

Cincinnato Baruzzi perduto (?)

Tracce per l'identificazione di opere disperse attraverso la documentazione foto-iconografica

Antonella Mampieri

Abstract Many works by the 19th century Italian sculptor Cincinnato Baruzzi are presently lost, destroyed or only mentioned by documents. Some of these sculptures are visually documented by drawings, photographs and book illustrations. The most interesting examples are: the models for the two funerary monuments sculpted for the Polish noble family Pac, formerly in Imola; the first version of *Love capturing a soul*, one of the earliest original creations of Baruzzi, replicated several times for British and German collectors; the *Timpanista or Euterpe*, a statue originally created for Elisa Fagnani Arese together with the destroyed memory of her two daughters and little granddaughter, formerly in the Arese villa in Sesto Milanese, documented by a drawing; the *Sulamite* commissioned by the well known Lombard patron Francesco Cavezzali for his villa in Lodi, a photograph of which was taken in its original surround in the forties; and some of Baruzzi's statues, only described in letters and documents, whose image is preserved through the early photographic campaign commissioned by the sculptor from one of the first daguerreotype photographers, the Swiss Henry Béguin.

Keywords Cincinnato Baruzzi. Arese family. Herberstein collection. Antonio Canova. Francesco Cavezzali.

1 Introduzione

La ricerca per la stesura di un primo catalogo aggiornato dello scultore ottocentesco Cincinnato Baruzzi (Imola, 1796 - Bologna, 1878), riprendendo e aggiornando gli studi successivi alla monografia di Giuseppe Mazzini (1949), ha determinato l'apertura di molte strade e percorsi (Mampieri 2014; Mazzini 1949). Non tutti hanno potuto essere affrontati fino in fondo prima della pubblicazione del libro, ma alcuni mi sembrano meritevoli di una riflessione immediatamente *a posteriori*. Molte delle opere di Baruzzi ci sono note solo attraverso la descrizione delle fonti (lettere, giornali e riviste specializzate) e attendono ancora di essere identificate, ma in alcuni casi la sopravvivenza di immagini, fotografiche o di traduzione, permette almeno di conoscerne l'aspetto. Queste immagini, dunque, divengono strumenti fondamentali per la ricerca, archetipi visivi in attesa di una concretizzazione tridimensionale. Le pagine che seguono si propongono di presentare alcuni dei casi più significativi, scelti in base alla qualità e al numero delle testimonianze pervenute, all'importanza del committente e dei suoi rapporti, in alcuni casi anche delle sue influenze, con e sull'artista, e di rendere pubblici strumenti particolarmente utili per gli studiosi di scultura, ma anche di storia della fotografia dell'Ottocento.

2 Tracce sulle opere giovanili.

I bassorilievi Bianconcini e i monumenti Pac. L'innegabile rapporto con Antonio Canova

L'attività giovanile di Cincinnato Baruzzi, documentata dalle fonti, è al momento in buona parte dispersa e da ricostruire. Sopravvivono le repliche in scala del *Laocoonte* per Domenico Manzoni (Forlì, Palazzo del Merenda) e per la famiglia Massari (Ferrara, Archivio di Stato), entrambe derivate dalla prima versione, presentata all'Accademia di Belle Arti di Bologna e vincitrice del premio di scultura nel 1816, anch'essa al momento perduta (Mampieri 2014, pp. 57-58, n. 1). Le sculture realizzate da Baruzzi per i nobili imolesi sostenitori dei suoi studi a Bologna, che venivano messe a riffa tra i sottoscrittori per ripagarne le sovvenzioni, sono virtualmente perdute, anche se una verifica presso gli eredi delle loro famiglie potrebbe rivelarsi fruttuosa.

A questo gruppo sono in qualche modo ricollegabili due bassorilievi di cui conosco solo le immagini in bianco e nero, conservate presso la Biblioteca Comunale di Imola¹ (figg. 1 e 2), una delle quali viene pubblicata dal Mazzini (1949, p. 33, tav. XIV). Le due immagini riproducono altrettanti gessi conservati negli anni quaranta nell'atrio di palazzo Bianconcini, a Imola, e sulla cui attuale esistenza non

1 BIM, Manoscritti Imolesi 1060, coll. 15 C 7 12.



Fig. 1. Cincinnato Baruzzi, *Modello per il monumento di Michal Jan Pac*, foto d'epoca, Imola, Biblioteca Comunale.



Fig. 2. Cincinnato Baruzzi, *Modello per il monumento di Josef Pac*, foto d'epoca, Imola, Biblioteca Comunale.

sono stata in grado di avere conferme. Già Katarina Mikocka-Rachubowa aveva riconosciuto in quello pubblicato dal Mazzini il modello del monumento di Michal Jan Pac, antenato del conte polacco Ludwik Michal (Mikocka-Rachubowa 2001a, vol. 2, pp. 139-140; 2001b, pp. 499-510), appassionato committente di Antonio Canova e, tramite lui, di alcuni suoi allievi, tra cui Adamo Tadolini, Rinaldo Rinaldi e Cincinnato Baruzzi. La commissione a Baruzzi dei due rilievi è da collocare attorno al 1820, durante il viaggio di Pac e della moglie in Italia, quando il collezionista visitò lo studio di Canova e gli commissionò un busto di *Elena di Troia*, oggi all'Ermitage (1819). In questa occasione lo scultore, sempre generoso verso i suoi allievi, mediò per fare affidare ad alcuni di loro altre

sculture per la Polonia. Da una lettera di Canova a Cicognara, in data 23 febbraio 1820, sappiamo che i Pac (o Paz) avevano commissionato a Baruzzi alcune opere.² Incrociando le informazioni presenti nella documentazione conservata presso la biblioteca bolognese dell'Archiginnasio e le notizie pubblicate dalla Mikocka-Rachubowa è possibile individuare quattro sculture di mano di Baruzzi eseguite negli anni venti per il conte Pac.³ Tra queste, oltre ai due monumenti agli avi Michal Jan e Josef Pac, oggi nella chiesa di Raczki (Mampieri 2014, pp. 62-65, n. 3), un busto di Antonio Canova, copia del celebre autoritratto del maestro, più volte replicato da Baruzzi, al momento non identificato, e una statua raffigurante *Ebe*, anch'essa tratta dal modello di Canova e oggi

2 «Quei signori polacchi Paz hanno date alcune commissioni al giovane Baruzzi» (Mikocka-Rachubowa 2001a, p. 137, e 2001b, p. 499).

3 BCABO, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 64.

esposta a Varsavia (Mampieri 2014, pp. 59-61, n. 2). Condivido il parere della Mikocka-Rachubowa che la statua della *Baccante*, citata dal Mazzini tra le sculture destinate al conte Pac, non può essere identificata con la *Baccante timpanista*, realizzata nel 1836 ed esposta a Brera nell'anno successivo. Inoltre i riferimenti alla commissione Pac, conservati tra i documenti di Baruzzi, che compaiono in un elenco di opere realizzate dal suo studio tra il gennaio 1823 e il dicembre 1827, riportano solo i due monumenti a rilievo, un'*Ebe* al naturale e una testa grande al vero di Canova.⁴ Questo mi sembra permetta di ipotizzare che l'*Ebe* abbia potuto essere confusa con una *Baccante*, dando luogo all'equivoco della commissione di due statue raffiguranti figure femminili mitologiche, quando in realtà ne venne realizzata una sola. Lo stesso elenco può essere utile per ricostruire le fasi di esecuzione delle opere che, commissionate nel 1820, dovevano essere ancora in corso di realizzazione dopo il 1823, data di inizio della documentazione superstite. Il pagamento di 220 scudi romani per il busto di Canova e di 2 000 scudi per i monumenti e la statua di *Ebe* corrispondono alle tariffe praticate in quegli anni dal giovane scultore e in generale dallo studio Canova, da lui gestito in questo periodo per conto del fratellastro del celebre scultore, monsignor Giovanni Battista Sartori Canova.⁵

I bei rilievi un tempo conservati ad Imola, con cornici rettilinee dalle gole modulate, che mancano nelle traduzioni in marmo, sono modelli per i due cenotafi destinati alla cappella che Pac fece costruire all'interno del suo castello di Dospowda.⁶ Trasferiti per evitarne la confisca ad opera dei russi dalla cappella neogotica del castello Pac alla chiesa della Trinità a Raczi, i due monumenti furono inizialmente murati nel presbiterio e successivamente sulla parete destra della navata, dove si trovano attualmente. Presentano una tipologia diffusa tra le opere di

Canova, che rimanda alla stele Volpato nella chiesa romana dei Santi Apostoli e alle successive elaborazioni sul tema. Delle stele canoviane i rilievi Pac conservano la cimasa a timpano, coronata da palmette, con al centro una corona d'alloro dai nastri simmetrici. Entrambi i rilievi sono occupati da una sola figura femminile, che in un caso simboleggia la Vittoria, nell'altro la Lituania piangente. Il bassorilievo con la figura femminile piangente davanti ad un'ara cilindrica che sostiene il busto di profilo del defunto, avvolto da un serto di fiori, presenta poche varianti rispetto alla prima idea canoviana per il monumento a Vittorio Alfieri (Bassano del Grappa, Museo). Più originale è la figura della Vittoria alata, in equilibrio sulla punta del piede sinistro, nell'atto di scrivere su uno scudo ovale. Qui i richiami a Canova sono ancora innegabili, ma passano attraverso una rielaborazione personale di Baruzzi che mescola la fanciulla e il genio del monumento Emo, la Patria seduta nell'atto di scrivere della stele Giustiniani (Padova, Musei civici) e le danzatrici, tanto spesso dipinte e disegnate dal maestro (Mikocka-Rachubowa 2001b).

3 Da Canova a Baruzzi: le sculture perdute della collezione Herberstein di Graz

Nel gennaio del 1831 Cincinnato Baruzzi gestisce ormai direttamente lo studio romano che era stato di Antonio Canova, dopo averlo acquistato da monsignor Sartori Canova nel 1826.⁷ Tra le numerose commesse per un pubblico soprattutto straniero ricevute in questo periodo spicca un gruppo di cinque sculture, richiesto dal conte austriaco Jérôme Herberstein.⁸ Il gruppo è ricordato in un impegno di spesa sottoscritto dal conte il 23 gennaio 1831 che, appoggiandosi ai Torlonia per la liquidità e la garanzia economica, ordina allo scultore due ope-

4 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 64.

5 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 64.

6 Il castello, iniziato dall'architetto Pietro Bosio, fu successivamente affidato al bolognese Enrico Marconi, che lo terminò nel 1823 (Mikocka-Rachubowa 2001b).

7 Cfr. copia del contratto di acquisto conservata in BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 64.

8 Johann Hieronymus Herberstein (1772-1847), Jérôme come preferiva essere chiamato, aristocratico austriaco, cosmopolita e appassionato d'arte, viaggiò a lungo in Italia, visitando soprattutto Roma e Napoli ed acquistando numerose opere per la sua collezione, esposta nel castello di Eggenberg, vicino a Graz. Il castello era abitato dalla famiglia solo per un breve periodo dell'anno e per il resto del tempo era una sorta di museo, visitabile da ospiti accreditati, come una sorta di monumento nazionale. Il castello e la collezione furono acquisiti dallo Stato austriaco nel 1939.

re tratte da modelli canoviani, le *Grazie* e la *Ninfa dormiente*, e altre tre derivate da idee originali dello stesso Cincinnato Baruzzi, una *Psiche*, una *Salmace* e un *Amore che si impadronisce dell'anima*. Le sculture, oggi disperse e già assenti nell'ultimo inventario della proprietà, anteriore alla vendita alla Stato austriaco (1939), erano esposte dal 1855 in un corridoio, trasformato in una sorta di giardino d'inverno, della residenza degli Herberstein ad Eggsberg, vicino a Graz, come risulta da una immagine d'epoca.⁹ Da una lettera scritta da Napoli al suo amministratore in Austria apprendiamo che nel gennaio del 1831 il conte aveva commissionato a Roma sette sculture: le cinque già citate presso lo studio di Baruzzi e altre due, copie da Thorvaldsen (*Venere con la mela e Adone col cane*), a Luigi Bienaimé (Carrara, 1795-1824), allievo e primo assistente dello scultore danese. La lettera citata fa riferimento alle opere ordinate a Baruzzi in modo impreciso, comprensibilmente, dato il tempo trascorso tra l'ordine (23 gennaio) e il messaggio spedito in Austria (8 febbraio), e lo stesso scultore è menzionato come «Barozzi»,¹⁰ ma conferma i dati presenti nell'archivio personale dello scultore. È infatti descritta come copia da Canova, oltre alle *Tre Grazie* e alla *Ninfa dormiente*, anche la *Salmace*, una creazione originale di Baruzzi, come la *Psiche seduta* e l'*Amore che si impadronisce dell'anima*. Le sculture raggiunsero il castello di Eggsberg nel dicembre 1831, con una rapidità che non sorprende, data la efficiente organizzazione dello studio, dove il lavoro era trasmesso con un sistema a catena di montaggio da un lavorante all'altro, per lo più impiegati a cottimo, e dato anche che in questi mesi Baruzzi stava cercando di eliminare tutte le pendenze che rimanevano sulla piazza romana, in vista del suo trasferimento definitivo a Bologna, come professore di scultura presso l'Accademia di Belle Arti. Le tre statue di creazione originale erano state messe a punto quasi un decennio prima ed avevano già riscosso un notevole successo. La *Psi-*

che seduta, di cui possediamo numerose versioni (Mampieri 2014, pp. 172-178, n. 32), fino a quella tarda acquistata da Nicola I per le sue collezioni di arte contemporanea nel 1845, era stata presentata da Baruzzi come saggio del 4° anno dell'alunnato romano e successivamente esposta a Brera nel 1829,¹¹ con buona risposta della critica. In essa la figura della giovane amante di Eros è presentata secondo la tipologia messa a punto da Canova nell'*Amore e Psiche stanti* (1787) e perfezionata da Pietro Tenerani nella *Psiche abbandonata* (1817). I capelli raccolti dietro il capo e trattenuti da un nastro, il panneggio avvolto attorno ai fianchi che lascia libero il busto dai seni acerbi, il purissimo profilo fidiaco, tutto appartiene ad un linguaggio già precedentemente elaborato. Nuova è invece la posa: la giovane donna siede a terra su un prato cosparso di fiori, con le ginocchia portate verso sinistra, mentre il busto ruota dalla parte opposta. Il capo, disposto di profilo, è girato a contemplare una farfalla, in origine posata sulla falange della mano protesa di Psiche e realizzata in bronzo dorato. Sulle spalle della giovinetta spuntano due ali di farfalla che ripetono quelle dell'animale, simbolo dell'anima, l'unico elemento al quale vennero mosse delle critiche da parte della accademia bolognese che notava la ridondanza della doppia citazione delle ali e proponeva, in presenza della farfalla, di eliminare quelle della fanciulla.¹²

La *Salmace*, sorpresa dall'apparizione improvvisa di Ermafrodito presso la fonte e subitamente travolta da amore, è da considerarsi l'opera autonoma più precoce dello scultore imolese, compiuta nello studio di Canova, quando il maestro era ancora in vita. Presentata all'Accademia di Bologna come saggio del secondo anno dell'alunnato romano, la *Salmace* verrà realizzata in marmo fin dal 1822 per Lord Kinnaird e più volte replicata, sia al naturale che in dimensioni ridotte, sempre con notevole successo (Mampieri 2014, pp. 100-105, n. 16). Rispetto agli svolgimenti canoviani la scultura mostra una

9 Sono grata per queste ed altre informazioni alla dottoressa Barbara Kaiser del museo Joanneum di Graz che mi ha segnalato i materiali d'archivio relativi all'acquisto conservati presso il locale Landesarchiv, che qui cito.

10 Landesarchiv, FA Herberstein, Güterkorrespondenz, Schuber Z 23, Heft 2, 1831.

11 I primi riferimenti ad una scultura di questo soggetto compaiono tra le carte di Baruzzi nel 1823 da cui si ricava che lo studio era al lavoro su due versioni del soggetto, una per Bologna a grandezza naturale ed una in formato ridotto per Lord Milton. Il marmo per Bologna, spedito nel 1824 all'Accademia, riceverà un giudizio sostanzialmente favorevole da Giacomo De Maria, professore di scultura e primo maestro di Baruzzi.

12 ABABO, Alunnato Romano 1824.

maggiore insistenza nel dettaglio, soprattutto nelle decorazioni floreali, presenti anche sul prato su cui siede *Psiche* dove, all'astrazione degli spazi canonici, ridotti molto presto a superfici lisce, si tende a sostituire la resa virtuosistica degli elementi naturali, peraltro affidati a specialisti della lavorazione del marmo.¹³ Non stupisce che Herberstein abbia scelto tre opere di Baruzzi da affiancare a due di Canova. A questo scopo doveva contribuire la loro collocazione strategica all'interno dello studio, dove erano distribuite tra i pezzi del maestro, proprio per attirare eventuali commissioni. Mentre conosciamo da versioni successive e dai gessi conservati presso la villa bolognese che fu già di Cincinnato Baruzzi l'aspetto della *Psiche* e della *Salmace*, mancavano del tutto immagini dell'*Amore che cattura l'anima*, opera anch'essa precoce, messa a punto nel 1822. A quella data la statua è descritta da Giuseppe Tambroni sulle pagine del *Giornale Arcadico* con queste parole:

Una graziosa statua dell'Amore che con un ginocchio in terra s'incurva con tutta la persona per sorprendere una farfalla intenta a trarre nutrimento da un fiore, è l'ultimo leggiadro lavoro del sig. Baruzzi, altra fondata speranza della scultura italiana... Ora questo suo nuovo lavoro gli accresce buona parte di fama, e gli dà luogo nella classe de' migliori nell'arte. Perché non è a dirsi con quanto magistero abbia egli lavorato questa sua nuova opera, alla quale, attenendosi agli esempj degli antichi, ha dato quella morbidezza e carnosità che alcuni moderni vorrebbero esclusa. Ma noi, e sia senza offesa della opinione loro, pensiamo che gli antichi del buon tempo erano più inclinati al vero ed alla natura bella che alla convenzione alquanto scarsa. Perché non avvi nulla di bello fuor della natura bella, cioè né peccante in troppo, né peccante in poco. Ora qualunque convenzione che si dilunghi da questi precetti diventa viziosa, ed erronea, ed estranea all'arte. Quindi, quanto a noi, loderemo senza fine il Baruzzi d'aver tenuto quel giusto mezzo che piace perché vero, e lodevole, ed autorato dagli esempi antichi che abbiamo innanzi agli occhi. La fisionomia della sua figura è ripiena di espressione e di foco: la mossa dell'Amore è aggraziata e gentile: le forme

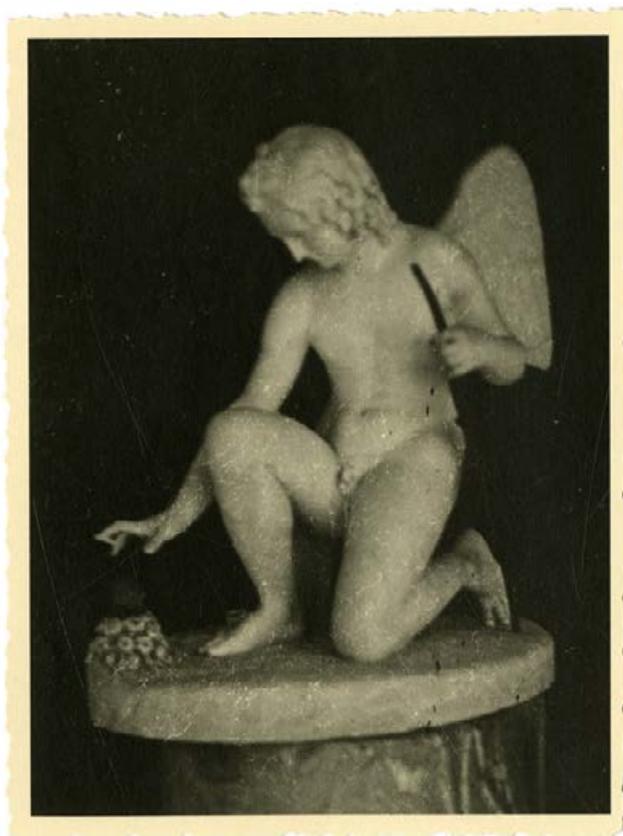


Fig. 3. Cincinnato Baruzzi, *Amore che si impadronisce dell'anima*, già Graz, collezione Herberstein, foto d'epoca.

belle, le proporzioni giuste, i contorni severi e le estremità di squisita e diligente esecuzione. Che se a taluni venisse ora talento di dire - dunque tutte queste opere che hai lodate sono perfette - risponderemo, no... non può mai essere perfetta l'opera dell'uomo [Tambroni 1822, pp. 391-392].

Il soggetto ebbe successo e venne replicato più volte per il mercato inglese, prima per Lord Londonderry (1823) e poi, in formato ridotto, per Lord Milton (1823).

Nel 1831, infine, Baruzzi eseguiva una terza versione dell'*Amore* per gli Herberstein. Una fotografia d'epoca ne tramanda l'aspetto (fig. 3). Il giovane Amore, più adolescente che bambino, poggia a terra il ginocchio sinistro e si appoggia all'arco, mentre allunga la mano destra verso un gruppo di fiori su

¹³ L'ornatista specializzato nella lavorazione di fiori e capelli documentato in studio negli anni trenta, per esempio, è il carrarese Franzoni.

cui è posata una farfalla (l'anima), che si appresta a chiudere tra le dita. Ancora una volta la farfalla simbolo dell'anima è realizzata in un materiale differente dal marmo, molto probabilmente bronzo dorato, utilizzato anche per l'arco a cui si appoggia il dio. La nudità di Eros è ancora snella e priva di muscoli, non molto differente da quella del *Genio del Commercio*, scolpito per la tomba della famiglia Massari alla Certosa di Ferrara (1824-1827) (Mampieri 2014, pp. 81-84, n. 10). I lunghi capelli disposti in ciocche scendono ai lati del viso e sono raccolti al vertice del capo, sulla fronte, in una acconciatura comune alle sculture prassiteliche o comunque ellenistiche, come l'*Eros di Centocelle*. La scelta del soggetto sembra tuttavia più vicina agli svolgimenti della poetica sviluppata dalla scuola di Thorvaldsen, che privilegia invenzioni anacreontiche, come la graziosa caccia o pesca degli Amori.

4 La Timpanista Secco Suardo e i rapporti con Elisa Fagnani Arese

L'attività di Cincinnato Baruzzi per la nobile famiglia milanese degli Arese Lucini si estende per un lungo periodo, partendo dalla committenza del busto di Francesco Teodoro Arese, particolarmente attento alle novità del mercato artistico e alle esposizioni di Brera (Mazzocca 1987, pp. 80-96), per giungere fino al senatore del regno Francesco, al quale lo scultore consegna a Torino due piccole statue di *Amorini* nel 1860.¹⁴

Ma è sicuramente la figura di Antonietta Fagnani Arese, la musa della giovinezza foscoliana, quella che più colpisce tra i corrispondenti dello scultore. Tra le numerose lettere conservate nel carteggio quelle di Antonietta spiccano per la grazia vivace e il moderno temperamento. Si leggono tutto d'un fiato, grazie ad una prosa estremamente sintetica, quasi novecentesca, che va al punto con decisione.

La committente, donna di buon gusto e di notevole cultura, dopo aver richiesto i due busti erma ancora nella collezione di famiglia, ritratti del marito Marco e del cognato Francesco Teodoro (1828), contatta Baruzzi nel 1832 per una statua dal soggetto «che ricrei l'occhio», ma che non costi più di 5 000 franchi. Due anni dopo l'artista propone due soggetti tratti da testi poetici molto distanti

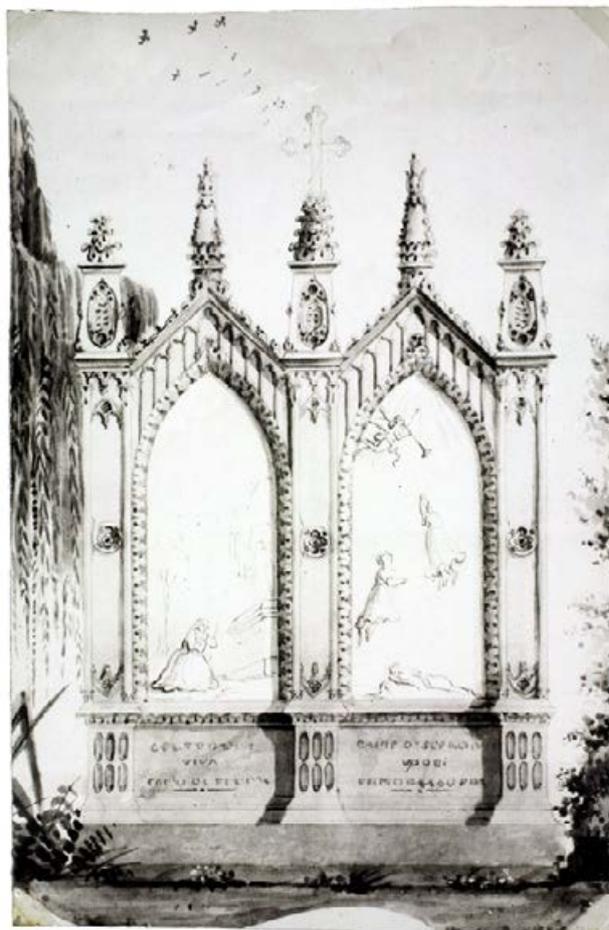


Fig. 4. Monumento alle due figlie e alla nipotina della contessa Antonietta Fagnani Arese, acquerello. Già collezione Arese Licini. Foto d'epoca. Imola, Biblioteca comunale.

nel tempo, *Filli* e *Demofonte*, dalle *Heroides* di Ovidio, e *Nerina*, ispirata ai versi moderni dell'improvvisatore Francesco Gianni (Mampieri 2013, pp. 17-26). Evidentemente i soggetti non andarono a genio alla committente, perché nell'aprile 1836 la corrispondenza fa riferimento ad una *Danzatrice* che sta procedendo nella lavorazione. Antonietta vieta di esporla a Brera, visto che l'anno precedente aveva fatto molta fatica a recuperare il bassorilievo realizzato da Baruzzi per il giardino della villa di Sesto Milanese, dedicato alla memoria delle due figlie prematuramente scomparse e di una nipotina. Il bassorilievo, che risultava perduto già negli anni quaranta, all'epoca delle ricerche del Mazzini, fu commissionato nel 1831 ed esposto a Brera nel

¹⁴ BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 53.

1835 (Papotti 1835; Gualandi 1835, p. 26; *Album Italiano* 1835; Anon. 1835). Proprio alle ricerche di Giuseppe Mazzini dobbiamo la preziosa fotografia di un acquerello, ancora conservato presso gli eredi Arese nel 1945, che ritrae l'aspetto del monumento in un giardino di cui si intravedono i salici piangenti, gli stessi salici di cui parla in una lettera Antonietta che ricorda di aver scelto la loro collocazione nel parco della villa assieme allo scultore, individuando il luogo per il futuro monumento (fig. 4).¹⁵ L'insieme è un esempio di stile *troubadour*, molto apprezzato in questi anni a Milano, e dimostra l'aggiornamento costante della committente sulle novità artistiche. Immaginato come un dittico gotico spartito da pilastri poligonali coronati da gattoni, con quello centrale sormontato dalla croce, il monumento è racchiuso da una cornice di marmo ad archi acuti. Le due lastre che lo compongono ritraggono a sinistra la madre e nonna delle defunte, Antonietta stessa, inginocchiata davanti ad un sarcofago posto nel folto di un boschetto di salici, mentre a destra sono raffigurate le anime che ascendono, in ordine cronologico di dipartita, verso un angelo che dal cielo le accoglie suonando una tromba ed indicando la luce divina che piove dal cielo. Uno schizzo quasi indecifrabile, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio (Mampieri, 2007, p. 271, tav. 27), è stato identificato come preparatorio per il monumento di cui fornisco la descrizione del «Raccoglitore»:

Ciò però che fu oggetto di maggiore attenzione si fu un monumento sepolcrale in marmo, lavoro del celebre scultore cav. Cincinnato Baruzzi imolese, prof. di scultura nella pontif. acc di Belle Arti in Bo, e commissione della contessa Antonietta Arese Lucini di Milano, per essere posto in una villa presso Monza nomata Sesto, ad eternare la trista memoria di un domestico infortunio, per cui in breve tempo le venivano tolte due giovani figlie ed una tenera pargoletta nata dalla maggiore di loro. Il monumento è di forma gotica. Alla cima d'un basso-rilievo è effigiato l'Angelo dell'Apocalisse, il quale colla tromba appella le tre anime che s'innalzano a volo, e loro addita la gloria celeste che vedesi scolpita nel radiante triangolo [*Album Italiano* 1835, p. 443].

In esso si riconosce bene l'angelo con la tromba, che la committente osteggiò moltissimo perché inadatto alla celebrazione della gloria celeste delle sue care e troppo legato al tema dell'Apocalisse, come del resto dimostrano le varie recensioni scritte dopo l'esposizione, che contengono tutte questa interpretazione, ma anche la figura seduta dell'ultima delle defunte, che nell'acquerello è ritratta distesa, come addormentata. A identificare l'immagine sono utilissime le descrizioni che ne fanno poesie d'occasione, come quella scritta da Giovanni Marchetti, che a Brera era appesa accanto al bassorilievo, e le recensioni dell'esposizione, non tutte favorevoli all'opera (Marchetti 1837, p. 159). Il monumento impegnò Baruzzi dal 1828, anno della morte della bambina nipote di Antonietta Arese, Antonietta dei Conti di Ceres, quando la nobildonna decide di affidargli l'opera, e il 1835, quando finalmente il rilievo venne esposto e poi consegnato.

Il monumento permette ad Antonietta di esercitare la sua forte personalità decisionista sullo scultore; nel 1829 arriva a minacciare Baruzzi di spedirgli una lettera di sollecito al mese, dato che non le è ancora arrivato nemmeno uno schizzo per avere un'idea del progetto, sul quale si esprimerà poi con forte spirito critico, finendo tuttavia con l'apprezzarlo molto al momento della consegna, ma non a pieno, visto che nel 1832 lo scultore dovrà promettere di recarsi a Milano nel periodo in cui sarà libero dalle lezioni in accademia, per effettuare alcune modifiche che gli sono state richieste.¹⁶ A buon punto nel 1836, la *Danzatrice bacchica*, come è ricordata nei documenti, è pronta in tempo per l'esposizione di Brera del 1837, alla quale Baruzzi invia anche l'*Eva tentata*, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano (Mampieri 2014, pp. 190-197, n. 35). La polarizzazione dell'attenzione generale determinata a Milano da quest'ultima opera, che oscura nelle recensioni la stessa *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini, mette in ombra la *Timpanista* o *Suonatrice di sistro*, dallo strumento che teneva in mano, un piccolo triangolo di bronzo dorato (Mampieri 2014, pp. 185-189, n. 34). Liberamente ispirata alle *Danzatrici* canoviane (la Arese ironizza sulla sua posizione indecifrabile – in piedi o seduta? forse si sta alzando?) la *Cimbalista* esprime la gioia di vivere in un modo già molto più ricco di suggestioni rispetto alla purezza essenziale

¹⁵ BIM, Manoscritti Imolesi 1060, coll. 15 C 7 12.

¹⁶ BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 1 e 27.

del maestro. Baruzzi indulge sulla pelle di leone appoggiata sull'ara che le fa da sostegno, sulla ricchezza della decorazione floreale della ghirlanda, poggiata con civetteria sul capo, un po' di lato, sul cesto allungato, quasi una cornucopia, da cui traboccano altri fiori, sulla natura morta di strumenti musicali deposta ai piedi della giovane donna. La lavorazione del marmo è straordinariamente virtuosistica e ancora oggi una versione della scultura, che ebbe svariate repliche, è stata accolta entusiasticamente sul mercato antiquario, quando vi ha fatto la sua comparsa (Farsetti Arte 1997, n. 240).

Proprio all'esposizione di Brera la statua attira l'attenzione di Leonino Secco Suardo, collezionista bergamasco, la cui raccolta è in parte confluita alla Accademia Carrara (Malenza Vassena, in corso di stampa), che chiede di acquistarla, con il beneplacito della committente. Evidentemente non troppo impressionata dalla *Timpanista*, Antonietta si limita a cedere la scultura «al bergamasco», che la pagherà a Baruzzi 7 000 lire, cioè 2 000 lire in più rispetto alla cifra stabilita in origine, e a concludere filosoficamente che per lei lo scultore ne farà un'altra «di soggetto lieto, in piedi, al naturale».¹⁷ Solo molti anni dopo il figlio di Antonietta, Francesco Arese, ricorderà a Baruzzi che la scultura non era mai stata consegnata, mentre i pagamenti dovevano essere stati regolarmente versati, e si farà consegnare nella residenza di Torino due graziosi amorini che riprendono il soggetto dell'*Amore che cattura l'anima e che la tormenta*.

La *Timpanista* Secco Suardo, fotografata all'epoca della monografia di Giuseppe Mazzini (1949, tav. X; fig. 5), quando si trovava nella casa dell'ultima erede Secco Suardo, la contessa Camilla Maffei Mercuri di Bergamo,¹⁸ è al momento dispersa.

5 La Sulamitide: due svolgimenti per un tema?

Opera realizzata per Francesco Cavezzali di Lodi, farmacista e collezionista di arte contemporanea, tra i più illuminati frequentatori delle annuali esposizioni di Brera, la *Sulamitide* o *Sposa del Cantico*



Fig. 5. Cincinnato Baruzzi, *La Timpanista*, già Bergamo, collezione Maffei. Foto d'epoca. Imola, Biblioteca Comunale.

dei Cantici era destinata alla villa che, a partire dal 1836, il dottore fece costruire in località il Tormo, poco lontano da Lodi.¹⁹ La villa è uno splendido esempio del migliore stile generato dall'accademia di Brera e dai contatti artistici sviluppati presso le altre istituzioni italiane in occasione delle esposizioni annuali. Coinvolti nella sua decorazione, che nasce come una coerente armonizzazione di architettura e arredamento d'interni, sono tutti i maggiori esponenti delle arti, da Pelagio Palagi, autore della pala della chiesa e del disegno per la tomba dei Cavezzali, a Francesco Podesti a cui si devono gli affreschi della stessa cappella e le figure di Baccanti, dipinte a gara con Arienti nella sala da pranzo, da

¹⁷ BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 1.

¹⁸ BIM, Manoscritti Imolesi 1060, coll. 15 C 7 12.

¹⁹ La villa Cavezzali in località il Tormo, vicino a Lodi, fu fatta costruire da Francesco tra il 1836 e il 1845. Sull'argomento cfr. Agnelli 1939, pp. 3-21. Un ringraziamento particolare al sig. Tino Gipponi di Lodi, che mi ha procurato una copia digitale di questo testo estremamente raro.

Francesco Hayez, autore di molti dei dipinti esposti nelle sale, a Cincinnato Baruzzi, da Abbondio Sangiorgio, autore delle statue delle *Arti del Quadrivio* poste sulla facciata e dei busti patriottici del giardino, a Giuseppe Sogni, che dipinge il colossale *Ritorno trionfale del carroccio*.

Il contatto tra Baruzzi e Cavezzali si stabilì con tutta probabilità proprio attraverso la fitta rete di contatti milanesi che già da tempo lo scultore coltivava grazie alla costante partecipazione alle esposizioni e le frequentazioni dei circoli culturali cittadini. Le opere esposte e le recensioni che le accompagnavano, la pubblicazione sulle *Strenne* di descrizioni e incisioni che ne ritraevano un gruppo scelto erano oggetto di un forte movimento di opinione ed esse divenivano possibili articoli per il mercato, come *l'Eva tentata*, esposta nel 1837 a Milano e venduta durante questo periodo al Bolognini Attendolo (Milano, Galleria d'Arte Moderna), ma allo stesso tempo commissionata come replica da Enrico Mylius. Cavezzali, tuttavia, ambiva ad una scultura che non fosse una replica e che avesse in sé tutta la freschezza di una creazione originale, ma allo stesso tempo, come più tardi Gaetano Bertalazzone D'Arache, voleva che fosse l'artista a scegliere il soggetto, per lasciargli la massima libertà di espressione. Baruzzi elaborerà un soggetto tratto dal Vecchio Testamento, forse sull'onda del recupero orientalista che incominciava in questi anni a farsi strada in pittura e sicuramente dopo il successo straordinario dell'*Eva*, che solo apparentemente era un soggetto biblico, derivando in realtà dalla lettura del *Paradiso perduto* di John Milton (Mampieri 2014, pp. 190-197, n. 35). La *Sulamitide* viene commissionata all'indomani della esposizione di Brera del 1837, sull'onda del successo dell'*Eva*, ma la commissione è già nell'aria nel mese di maggio, quando Michelangelo Gualandi scrive a Baruzzi che è quasi certo che Cavezzali gli ordinerà una scultura.²⁰ A distanza di alcuni giorni, il 2 giugno, la commissione viene ufficializzata stabilendo il formato al naturale della statua e il prezzo di 1 200 scudi romani, ripartiti in quattro rate, di cui la prima

da corrispondere il primo agosto.²¹ Evidentemente era già stato discusso in precedenza il soggetto della statua, dato che in una lettera successiva il committente chiede a Baruzzi se è già al lavoro e se conferma la scelta della *Sulamitide* come soggetto. Anche in questa occasione come in casi precedenti, Baruzzi si consulta con amici poeti e colti teologi e anche Cavezzali riprende in mano il *Cantico dei cantici* per meglio immaginare la figura dell'amata di Salomone. Alla prima suggestione, nata dal confronto tra lo scultore e l'amico piacentino Domenico Scotti, che rivendicherà a sé stesso l'invenzione del motivo,²² subentrano il dialogo con il committente (Cavezzali appare molto cauto nell'utilizzo del nudo e chiede l'avallo di influenti uomini di Chiesa, per non esporsi a critiche di «materialismo») e con esperti teologi, come Onorato Rapallo.²³ La figura risulterà un attento, anche troppo puntuale, centone di citazioni bibliche. Tra i seni è collocato un mazzetto di mirra odorosa, ai piedi della *Sulamitide* sono raccolti mele, melagrane e fiori, al braccio sinistro è infilato un bracciale a forma di nodo d'amore, simbolo dell'alleanza matrimoniale con lo sposo, il capo è coronato di mirto e mortella. La stessa figura è colta in un atteggiamento estatico, il volto girato verso l'alto, le gambe ripiegate sotto il peso delle ginocchia, che cedono al pensiero dell'amato che sta per giungere. L'entusiasmo con cui si parla della statua a Bologna e a Milano fa parte di quella attività mediatica di promozione e di creazione di una attesa spasmodica per conoscere le sue opere, in cui Baruzzi era maestro. Numerose lettere di visitatori dello studio bolognese iniziano a diffondere la notizia della bellezza del modello in creta, per poi passare a decantare il marmo. Allo stesso tempo lo scultore divulga sapientemente la notizia della presenza all'esposizione di Brera di quell'anno della nuova commissione Cavezzali.²⁴ Attorno alla scultura circolano voci che ne esaltano la bellezza a paragone della più famosa creazione baruzziana precedente, *l'Eva*, e attorno al tema esotico e sensuale, di difficile gestione, in bilico tra l'eroticismo dell'estasi d'amore e la metafora religio-

20 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 6.

21 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 41.

22 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 13.

23 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 11.

24 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 3 e 27.



Fig. 6. Cincinnato Baruzzi, *La Sulamitide*, foto d'epoca, Imola, Biblioteca Comunale.



Fig. 7. Cincinnato Baruzzi, *Giovane donna che avanza recando fiori*, foto d'epoca, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

sa, da ponderare con attenzione per evitare le censure, tanto temute dal committente. Al momento della presentazione in pubblico ben due immagini dell'opera verranno messe in circolazione, quella più secca che illustra la recensione del *Cosmorama Pittorico* e il raffinato bulino per l'edizione annuale dell'*Album* dove le pagine critiche sono opera dello stesso Cavezzali (1838, vol. 2, pp. 86-96). Assieme alla scultura partono da Bologna anche ventiquattro copie dell'ode scritta da Giovanni Marchetti, poeta amico di Baruzzi, e dedicata alla *Sposa dei sacri cantici* (Marchetti 1838).

La scultura, ancora conservata presso gli eredi, di cui pubblico una immagine degli anni quaranta tratta dall'archivio di Giuseppe Mazzini (fig. 6), la stessa che appare, scontornata, nella monografia del 1949, presenta una notevole somiglianza con

una fotografia d'epoca conservata presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, ritraente una giovane donna in piedi (fig. 7). Colpisce in essa la presenza della veste corta, legata alle spalle da una correggia trasversale che divide i seni ed alla quale è fissato un mazzolino di rose. Differenze sostanziali tra le due sculture sono nella figura stante, nei piedi scalzi in contrapposizione agli alti calzaretti molto rifiniti che indossa la *Sulamitide*, nel *sinus* della veste, colmo di fiori, che la figura regge con la mano sinistra, e nella rosa tra i seni al posto del più filologicamente corretto mazzetto di mirra.²⁵ Tuttavia i riferimenti alla scultura Cavezzali mi sembrano presenti, al punto da poter pensare che siamo davanti a una prima versione della statua, corretta poi con l'aiuto dei consulenti che indurranno lo scultore a scegliere una posa ripiegata, che meglio esprime il languido venir meno

25 «L'amato mio è per me un sacchetto di mirra, passa la notte tra i miei seni » (*Cantico dei cantici*, 13).

della giovane innamorata. La posa della giovinetta stante, con il tronco fiorito di rose come appoggio e l'avanzare sulla punta dei piedi nudi verrà ripreso alcuni anni dopo e applicato alla statua-ritratto della celebre danzatrice Maria Taglioni (Mampieri 2014, pp. 149-152, n. 28).

6 Frammenti di una campagna fotografica, anzi dagherrotipica

Un'inserzione comparsa sulla rivista *L'Osservatorio* il 29 marzo del 1851 ricorda la presenza a Bologna di un dagherrotipista itinerante, il ginevrino Enrico Béguin, che espone nel suo studio le immagini di più di trenta sculture, opera di Cincinnato Baruzzi, riprese di recente. Si tratta dello stesso Henri Louis Béguin al quale lo scultore corrisponde, il 14 giugno dello stesso anno, 100 scudi romani per saldare la «collezione delle statue», eseguita su sua richiesta con la moderna tecnica fotografica.²⁶

Una coincidenza interessante che documenta ulteriormente quell'interesse dello scultore per le novità della vita moderna che trapela da tante delle lettere, sue e della moglie Carolina, e che lo spingerà a partecipare all'esposizione universale di Londra nel 1851 e al *Salon* di Parigi nel 1853, più per la sete di conoscere e di vedere invenzioni e macchine nuove che per il miraggio di aprirsi nuovi mercati, in un momento comunque particolarmente felice per le sue quotazioni artistiche in Italia.

Baruzzi aveva scelto di affidare ad una tecnica nuova la memoria delle opere raccolte nella gipsoteca della sua casa elegante, posta sulle colline appena fuori Bologna. Mentre negli anni trenta affidava al bulino di Paolo Toschi la perpetuazione e la circolazione dell'immagine della *Pietà* che aveva scolpito nel marmo, traendola dal gesso originale di Canova (Catra, Mampieri 2015, p. 135), e ad altri meno rinomati incisori le immagini delle sculture destinate a comparire tra le pagine dell'*Album Canadelli*,²⁷ ora Baruzzi si affida alle potenzialità di questa nuova invenzione. Il gruppo dei circa trenta dagherrotipi prodotti da Béguin è al momento disperso, ma dovrebbero riferirsi a questa arcaica campagna numerose immagini fotografiche da es-

sa ricavate che sono emerse durante le ricerche in diversi fondi archivistici e che ci restituiscono l'aspetto di sculture e rilievi, al momento vivi solo nelle citazioni documentarie.

A quelle che ho già avuto modo di pubblicare nel volume dedicato a Baruzzi vorrei ora affiancarne altre. *L'Anfitrite* o *Galatea*, di cui possediamo al momento solo il delicato bozzetto in terracotta di Forlì, è documentata da una bella immagine, conservata presso la biblioteca comunale di Imola.²⁸ La scultura, commissionata dal marchese Giorgio Raimondi di Milano nel 1837, venne esposta a Brebra nel 1838 con un notevole successo di critica, come prova la recensione comparsa sulla *Biblioteca Italiana*:

Il Trionfo d'Anfitrite è un gruppo che al primo vederlo mostra nel suo autore un padrone assoluto del marmo. V'è un Amorino che vola intorno alla divinità marina, cavato di getto in tutte le parti, e sostenuto con sì scarsi mezzi che sforza a raddoppiare l'attenzione per iscoprire quell'arte che si nasconde sì bene. Leggermente percosso risponde col suono d'una campana, ed accresce la meraviglia di tanto ardimento. La figura della dea è molto leggermente adagiata e composta sopra un delfino: il marmo, diversamente trattato secondo i diversi oggetti che rappresenta, imita le carni, le stoffe, il pesce, le onde, ubbidiente al maestro scalpello. Le forme sono vaghe e graziose com'è naturale da credere di un tanto amatore dell'antichità. Parve nondimeno a taluno che vi abbia qualche sforzata contrazione nella gamba sottoposta; e che l'Amorino per comparazione alla dea sia piccolo più del dovere [Anon. 1838].

A differenza del bozzetto la scultura presenta un solo amorino, rappresentante Imeneo che conduce la dea sposa a Nettuno. Lo riconosciamo dalla fiaccola accesa che tiene nella mano sinistra. Viene completamente eliminato il puttino seduto sulla sinistra della Galatea, che compare ancora nel bozzetto. L'immagine fotografica trasmette una scultura di forte classicismo, ma già molto differente dal modello canoviano da cui Baruzzi era partito.

26 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 45.

27 *Album* 1837, pp. 40-43, incisione della *Salmace* di T. Raggio; *Album* 1841, pp. 34-39, incisione della *Nerina* di Alfieri.

28 Mampieri 2014, pp. 116-118, n. 19. BIM, Manoscritti Imolesi 1060, coll. 15 C 7 12.



Fig. 8. Cincinnato Baruzzi, *Galatea*, foto d'epoca, Imola, Biblioteca Comunale.



Fig. 9. Cincinnato Baruzzi, *Venere esce dal bagno*, foto d'epoca, Imola, Biblioteca Comunale.

È presente un raffinato velo che si estende a tutto il gruppo, dai panneggi accurati, ma un po' ridondanti, all'acconciatura complessa, fino al puttino, virtuosisticamente sospeso tra gli avvitementi della coda del delfino e i panneggi, mossi dal battito delle sue ali (fig. 8).

Più classica è la figura della *Venere che esce dal bagno*, anch'essa documentata da una foto d'epoca tratta dal gesso, ancora sul bilico dello studio, e chiaramente tributaria della *Venere Accucciata* di Diodalsa (fig. 9). La figura, che potrebbe anche essere una *Susanna al bagno*, soggetto utilizzato per una scultura documentata, destinata al marchese Antonio Busca Serbelloni di Milano e esposta a Berra nel 1847 con scarso successo, venne sicuramente esposta come *Venere* a Londra, nel 1851, come dimostra l'immagine d'epoca del marmo, visibile *online*,²⁹ sul cui basamento è chiaramente leggibile

la scritta *Venus*, abbinata al nome dello scultore. Tuttavia nell'inventario della casa di Baruzzi tra i gessi presenti nel 1873 non compare alcuna *Venere al bagno*, ma è invece citata una *Susanna*³⁰ alla quale ben si adatta il gesto di ritrarsi, come sorpresa dalla improvvisa apparizione di un estraneo importuno.

La doppia immagine che ritrae due amorini intenti a tormentare l'anima sotto forma di farfalla (fig. 10) è molto preziosa, perché permette di assistere ad una importante tappa evolutiva nel linguaggio artistico di Baruzzi, dalla prima idea, ancora profondamente classicista, dell'*Amore che si impadronisce dell'anima*, di cui conosciamo l'immagine della versione che si trovava in collezione Herberstein a Graz (fig. 3), a queste immagini più salottiere, garbatamente in linea con lo stile della restaurazione. Gli amorini sono divenuti bambini

29 <https://sydenham.org.uk/forum/viewtopic.php?p=36961>.

30 Inventario 1873.



Fig. 10. Cincinnato Baruzzi, *Amore si impadronisce dell'anima e Amore tormenta l'anima*, foto d'epoca, Imola, Biblioteca Comunale.



Fig. 11. Cincinnato Baruzzi, *Eva pentita*, foto d'epoca, Imola, Biblioteca Comunale.

paffuti dai corti riccioli gonfi. L'*Amore che cattura la farfalla* conserva la posa della scultura giovanile nel ginocchio ripiegato e poggiato a terra, ma tutta la scena acquista una venatura di garbata civetteria nella manina paffuta che il bambino protende verso l'animale in bronzo, posato su dei fiori, e nel cestino da cui sembra estrarre un velo da usare come rete. Nella scena successiva il fanciullo crudele si diverte a torturare la farfalla avvicinandola ad una fiaccola accesa; Baruzzi ha aggiunto alla sua prima invenzione un secondo capitolo, raffinato come una pagina dell'*Antologia Palatina*. Sappiamo che lo scultore realizzò varie repliche di questo soggetto articolato in coppia, una per il conte Kolovrat, esposta a Trieste nel 1842, durante il viaggio verso Vienna, che ne sostituiva una prima versione, esposta a Brera nel 1838, ma rotta durante il trasporto³¹ e una molto probabilmente per il conte Francesco Arese, senatore

del Regno, inviata a Torino nel 1860 come risarcimento per la scultura mai consegnata ad Antonietta Fagnani.³²

L'*Eva pentita* è una riflessione ulteriore sul tema della prima donna e della tentazione che Baruzzi sviluppò per tutta la sua carriera, dalla prima riflessione sull'*Eva tentata*, esposta a Brera nel 1837, all'*Eva che raccoglie il frutto proibito*, collocata sulla tomba dello scultore e della moglie, passando attraverso la variante oggi a Capodimonte, dove *L'Eva nell'atto di cogliere la mela* è distesa, fino ai due bozzetti modellati in tarda età, che hanno per protagonisti *I progenitori* (Mampieri 2014, pp. 190-197, n. 35). Il dopo la caduta viene affrontato in una ulteriore scultura, dove Eva è colta quasi in piedi, appoggiata ad un tronco accanto al quale si intravede ancora il serpente dal volto di fanciullo e dalle ali di pipistrello, ma è come se la donna

31 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 4 e 27.

32 BCABo, Fondo Speciale Cincinnato Baruzzi, 5, 23, 53.

fosse piombata in una silenziosa riflessione che la astrae da tutto ciò che la circonda, facendola precipitare in una sorta di melanconia rassegnata. La citazione frequente del soggetto di Eva alla quale vengono accostate diverse definizioni (tentata, pentita, che raccoglie il frutto proibito) portava a credere che le versioni conosciute della scultura fossero tutte quelle realizzate e che il riferimento ad un'Eva pentita, fatta da alcune fonti, venisse a coincidere con l'Eva tentata. Il ritrovamento dell'immagine fotografica conferma un ulteriore svolgimento rispetto alle opere giunte fino a noi, il cui titolo è documentato dalla scritta presente sul *passee-partout* (fig. 11).

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare alle biblioteche dell'Archiginnasio di Bologna e Comunale di Imola.

Abbreviazioni

ABABo Archivio Accademia di Belle Arti, Bologna
 BCABo Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
 BIM Biblioteca Comunale di Imola

Bibliografia

Agnelli, Giuseppe (1939), «La villa Cavezzali Gabba al Tormo (Lodi)». *Bollettino della Banca M. Popolare Agricola di Lodi*, 7 (6), dicembre 1939, pp. 3-21.
Album, Esposizione di Belle Arti in Milano nell'anno 1837 (1837). Milano: Canadelli, pp. 40-43.
Album Esposizione di Belle Arti in Milano (1841). Milano, Canadelli, pp. 34-39.
 «Album Italiano: Esposizione delle Belle Arti in Milano dal settembre 1835». *Il Raccoglitore italiano e straniero ossia archivio di Viaggi, di Filosofia, d'Istoria*, 46, 1835, pp. 443-444.
 Anon. (1835). «Belle Arti: Esposizione delle opere di belle Arti in Brera: Art. IV». *L'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Moda e Teatri*, 8 (115), 25 settembre 1835, pp. 458-459.
 Anon. (1838). «Esposizione di Belle Arti nell'Imperial Regio Palazzo di Brera, in Milano». *Biblioteca Italiana*, 91 (23), pp. 129-131.

Catra, Elena; Mampieri, Antonella (2015). «La Pietà di Antonio Cnova». *Arte Veneta*, 70.
 Cavezzali, Francesco (1838). «La Sulamitide ossia la Sposa del Cantico dei Cantici del prof. Cincinnato Baruzzi». *Album: Esposizione di Belle Arti in Milano nell'anno 1838*, vol. 2, pp. 86-96.
 «Esposizione di Belle Arti nell'Imperial Regio Palazzo di Brera, in Milano» (1838). *Biblioteca Italiana*, 91 (23), pp. 129-131.
 Farsetti Arte (1997). *Asta Dipinti, Sculture, Mobili Antichi, Orologi da tavolo, Soprammobili*, 11 maggio, n. 240.
 Gualandi, Michelangelo (1835). *Dell'Esposizione di Belle Arti in Bologna nel 1835 e pochi cenni su quella di Milano dello stesso anno*. Firenze: All'insegna di Dante.
 Mampieri, Antonella (2007). «Appendice IV: Disegni provenienti dall'archivio di Cincinnato Baruzzi ed ora conservati nella Raccolta Disegni Autori Vari dell'Archiginnasio». In: Maldini, Clara (a cura di). *Uno scultore neoclassico a Bologna fra Restaurazione e Risorgimento: Il fondo Cincinnato Baruzzi nella Biblioteca dell'Archiginnasio*. Bologna: Studio Costa, pp. 269-297.
 Mampieri, Antonella (2013). «La Nerina di Cincinnato Baruzzi: Dal verso alla forma» [online]. MDCCC 1800, 2, pp. 17-26. <http://edizionicafo-scari.unive.it/riv/exp/43/59/MDCCC1800/2/207>.
 Mampieri, Antonella (2014). *Cincinnato Baruzzi (1796-1878)*. Bologna: Bononia University Press.
 Marchetti, Giovanni (1837). «Descrizione di un basorilievo sepolcrale scolpito dal Ch. Prof. Cincinnato Baruzzi». In: Marchetti, Giovanni. *Rime e prose*. Napoli; Tipografia di Francesco Saverio Tornese, vol. 1, p. 159.
 Marchetti, Giovanni (1838). *La Sposa del Cantico de' Cantici scolpita dal cav. Cincinnato Baruzzi, ode*. Milano: coi tipi di Sandro Bravetta.
 Mazzini, Giuseppe (1949). *Cincinnato Baruzzi: La vita, i tempi, le opere*. Imola: Galeati.
 Mazzocca, Fernando (1987). «Francesco Teodoro Arese Lucini, un mecenate milanese del Risorgimento». *Arte Lombarda*, n.s., 83 (4), pp. 80-96.
 Malenza Sarah; Vassena, Marianna (in corso di stampa). *Per la storia delle Istituzioni culturali di Bergamo: Leonino Secco Suardo un intellettuale dimenticato*.
 Mikocka-Rachubowa, Katharina (2001a). *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780-1850)*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
 Mikocka-Rachubowa, Katharina (2001b). «Generał

- Ludwik Michał Pac, amator włoskich rzeźb». In: Chrościcki, Juliusz A. et al. (red.). *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów, współpracowników*. Warszawa: Tow. Opieki nad Zabytkami, pp. 499-510.
- Papotti, Tiberio (1835). «Belle Arti: Monumento sepolcrale scolpito da Cincinnato Baruzzi». *Giornale Scientifico-Letterario di Perugia*, gennaio.
- Tambroni, Giuseppe (1822). «Baruzzi Cincinnato Imolese». *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*. 15, pp. 391-392.

Antonella Mampieri

Istituzione Bologna Musei, Area Arte Antica
