iscrizione, Gallarate, Collezione P. Barozzi.

Recentemente è emerso sul mercato antiquario un bel bozzetto preparatorio in terracotta per la statua, che nella scritta incisa nella creta fresca prima della cottura, secondo un uso frequente dello scultore, recita: «Nerina e Filanto. Gianni Poesia Il Bagno di Nerina. Baruzzi F.» (figg. 2, 3, 4).²² Si tratta del bozzetto per una diversa versione della statua, in forma di gruppo e secondo una modalità espressiva forse più gradita all'autore, ma evidentemente non approvata dal committente. Dalla stessa poesia Ba-

22. Il pezzo ora in collezione privata è stato proposto sul mercato dalla ditta Cagnola srl. Ringrazio Roberto Martorelli per la segnalazione e l'attuale proprietà per le immagini che del bozzetto vengono qui pubblicate.



ruzzi trae la scena di Nerina nuda che, inginocchiata davanti al pastore Filanto, lo supplica di restituire le vesti. Ai piedi del giovane si nasconde un complice Amorino. La figura maschile domina la scena con la falcata agile del passo e, torcendosi verso la giovane supplice, la allontana, sollevando le vesti fuori della sua portata. La composizione «piramidata» ha come vertice il capo di Filanto, coperto dal *pileus* classico e digrada nelle figure di Nerina da un lato e di Amore dall'altro. Alla snella figura femminile si contrappone la muscolatura, ben delineata anche nel bozzetto, del giovane uomo, appena coperta dal vello di pecora. In questo modo per lo scultore si sarebbe creata quell'occasione di mettere in mostra le sue capacità anche nella rappresentazione del nudo maschile che i suoi sostenitori richiedevano

e che i suoi detrattori gli imputavano a debolezza, insinuando che la evitasse per limiti oggettivi della sua formazione.

Cosa potremmo dire di fronte a questo pensiero d'artista? Forse è un po' troppo caricato per uno scherzo pastorale, quasi fino a conferire a Nerina l'aspetto di una supplice Andromaca abbracciata alle ginocchia del vincitore Pirro. Forse il committente, a cui furono sottoposti i due progetti, finì collo scegliere quello più rassicurante, cui il pubblico era da tempo abituato e affezionato, certo più consono al gusto un po' *voyeuriste* del tempo. Ci sarebbe da chiedersi come sarebbe stato Filanto, se questa versione fosse stata la prescelta e Baruzzi non fosse stato condannato, anche questa volta, al ruolo di scultore di «gentili fanciulle».

Appendice

Il Bagno

Anacreontica

Cantata in Parigi nel dicembre 1806

Dai più vivi	Son dal rigido pudore.	Vide quella
Raggi estivi		Pastorella
Per sottrarsi un dì Nerina,	E nell'acque,	Nuda al par della natura.
Cercò altronde	Come nacque,	
L'ombra e l'onde	Diguazzando si rinfresca,	Trasognato,
Di romita grotta alpina.	Acciò fuore	Atteggiato
	Il calore	In estatico deliro
Là su tetra	Da le vene un po' se n'esca.	Langue, e poscia
Grigia pietra		Con angoscia
Pose il fianco giovanile,	Nè sa intanto	Apre il core in un sospiro.
E lo stretto	Che Filanto	
Coturnetto	Da cocente arsura oppresso,	Ben l'intese,
Si slegò dal piè gentile.	Anelando	E cortese
	Vien cercando	Via con sé portollo un'onda,
Già le bionde	Giù dal monte il rivo stesso.	E vicina
Chiome asconde		A Nerina
In un velo porporino,	Ma sul punto	Lo depose gemebonda.
Già sprigiona	Ch'egli è giunto	
Da la zona	A la gelida sorgente,	Il Pastore
Tutto il petto alabastrino.	E vi affonda	Pien d'amore
	Sitibondo	Ringraziò quell'onda, e poi
Alfin sveste	L'arsa bocca avidamente;	Innocente
De la veste		Bacio ardente
E del lino inferiore	Nell'antica	Spinse fuor da' labbri suoi;
Quelle cose,	Grotta amica	
Che più ascose	Per un'umida fessura,	E pregando,

- Gianni, Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 462-465.
- FERRUCCI 1836 = L.C. FERRUCCI, *De Eva Cincinnati Baruzzi sculptoris*, Lugo, 1836.
- FERRUCCI 1843 = L.C. FERRUCCI, *In Virginis Mariae Coeli reginam ex archetypo Cincinnati Baruzzi*, Lugo, 1843.
- GIANNI 1827 = F. GIANNI, *Poesie*, Firenze, Leonardo Giardetti, 1827.
- GOLFIERI 1843 = G. GOLFIERI, *Concetto d'un lavoro in plastica modellato dal cav. Cincinnato Baruzzi per ordine di sua maestà Carlo Alberto re di Sardegna*, Bologna, Dalla Volpe, 1843.
- IMBELLONE 2003 = A. IMBELLONE, in S. PINTO, F. MAZZOCCA (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, Milano, Electa, 2003.
- KENWOTHY-BROWNE 1995 = J. KENWOTHY-BROWNE, *The Sculpture Gallery at Woburn Abbey*, in H. HONOUR, A. WESTON-LEWIS (a cura di), *The Three Graces: Antonio Canova*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1995.
- LEONTIEVA 1996 = G. LEONTIEVA, *Karl Brullov. Le peintre du romantisme russe*, Bournemouth - Saint Pétersbourg, Parkstone - Aurora, 1996.
- MALDINI 2007 = C. MALDINI (a cura di), *Uno scultore neoclassico a Bologna fra Restaurazione e Risorgimento. Il fondo Cincinnato Baruzzi nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, Bologna, Studio Costa, 2007.
- MAMPIERI 2007 = A. MAMPIERI, *Breve excursus tra le opere bolognesi di Cincinnato Baruzzi in Certosa e alle Collezioni Comunali d'Arte*, in MALDINI 2007, pp. 373-392.
- MAMPIERI 2011 = A. MAMPIERI, in B. BUSCAROLI, R. MARTORELLI (a cura di), *Luce sulle tenebre. Tesori preziosi e nascosti dalla Certosa di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Bononia University Press, 2011, n. 87, p. 219.
- MAMPIERI 2013 = A. MAMPIERI, *Il ritorno di Apollo. Un Canova perduto dalla collezione di Giovanni Battista Sommariva*, «Paragone Arte», LXIV, 108, 2013, pp. 18-33.
- MAMPIERI in prep. = A. MAMPIERI, *Cincinnato Baruzzi*, in preparazione.
- MARCHETTI 1838 = G. MARCHETTI, *La sposa del Cantico dei Cantici*, Milano, Bravetta, 1838.
- MAZZINI 1949 = G. MAZZINI, *Cincinnato Baruzzi. La vita, i tempi, le opere*, Imola, Galeati, 1949.
- MEDA RIQUIER, BERTOLUCCI in stampa = G. MEDA RIQUIER, S. BERTOLUCCI, «Sante ed immortali consolazioni»: *l'origine della villa-museo di Enrico Mylius*, in corso di stampa.
- PAVONA 1999 = R. PAVONA, «Rispettabilissimo Goethe... Caro Hayez... Adorato Thorvaldsen»: *gusto e cultura europea nelle raccolte d'arte di Enrico Mylius*, Venezia, Marsilio, 1999.
- ROMANI 1844 = F. ROMANI, *Il trionfo di Maria gruppo colossale commesso da S.M. Il re Carlo Alberto al cav. Prof. Cincinnato Baruzzi*, «Gazzetta Piemontese», 26 aprile 1844.
- ROSINI 1841 = G. ROSINI, in *Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*, Milano, Canadelli, 1841, pp. 34-39.
- SMITH 1900 = A. SMITH, *A Catalogue of Sculpture at Woburn Abbey, in the Collection of His Grace the Duke of Bedford*, London, s.e., 1900.
- STATE RUSSIAN MUSEUM 1999 = STATE RUSSIAN MUSEUM, *Karl Brullov, 1799-1852: Painting, Drawings and Watercolors from the Collection of the Russian Museum*, St. Petersburg, Palace Editions, 1999.
- SUSINNO 1974 = S. SUSINNO, *I ritratti degli Accademici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974, pp. 203-270.