

***Il venditore di schiave* di Vincenzo Vela**

Dalla collezione di Pietro Mazzola alla Pinacoteca di Brera

Cecilia Ghibaudi

Abstract A marble representing a *Merchant of Female Slaves* is a work of art of Vincenzo Vela, but only its plaster cast at the Vela Museum in Ligornetto (Switzerland) was known to the historiography of the artist. It was commissioned by the doctor Pietro Mazzola, nephew of the painter Giuseppe. A date at around 1844-1846 can be suggested on the basis of a comparison with the coeval production of the sculptor (*Bishop Luvini*, 1844, and *The Morning Prayer*, 1846) and with the works of Francesco Hayez: the *Penitents Maria Magdalena*, *Melancholic Thoughts*, the drawings and the paintings on Orientalist subjects like the harem and the odalisques.

Keywords Marble. Vincenzo Vela. Pietro Mazzola. Slaves. Pinacoteca di Brera.

1 Il marmo

Il venditore di schiave di Vincenzo Vela (99,2 × 72 × 56 cm) (fig. 1), magnifica scultura in marmo di Carrara acquistata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 2009 per la Pinacoteca di Brera, è del tutto inedito e sconosciuto alla storiografia dell'artista.¹ Restaurato per volontà del proprietario in occasione della vendita, raffigura, in dimensioni inferiori al naturale, un vecchio maestoso e imponente che sollevando un panno svela, distesa ai suoi piedi, una giovane fanciulla mollemente appoggiata ad un cuscino e adorna di collane, braccialetti e cavigliere, splendido esempio di nudo femminile (fig. 2). Sulla piattaforma lapidea è la firma «V. Vela» (fig. 3).

¹ Desidero ringraziare Gianna Mina che con straordinaria gentilezza ha messo a disposizione l'archivio del Museo Vela, Giorgio Zanchetti, Daniele Pescarmona, Maria Pia Bortolotti, Rossella Grassi, Nicoletta Serio, Francesca Valli ai quali debbo molti suggerimenti e utili precisazioni per la ricerca, Walter Rosa e Marco Cresseri che hanno agevolato la consultazione dei disegni di Hayez conservati all'Accademia di Belle Arti di Brera, e la ditta Apice che ha generosamente offerto il trasporto del marmo in Pinacoteca. L'opera è stata presentata all'ufficio esportazione della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano nel 2009, con il titolo *Il mercante di Schiave*. Non è citata nell'elenco compilato da Spartaco Vela (1891, pp. 74-75).



Fig. 1. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo. Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 2. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

Fig. 3. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolare, firma «Vincenzo Vela». Milano, Pinacoteca di Brera.

Figg. 4-5. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolari. Milano, Pinacoteca di Brera.



Il gruppo è composto da tre pezzi.² Una scelta giustificata, con buona probabilità, dal bisogno di usare al risparmio un blocco marmoreo di dimensioni non sufficienti ma che, proprio per questa ragione, poteva avere un costo più accessibile per il committente o per un giovane artista quando, all'inizio della carriera, doveva fare i conti col prezzo di una materia estremamente costosa. Gli accorgimenti tecnici atti a unire i pezzi, impercettibili alla vista, contribuiscono a mostrare la tecnica superba condotta con smagliante virtuosismo di questa scultura d'interno, fatta per la contemplazione ravvicinata e diretta del

2 Al blocco principale, composto dall'arabo e dalla fanciulla, è accostato, con straordinaria perizia, quello del guanciale. La giunzione passa, sia sul verso sia sul retro, sotto il rigonfiamento del pannello che poggia sul cuscino così da essere invisibile. Unico segno è il taglio che continua sulla base la quale fa blocco unico con tutta la composizione. Nella parte posteriore, infine, vi è ancora un inserto cuneiforme, questo sì visibile, in corrispondenza del bordo del caftano. Il gruppo scultoreo poggia su un basamento ligneo il cui restauro, condotto da Patrizia Fumagalli, ha rivelato essere stato ampiamente rimaneggiato.





Figg. 6-7. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolari. Milano, Pinacoteca di Brera.

gruppo rifinito su tutti i lati. L'esecuzione levigata, squisita e preziosa dell'incarnato, le ondulazioni dei capelli della giovane in cui si legge l'uso del trapano, la cedevolezza della coltre (fig. 4) rilevata con esperta disinvoltura a renderne la morbida consistenza (fig. 5), il preciso, meticoloso e quasi impalpabile modellato dei ricami dell'abito (figg. 6, 7) e nella fascia del caftano del vecchio levantino denunciano un sofisticato controllo della ricerca estetica, straordinario nella produzione di uno scultore, come si dirà in seguito, ancora esordiente.

Fig. 8. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, gesso. Ligornetto, Museo Vela.



2 Il gesso

Del marmo esiste il gesso preparatorio presso il Museo Vela di Ligornetto, plasmato con grande freschezza (fig. 8). Incredibilmente poco noto anche alle monografie dell'artista (Wasmer 2003, pp. 60-61), di dimensioni (cm 99,2 × 70,8 × 58, 3) pressoché uguali al gruppo lapideo, presenta, rispetto a quest'ultimo, poche varianti e un pentimento nel pugnale infilato nella cintura dell'orientale (fig. 9). Sul-

Fig. 9. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.



la bianca superficie si leggono le lettere «pistel..rio» di cui non si è potuto decifrare il significato e sono evidenti, in particolar modo a tergo, i *repères* per la trasposizione in un materiale più nobile.³

È possibile che il gesso, di cui colpisce la sorprendente immediatezza e spontaneità nel modellato, quasi vibrante, che vince in confronto alla versione più levigata e controllata del marmo, sia rimasto di proprietà dello scultore. Fu probabilmente affidato al fratello Lorenzo durante l'esilio torinese, trasferito poi da Milano a Ligornetto al termine dei lavori di costruzione della villa, prima del definitivo ritorno del Vela in Canton Ticino, nel settembre 1867.⁴ Ad esso fa riferimento l'articolo di Filippo Filippi pubblicato nel 1866 sulla *Gazzetta musicale di Milano* come corrispondente da Loverciano presso Mendrisio:

In questo singolare e simpatico museo tutte le fasi si scorgono del progredire: tutti i passi fatti con ferma volontà di questo mirabile ingegno, da quel Mercante di schiavi che modellava a 18 anni fino all'ultima delle sue statue.

L'informazione appare di particolare interesse perché fornita all'autore dell'articolo dallo «stesso proprietario, il Vela in persona», che l'aveva accompagnato nella visita.⁵ Tuttavia, come già in altri casi, la datazione segnalata, per la maestria esibita, appare

eccessivamente precoce, tanto che il Wasmer ne propone una collocazione cronologica all'inizio degli anni quaranta del secolo XIX (2003, pp. 60-61), attendibile anche per il marmo.

Nel 1862 già Giuseppe Caimi, allievo, come il ticinese, di Luigi Sabatelli,⁶ docente di Storia dell'Arte e dal 1860 segretario della Regia Accademia di Belle Arti di Brera,⁷ aveva segnalato il marmo come opera del Vela nel volumetto *Delle arti del Disegno e degli artisti nelle province della Lombardia dal 1777 al 1862*,⁸ compilato su incarico del comitato per l'Esposizione Universale di Londra del 1862, ove era stata esposta la *Preghiera del mattino*.

A quel primo lavoro il Vela fece seguire la statua raffigurante la Preghiera, scolpita per sig. conte G. Litta, il ritratto a figura intera della fanciulla Bolognini, il Guglielmo Tell per la città di Lugano, e il venditore di schiave. Portossi poi a Roma, ove dietro perspicaci osservazioni sui grandi esemplari dell'arte antica e della moderna, rinvigorì il proprio stile [Caimi 1862, pp. 179-181].⁹

La citazione del Caimi non è casuale. Il segretario doveva aver visto la statua, ignota fino ad allora, quando nel 1861 fu presentata all'ufficio esportazione di Milano per essere trasferita a Torino come lascito del medico chirurgo Pietro Mazzola, nipote

3 Il gesso è formato da due blocchi sovrapposti, congiunti orizzontalmente a metà circa dell'altezza. Sul basamento è graffita una linea a indicare le modifiche per la versione in marmo che doveva avere, come ha, gli angoli tagliati. Sull'uso del calco in Vincenzo Vela si veda Zanchetti 1999, pp. 243-263. Sull'uso del gessi negli *ateliers* degli scultori si rimanda a Bossaglia 1998a.

4 Il gesso compare nell'inventario, datato 1895, della casa svizzera del figlio Spartaco («nello studio attiguo alla galleria dei lavori, locale n. 12, piano terreno») come *La vendita degli schiavi* (AV.Li, *Inventario degli oggetti d'arte lasciati dal defunto Spartaco Vela in Milano, Milano 29-30 luglio 1895*; AV.Li, *Copia parziale dell'Inventario della sostanza relitta dal defunto pittore Spartaco Vela P.M. Vincenzo di Ligornetto eretto dalla giudicatura di pace del Circolo Stabio nei giorni 9-10 e 16 agosto 1895 rivista e corretta nel mese di aprile 1896*, s.p.). Non è menzionato nell'inventario della casa milanese del fratello Lorenzo (AV.Li, *Inventario delle opere di scultura scelte dalla Commissione federale nello studio del fu professor Lorenzo Vela in Milano, Milano 26-27 aprile 1897*, copia del documento conservato a Berna (AF.Be, J.I.110-1/15). Compare nell'inventario del museo del 1913 e del 1926 con l'indicazione *Negoziante di schiave* (AV.Li, *Inventario delle opere d'arte, mobili ed oggetti diversi contenuti nel Museo Vela di Ligornetto, 1913*, dattiloscritto, copia del 21 gennaio 1960 a cura di Ugo Cleis, dall'*Inventario* redatto da Apollonio Pessina il 28 ottobre 1913, riscontrato il 12 novembre 1916, n. 176, p. 8). Mina Zeni 2010, pp. 249-260. Si rimanda pure alle schede approntate per il museo da Giorgio Zanchetti e Federico Masedu (AV.Li).

5 Nel 1866 la gipsoteca non era ancora completata: «buona parte dei suoi modelli sono collocati a posto [...]. Molte delle opere del Vela non figurano a Ligornetto» (Anon. 1866, pp. 345-346).

6 Il Vela possedeva l'intera serie di incisioni dell'*Apocalisse* del Sabatelli. Scott 1979; Zanchetti 1998; Degl'Innocenti 2002, pp. 191-205; Papaldo 1973, pp. 345-346; Agosti, Ceriana 1997, p. XIX.

7 Nello stesso anno Lorenzo Vela, fratello di Vincenzo, otteneva l'incarico di primo assistente dell'ornato in plastica (Borghesi 1948, p. 360).

8 Il volumetto fu pubblicato a Milano da Luigi di Giacomo Pirola nel 1862, pp. 179-181.

9 Il *Guglielmo Tell* fu eseguito nel 1856.

del pittore Giuseppe Mazzola, docente di colorito presso la stessa Accademia.¹⁰

Successivamente Mongeri, compagno anch'egli del ticinese negli anni di alunnato accademico, scriveva al Vela, il 3 luglio 1886:

Illustre professore e amico egregio

Una Signora di mia conoscenza possiede un tuo lavoro giovanile, la Schiava, già del dott. in medicina Mazzola: non è segnato dal tuo nome, ma i giornali del tempo lo autenticheranno. Ora, questa Signora vorrebbe esporlo, ed è disposta a farlo sotto tutte quelle condizioni qualunque siano, che a te piacesse d'imporre [fig. 10].¹¹

Per l'ignota proprietaria si può proporre il nome di Eleonora Orlandini, figlia di Carlo Felice Orlandini de Barquedo erede di Pietro Mazzola.¹²

Se la mancanza della firma sembra escludere il marmo braidense che, come s'è detto, reca il nome del Vela sul basamento, non è da scartare, suggerisce Giorgio Zanchetti che ringrazio, l'ipotesi che il nome sia stato apposto dall'artista ticinese dopo la comunicazione epistolare del collega.

3 Il committente

Il medico chirurgo ostetrico Pietro Mazzola (Anon. 1836, p. 98; Bernardoni 1842, pp. 508, 581) nacque nel 1781 a Valduggia, paese natale di Giuseppe Mazzola. Si laureò in medicina nel 1809-1810.

Pietro aveva potuto studiare e affrontare la carriera grazie allo zio, che «procurò un'educazione civile e scientifica ai suoi nipoti e pronipoti mediante



Fig. 10. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

il proprio peculio» come egli stesso scrisse nella commemorazione pubblicata sulla *Gazzetta di Milano* del gennaio 1839.¹³

¹⁰ Il Caimi era stato parte in causa per l'esame della *Sacra famiglia* di Giuseppe Mazzola, destinata all'istituzione milanese dallo stesso chirurgo, con testamento olografo. Citato nei documenti dell'Ospedale Maggiore, dove però non esiste l'originale, il testamento si dice datato 21 settembre 1859, ma nei legati è riportata la data 21 febbraio 1859 (AOM.Mi, *Testatori-donazioni*, cart. 14/159). Una clausola del lascito richiede che il quadro «sia collocato in una delle sale, che abbia luce, e che sia veduto dal pubblico». L'accettazione della tela, «fuor d'ogni dubbio degna della medesima [Accademia] e del nome dell'illustre suo autore», giunta in Pinacoteca il 16 luglio 1861, fu firmata dal neopresidente Carlo Barbiano di Belgioioso e dallo stesso segretario (SBSAE.Mi, AD, pos. 15, cart. 1, fasc. 18). Si trova ora in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano: Astrua 1994b; Orsini 2003-2004; Baudi di Vesme, 1966, pp. 667-668. L'Ufficio Esportazione era allora di pertinenza dell'Accademia milanese.

¹¹ Il Mongeri, dal 1855 al 1859, ricoprì la carica sia di presidente sia di segretario dell'Accademia braidense. Per la lettera, conservata in copia presso l'archivio di Ligonetto (AV.Li, doc. 332) e in originale negli archivi di Berna (AF.Be, J.I. 110, n. 3/73), come mi segnala Giorgio Zanchetti che ringrazio, si rimanda all'epistolario del Vela in corso di pubblicazione.

¹² AOM.Mi, *Testatori e donazioni*, cart. 14/159, «Eredità, legati di Mazzola dott. Pietro, 21 febbraio 1859». Sui passaggi di proprietà del lascito Mazzola si rimanda a Orsini 2003-2004, pp. 50-51.

¹³ La *Biografia del pittore Giuseppe Mazzola, compilata a dal dottor fisico Pietro Mazzola*, è stata trascritta da Baudi di Vesme 1966, pp. 666-667.

Praticante all'Ospedale Maggiore di Milano, nel 1826 passò al servizio dell'ospedale Santa Corona dove svolse tutta la sua carriera prima come medico chirurgo ordinario e ostetrico, quindi come primario.¹⁴ Il suo curriculum professionale contemplava pubblicazioni sulla *Biblioteca italiana* (Mazzola 1819, p. 463) e viaggi di istruzione in Italia e all'estero.

Nel 1828 «visitò a scopo di studio la Toscana». Forse anche grazie all'eredità dello zio, morto nel 1838, l'anno successivo si recò in Italia meridionale. Tre anni dopo fu a Parigi e a Londra e nel 1844 si fermò parecchi mesi a Vienna e nell'Alta Germania. Molto stimato in campo professionale aveva una clientela tanto estesa che nel 1823 fu lì per dimettersi dall'Ospedale, secondo la testimonianza, nel 1834, del dott. Piantanida, direttore dell'Ospedale: «si è sempre meritato lode tanto per il suo zelo nel servizio che per la cortesia del tratto verso i poveri di Santa Corona» (Canetta 1887, p. 310). La sua situazione patrimoniale pareva abbastanza florida. Proprietario di qualche possedimento, nel 1834 poteva comperare, per 10 500 lire, un pezzo di terra nel comune di Monte distretto di Verano.¹⁵ Nel 1849 risultava «socio ordinario dell'Accademia Fisico-Medico-Statistica» (Bernardoni 1849, p. 185).

Al pari dello zio prestava occasionalmente danari, ad esempio, il 5 aprile 1845, a Pietro Anderloni

docente d'incisione dell'Accademia di Brera.¹⁶ Nel 1850 chiese di essere collocato a riposo per ragioni di salute.¹⁷ Morì celibe il 22 gennaio 1861 all'età di 73 anni nella casa milanese di Borgo di Porta Venezia 735.¹⁸ Nel testamento, redatto il 21 febbraio 1859, nominò erede universale il nipote Carlo Felice Orlandini de Barquedo,¹⁹ anch'egli medico, lasciando alla Biblioteca dell'Ospedale l'opera anatomica di Bourgory e Jacob, in otto volumi (Canetta 1887).

Affiora da queste notizie dunque non solo l'apprezzata figura professionale del chirurgo ma anche il profilo di un borghese benestante, aperto alla cultura europea, attento a quanto avveniva fuori dai patri confini, rimasto in rapporto con l'Accademia di Brera anche dopo la morte del pittore.

4 La collezione del chirurgo ostetrico Pietro Mazzola

Al medico, su cui il Mazzola, ormai vecchio e malato, faceva affidamento per essere assistito e curato, l'artista lasciò in eredità nel 1838, non solo in segno di gratitudine²⁰ ma forse anche perché il più colto della parentela, una piccola raccolta, «tutti i quadri ed oggetti di belle arti che si trovarono all'epoca della sua morte».²¹ Una clausola, ribadita in due

14 BT.Mi, ms, Fondo famiglie, cart. 969.

15 AS.Mi, AN, ultimi versamenti, pezzo 266, atto del 18 marzo 1834, notaio Luigi Negri.

16 Nel 1833 Giuseppe Mazzola aveva prestato 18 000 lire austriache con l'interesse annuo del 4,5% a tale Carlo Balabio (AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Luigi Negri, pezzo 266). Il 4 aprile 1838 Pietro Mazzola prestò 20 000 lire austriache a Martino Sangiorgio, salsamentario di Monza, credito che venne ceduto nel 1845 a Pietro Anderloni. Il 30 novembre 1839, dopo aver ricevuto l'eredità, prestò 20 000 lire austriache al conte Angelo Casati del fu conte Gaspere (AS.Mi, AN, ultimi versamenti, pezzi 280 e 294, notaio Luigi Negri).

17 BT.Mi, ms. Fondo famiglie, cart. 969.

18 BT.Mi, Fondo famiglie, cart. 969. Il chirurgo abitò nel 1842 in contrada del Gesù 5359 (Bernardoni 1842, p. 245), poi in Strada San Pietro Celestino 774 (Bernardoni 1849, pp. 185), quindi in Borgo Porta Venezia 735 (AS.Mi, Pio Istituto Santa Corona, passività, pezzo 253). Fu sepolto nel cimitero maggiore con Guidotti Orlandini, «madre del detto fisico Orlandini» ivi pure sepolto (AOM.Mi, *Testatori*, annotazione manoscritta).

19 AS.Mi, Pio Istituto Santa Corona, Passività, pezzo 253. L'Orlandini abitava a Milano, nello stesso palazzo dello zio, Borgo di Porta Venezia 735.

20 Pietro, per aver «avuto riguardo allo zelo e all'interessamento che avrà mostrato tanto all'assistenza della mia persona nella vecchiaia e nella infermità cui soggiacerò», ebbe la maggiore responsabilità anche nel dirimere eventuali questioni fra i diversi eredi (Testamento di Giuseppe Mazzola, 19 aprile 1832, AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Carlo Lucini, pezzo 48767).

21 I due testamenti di Giuseppe Mazzola si trovano presso l'Archivio di Stato di Milano. Nel primo, che reca i sigilli ancora intatti, (aperti dal funzionario dell'Archivio di Stato di Milano Maria Pia Bortolotti che ringrazio), redatto il 19 aprile 1832, istituiva come erede usufruttuario Giovanni Maria Mazzola ed eredi universali i nipoti di Giovanni Maria e il dottore in medicina Pietro Mazzola (figli entrambi del fratello Diego). Ai primi lasciò due cartiere e tutti i beni stabili. Al secondo la casa in Santa Maria d'Inverio con sue adiacenze, oltre la metà di tutti i capitali, crediti e danaro, e tutti i beni mobili posseduti sia negli Stati del re di Sardegna sia nella capitale lombarda «compresi i quadri, i disegni, stampe, libri, niente eccettuato» della casa milanese. Alle due nipoti spettavano 2 000

stesure successive del testamento, prevedeva la privazione dell'eredità non solo per Pietro ma anche per tutti i nipoti se avessero alienato le opere, rivelando la forte volontà di tenere uniti i quadri, i disegni e i libri all'interno della famiglia.²²

In segno di riconoscenza il chirurgo fece apporre negli spazi del palazzo braidense, dove si trova tuttora, un monumento commemorativo col suo ritratto in rilievo.²³

Oltre i 57 «fra disegni e studi e bozzetti» si contavano *La Sacra Famiglia* (ora Milano, Pinacoteca di Brera), *l'Angelica e Medoro*, *il Rinaldo e Armida*, *La Sacra Alleanza che ridona la pace all'Europa*, *Il trionfo di Anfitride*, «il mio ritratto in grande al vero», e una *Santa Teresa mezza figura al vero*²⁴ a formare, per quel che si sa, il primo nucleo della collezione del chirurgo.

Il medico, in anni di aperta espansione del collezionismo milanese, cominciò ad ampliare l'iniziale quadreria con pezzi tutti datati agli anni quaranta. Opere di commissione proposte alle esposizioni brai-

densi, allora all'avanguardia in Italia, aggiornate al gusto romantico dell'aristocrazia e dell'emergente borghesia lombarda presente con assiduità nelle sale di Brera.

Una raccolta che a scorrere la lista delle opere, sembra ispirata «in fatto d'arte [...] a quel buon gusto che viene da retto vedere e mente illuminata», più che usare «della ricchezza unicamente per mostrare ricchezza», disapprovata con indignata e rigorosa fermezza da Pietro Estense Selvatico (1844).

Vi predominava la pittura di paesaggio, in pieno rigoglio a Brera nel gusto dei collezionisti, unita alla veduta d'interni, rivolgendosi ad uno dei maestri indiscussi in quel genere.

A Giuseppe Canella infatti, nel 1841, alloggiava la *Burrasca di mare col naufragio del Durham Paquebotto di Sunderland sulle coste della provincia del Worfolk. L'equipaggio fu salvato da un cane Terranova, al quale fu confidata la corda di salvamento per recarla a dei marinai che si trovavano sulla spiaggia, ma vedendo essi che il povero*

lire (AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Carlo Lucini, pezzo 48767). Un secondo testamento fu redatto il 31 gennaio 1834. Qui si precisava la volontà di lasciare al nipote «una delle scatole d'oro che attualmente possiedo» oltre la metà dei capitali, «mobili e le robe che mi troverò a avere in Milano, compresi li quadri, disegni, libri, niente escluso», ma non si faceva più menzione dei beni mobili posseduti negli Stati del re di Sardegna, né della casa di Inverio, mentre le due cartiere furono divise in parti uguali, fra lo stesso Pietro e i nipoti maschi (AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Luigi Negri, pezzo 266). Riferite alla divisione ereditaria sono, il 24 novembre 1838, la procura dei parenti: l'arciprete Don Diego Mazzola, Giovanni Maria Mazzola figlio di Diego, Giuseppe e Antonia Mazzola, il notaio Giuseppe Rosario, marito di quest'ultima, e il loro figlio Giuseppe Mazzola (AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Antonio del Signore di Borgosesia, pezzo 278) e la procura generale, il 27 novembre 1838, di Alessandro Mazzola, figlio di Giovanni Maria di Valduggia, anch'egli medico chirurgo, abitante a Torino, a favore del fratello Giuseppe Mazzola (AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Carlo Francesco Albasio di Torino, pezzo 278) ed infine, il 22 dicembre 1838, la procura di quest'ultimo a favore del cugino Pietro Mazzola per «adire liberamente l'eredità suddetta per la quota competente al costituente» (AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Luigi Negri, pezzo 278; Orsini 2003-2004, pp. 50-51).

22 Il pittore minacciava di diseredare Pietro e gli altri nipoti nel caso avessero voluto «esporre all'incontro giudiziale alcuno dei quadri, disegni, stampe, e libri e generalmente qualunque oggetto d'arte liberale cadente nella civile a lui assegnata, sotto pena la privazione civile ereditaria che passerebbe alla chiesa parrocchiale di Santa Maria di Inverio» (Testamento di Giuseppe Mazzola, 19 aprile 1832, AS.Mi, AN, ultimi versamenti, notaio Carlo Lucini, pezzo 48767).

23 La lapide fu posta originariamente, come molte altre poi diversamente dislocate, «sulla facciata interna del palazzo rivolta nel verso degli scaloni», poi spostata nel corridoio meridionale del piano terreno del palazzo. Di forma trapezoidale il cenotafio segue i modelli di stampo ancora neoclassico delle lapidi commemorative degli anni quaranta. È sormontata da due volute contrapposte recanti un fiorone al centro del giro maggiore, con fastigio centrale di foglia d'acanto. Nella metà superiore è il profilo entro tondo del pittore, ornato lateralmente da rami d'alloro e dagli strumenti del mestiere. Nella metà inferiore è l'iscrizione: «ALLA MEMORIA | DEL PROFESSORE DI COLORITO | IN QUESTA | I.R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI | GIUSEPPE MAZZOLA | IL NIPOTE DOTTOR FISICO | PIETRO MAZZOLA | INAUGURÒ | L'ANNO MDCCCXXXIV» (Baudi di Vesme 1966, pp. 666-673; Pescarmona 1997, p. 167). Purtroppo non è firmata ma è assai probabile che l'autore sia uno scultore legato all'Accademia.

24 L'autoritratto, che doveva essere a figura intera, non può essere identificato con quello a mezzo busto in rame donato dal pittore all'Accademia di Brera, né con quello simile su tavola della Pinacoteca di Varallo. Si tratta probabilmente di un dipinto di grandi dimensioni eseguito nel 1794 e presentato all'esposizione del 1805 organizzata per l'incoronazione di Napoleone (Baudi di Vesme 1966, p. 668). Non è escluso possa essere una versione del ritratto donato dal pittore all'Accademia di Belle Arti di Torino, disperso durante la Seconda guerra mondiale, che la Astrua, per i riscontri iconografici, mette in relazione con un piccolo *Autoritratto* su tavola del Municipio di Valduggia: «volto di tre quarti a tavolino in abito nero in cui compare il panciotto in raso ricamato [...] in atto di disegnare una Madonna col Bambino e santi che poggia su un tavolino accanto a un libro recante la scritta "Mengs"» (1994a, pp. 467-468). Un *Anfitride* fu donata dal Mazzola a Carlo Felice nel 1828. Un *Rinaldo e Armida* fu eseguito anche per la contessa d'Albany. La *Santa Teresa* non è elencata nel testamento del pittore. Un dipinto con questo soggetto fu commissionato dalla nobildonna Teresa Dugnani (Baudi di Vesme 1966, pp. 667-673).

animale, dopo aver fatto buona parte del tragitto, perdeva le forze ed era sul punto di perire, si fecero ad incontrarlo con grave pericolo della loro vita, e salvarono così tutto l'equipaggio (Anon. 1841, p. 8, n. 45)²⁵ e nel 1844 la *Veduta d'un bosco ameno, nella grand'estate* (Anon. 1841, p. 52, n. 432. Gozzoli 1975, p. 226). Né poteva mancare ad un professionista affermato il proprio ritratto. Eseguito da Eliseo Sala, pittore di successo, fu esposto nel 1846 a Brera (*Ritratto ad olio mezza figura al vero rappresentante il testatore Pietro Mazzola fatto da Eliseo Sala*: Anon. 1846, p. 4, n. 199). Nel 1847 poi commissionò *L'amante sorpresa* all'esordiente scultore milanese Ignazio Villa,²⁶ artista ancora oggi pressoché sconosciuto nonostante una luminosa carriera. Un marmo che, con qualche cautela, si può immaginare non troppo lontano da *La sorpresa*, conosciuta anche come *La pazza per amore* di Antonio Galli (Milano, Galleria d'Arte Moderna) ma già riferita, non a caso, dal Nicodemi a Vincenzo Vela.²⁷ I pezzi moderni erano conservati in quel-

la Villa Paradiso raffigurata da Carlo Canella nel 1843: *Interno d'una sala posta nella villa Paradiso in Brianza* (Anon. 1843, p. 21, n. 128),²⁸ mentre nella casa di Milano era collocato il marmo del Vela, per quel che si sa, il pezzo più importante della raccolta.²⁹

Gran parte delle opere passarono all'Ufficio esportazione dell'Accademia di Brera per raggiungere la Galleria Nazionale di Torino.³⁰ In quella occasione fu stesa una relazione non firmata ma ascrivibile con buona probabilità a Giuseppe Molteni, conservatore della Pinacoteca, indirizzata alla presidenza dell'Accademia in risposta ad un richiesta di parere: «i nomi che portano sono la migliore garanzia che essi sono tali da poter trovare accoglimento nelle collezioni delle opere d'autori contemporanei. Il Canella Giuseppe ed Eliseo Sala nella pittura, come nella scultura il Vincenzo Vela ed anche l'Ignazio Villa sono nomi già consacrati da tale fama che non richiedono ulteriori parole». Il Vela ebbe la valutazione più alta: 3 500 franchi.³¹

25 Lettera senza firma, Milano 25 aprile 1861 (SBSAE.Mi, AD, pos. 15, cart. 1, fasc. 18). Il dipinto non dovrebbe essere molto diverso da *Burrasca di mare sulla spiaggia di Scheveningen*, firmato e datato 1839. Milano, Accademia di Brera, legato Stampa, in Anon. 1975, p. 230, n. 232.

26 L'opera, non rintracciata, «grande due terzi al vero rappresentante l'amante sorpresa, di commissione del sig. prof. Pietro Mazzola», fu esposta a Brera nel 1847 insieme ad altre otto fra cui un «piccolo gruppo in gesso rappresentante Diomede e Pentesilea nel fiume Scamandro, un piccolo busto di commissione del sig. conte Gilberto Borromeo, una statua grande al vero in marmo rappresentante l'Aurora in atto di destare i popoli dal sonno spargendo rose al sottoposto mondo per il marchese Carlo Busca, [...] gruppo simile rappresentante Agar ed Ismaele» (Anon. 1847, p. 47, nn. 402, 403, 408, 410). Il Villa, allievo dell'Accademia, aveva esordito a Brera nel 1844 con *Il pugilatore, modello in scagliola, dappresso la statua di Canova* (Anon. 1844, p. 59 n. 493), eseguito durante il soggiorno romano grazie ad una borsa di studio concessa dall'arciduca viceré. Vinse una medaglia d'oro dell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon per il gruppo *Agar e Ismaele* presentato a Brera nel 1845 (Anon. 1845, p. 59, n. 477). Nel 1855 presentò il *Ritratto in marmo [...] del duca Tommaso Scotti* (Anon. 1855, p. 53, n. 394). Fu presente all'Esposizione Permanente di Scultura di Parigi del 1879 (Caimi 1862, p. 62; De Gubernatis 1889, p. 548; Gardonio 2007-2008).

27 La figura femminile denuncia, infatti, una forte impronta dello scultore ticinese nel volto ovale, nel cordoncino al collo annodato allo stesso modo. Da esso pende un tondo infilato nella scollatura della camicia dal profilo ricamato, che scivola a lasciare una spalla nuda, nella ciocca di capelli che ricade su una spalla sola come nella *Pregghiera del mattino* presentata l'anno precedente dal Vela all'esposizione di Brera. Un'opera che poteva ben affiancarsi, per gusto e per stile, al *Venditore di schiave*. Della statua, pervenuta alla GAM nel 1935 come dono di Giuseppe Beati, il Nicodemi scriveva: «L'attribuzione al Vela, del tutto ragionevole, non è confermata da documenti o da memorie» (1938, pp. 259-260, n. 811, inv. 5455). L'attribuzione fu accettata dal Caramel (Caramel, Pirovano 1975, p. 679, tav. 2437, 155 × 5 × 70 cm), mentre Fernando Mazzocca la identificò con la *Statua in marmo grande al vero intitolata la pazza per amore* presentata all'esposizione braidense del 1854 da Antonio Galli (Elena 1854, p. 61, n. 398). Tale riconoscimento, se non fu confermato l'anno successivo da Paola Zatti (Mazzocca 1997, p. 114; Zatti 1998, p. 271), fu successivamente accolto dal museo.

28 Si tratta della villa Paradiso presso Inverio di proprietà della famiglia Orlandini de Barquedo, eredi di Pietro Mazzola. Nel paese un Orlandini, ingegnere, progettò l'asilo infantile inaugurato il 23 settembre 1894.

29 La collocazione dei pezzi è indicata dall'elenco delle casse steso dal trasportatore «Buffet e Beruti» (SBSAE.Mi, AD, pos. 15, cart. 1, fasc. 18).

30 La lista stesa da Giuseppe Molteni il 25 aprile 1861 comprende «57 fra disegni e studi e bozzetti [...] più i due quadri di Angelica e Medoro e di Rinaldo e Armida [...] sono tutte piccole e deboli cose e di così poca importanza». Non sono in elenco la *Sacra Famiglia* e *La sacra alleanza che ridona la pace all'Europa, Il trionfo di Anftride* del Mazzola, oltre *l'Interno d'una sala posta nella villa Paradiso in Brianza* di Carlo Canella (SBSAE.Mi, AD, pos. 15, cart. 1, fasc. 18).

31 La relazione è datata il 25 aprile 1861. Giuseppe Molteni, conservatore della Pinacoteca, fu incaricato di seguire la spedizione. Nello scritto è espresso un interessante giudizio sulla maniera del pittore Mazzola di cui, con riserva, riconosce l'abile mestiere

Pietro Mazzola destinò la propria raccolta ad una istituzione torinese non solo in ricordo degli antichi legami dello zio pittore con la corte sabauda e il suo ruolo di docente dell'Accademia di Belle Arti di Torino, dove inoltre il Vela aveva la cattedra di scultura, ma anche in considerazione del fatto che in quegli anni la città, al centro delle speranze risorgimentali, stava allestendo i propri nuovi musei cui erano destinate cospicue donazioni da parte di artisti e collezionisti.³² Il gruppo lapideo, accettato dalla commissione comunale di cui faceva parte Vittorio Avondo, sensibile artista, intellettuale impegnato nella cerchia di Alfredo De Andrade e futuro direttore del Museo Civico di Torino (Signorelli 1997, p. 15), fu giudicato in seguito poco in sintonia con le collezioni d'arte antica, e ne dispose il trasferimento all'Accademia Albertina, quindi al costituendo Museo Civico dove rimase esposto fino al 1870. In seguito le opere furono ritirate plausibilmente dagli eredi.³³

5 L'esotismo e la schiavitù

Tornando a ragionare del *Venditore di schiave* non si hanno notizie circa la scelta del tema, se si debba ad una precisa volontà del medico o ad una proposta dello scultore.

Il gusto esotico era di gran moda nel melodramma, in letteratura con l'amatissimo Byron, nella pittura di paesaggio e nella produzione di Francesco Hayez, ma del tutto estraneo alla scultura.

Il soggetto lapideo raffigurante la schiavitù femminile comparve alle esposizioni braidensi solo nel quinto decennio dell'Ottocento ma era di attualità in scultura fuori dai confini lombardo-veneti. Di Jean-Étienne Chaponnière era, nel 1827, la statua *Giovane greca in pianto sulla tomba di Lord Byron* (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire)³⁴ con una giovane seduta in una posizione non dissimile dalla giovane schiava del Vela: il braccio sinistro poggiato ad un masso e quello destro piegato in avanti sulle ginocchia, gli arti inferiori flessi. Jean-Jacques Pradier, ginevrino attivo a Parigi di cui Vela possedeva un copia in gesso della *Pregghiera*,³⁵ nel 1841 scolpiva un'*Odalisca seduta* (Lione, Musée des Beaux Arts) (fig. 11). Mentre a Firenze l'americano Hiram Powers eseguiva, nel 1843-1844, con squisito naturalismo vicino a Lorenzo Bartolini, un'opera di grande successo, *La schiava greca*, raffigurante una giovane cristiana venduta dai turchi a Costantinopoli.³⁶

Opere di cui lo scultore molto difficilmente era a conoscenza ma che potevano essere state viste dal Mazzola durante i suoi viaggi, o altre di tema simile. Oltre a segnalare l'interesse sovranazionale del

appartenente «a quella schiera d'artisti i quali mancanti d'ingegno vivo e sicuro, anzi di quella facoltà d'impronta, che è uno dei principali titoli d'ammirazione dell'arte moderna, possedeva invece la pazienza e la pertinacia delle menti appassionate ma tarde. È evidente da ciò che quanto più si allontanava dai lavori di getto e di tono per avvicinarsi alle opere lungamente ed ostinatamente elaborate, egli guadagnava progressivamente così al cospetto degli artisti come agli occhi dei profani e del pubblico. Si può dire dunque che i disegni, gli schizzi, gli studi, ed in generale tutti gli esperimenti preparatori, i quali costituiscono i lavori d'ispirazione e di getto, dovevano essere nel Mazzola deboli e malfermi, e di pochissima importanza laddove per lo contrario i dipinti e le opere compiute e quanto più condotte e finite dovevano essere commendevoli e per espressione e per una certa eleganza e seduzione. E così è infatti. La Santa Teresa, che è il più finito dei suoi lavori, è veramente degna di considerazione e può ragionevolmente figurare in una collezione pubblica di opere moderne. Non così gli altri due dipinti, il Rinaldo ed Armida, e l'Angelica e Medoro, meno poi ancora gli studi ed i disegni, descritti nell'annesso elenco, i quali dimostrano ad evidenza la pochezza dell'autore in questo genere di piccoli lavori». Si elencavano, di seguito, la *Santa Teresa* «quadro all'olio, mezza figura al vero», e 57 «fra disegni e studi e bozzetti». Il 27 aprile 1861 la ditta di spedizioni Buffet e Beruti inviava «al signor Giuseppe Molteni» il preventivo di spesa per il l'imballaggio e il trasporto delle opere «lasciate alla Pinacoteca Reale di Torino per legato testamentario del fu dottor Mazzola». I due quadri del Canella furono valutati 2 000 franchi in tutto, come la scultura del Villa. Il ritratto del Sala 1 000 franchi, mentre alla *Santa Teresa* del Mazzola fu dato il valore di 1 200 franchi (SBSAE.Mi, AD, pos. 15, cart. 1, fasc. 18).

32 AC.To, Atti municipali, 3 marzo 1863, *Legato di Mazzola Pietro alla Galleria Nazionale*, cc. 574, 585. Massimo d'Azeglio fu direttore della Regia Galleria Nazionale dal 1854 succedendo al dimissionario fratello Roberto, morto nel dicembre 1862.

33 Zanchetti, *Epistolario*, in preparazione. I disegni, compresi in una cartella di trenta fogli, fra cui i cartoni del *Rinaldo e Armida* e dell'*Angelica e Medoro*, furono poi donati dagli eredi alla Pinacoteca di Varallo Sesia, mentre i due dipinti si trovano in collezione privata a Valduggia (Fantino 1980, pp. 94-95; Baudi di Vesme 1966, p. 667).

34 Il problema dell'influenza della vicenda greca in relazione al filellenismo in scultura è stato affrontato da Extermann 2011b.

35 La scultura del Pradier è datata 1838-1841, ma non è detto che la copia risalga a quegli anni (Wasmer 2003, p. 7; Janson 1980, pp. 313, 316-318).

36 Il solo busto, una delle sei repliche, è a Palazzo Pitti (Caputo 2011, pp. 330-331).



Fig. 11. Jacques Pradier, *Odalisca*, 1841, marmo. Lione, Musée des Beaux Arts.

tema in scultura, erano in grado di divenire, per lui, modello mentale di riferimento.

Ma entrano in gioco anche altre considerazioni legate agli interessi economici e alla politica degli Stati europei verso l'inquieto Medio Oriente e l'Egitto. All'inizio degli anni quaranta la questione turca e la schiavitù erano fra i temi più scottanti della politica internazionale. Problemi presenti e inquietanti, allora come oggi. Nel 1841, l'anno precedente il soggiorno del Mazzola a Londra e a Parigi, si tenne nella capitale britannica la Conferenza di Londra sugli stretti dei Dardanelli e del Bosforo. Nello stesso anno il Trattato di Londra decretava l'abolizione della tratta degli schiavi dal continente africano. La Turchia fu il primo paese musulmano ad abolire la schiavitù nel 1846, seguita dalla Tunisia e, nel 1848, dall'Algeria.³⁷ Segnale dell'attenzione verso lo schiavismo anche in Lombardia sono due pubblicazioni uscite, nel 1841, a Milano per i tipi

di Pirotta: il volume di Alphonse de Lamartine *La questione d'Oriente* e la prima edizione italiana de *Sull'abolizione della schiavitù antica in Occidente*, di Édouard Constantin Biot, con la traduzione di Carlo Grolli.

Non è un caso allora che la questione della schiavitù fosse viva nella produzione figurativa degli anni quaranta, che il Mazzola, lui che era anche ostetrico, poteva aver voluto declinare al femminile.

6 Vela fra Lorenzo Bartolini e le committenze milanesi

Se si accetta la collocazione del marmo negli anni giovanili, come avevano segnalato il Caimi, il Mongeri e il Filippi, quali potevano essere stati per un ragazzo alle prime armi, appena uscito dall'Accademia dove aveva seguito un regolare corso di studi sotto la guida più di Benedetto Cacciatori che di Pompeo Marchesi, allora docente di scultura, i riferimenti formali cui guardare o da cui sfuggire?

A Milano, per quel che riguarda il nudo femminile sdraiato gli esempi allora in auge erano la *Psiche svenuta* eseguita nel 1823 da Pietro Tenerani per Giovan Battista Sommariva (Grandesso 2003, pp. 72, 251) e, soprattutto, la *Venere* di Pompeo Marchesi, esponente incontrastato di classicismo accademico, indicato nel 1838 da Ignazio Fumagalli quale esempio di successo da seguire.³⁸

La *Venere*, allogata dal duca Pompeo Litta i cui figli, più tardi, furono committenti del Vela, presentata a Brera nel 1824 (gesso; Anon. 1824, p. 52) e nel 1826 (marmo; Anon. 1826, p. 50)³⁹ fu riprodotta nell'acquatinta dei fratelli Bramati su disegno di Antonio Rinaldi, datata 1838 (Musiari 1995, pp. 2-31; Valli 1995, p. 46; Vidali 1993, pp. 24-31), raffigurante lo studio dello scultore. Un soggetto che dovette confrontarsi dal punto di vista formale con le figure sdraiate e giacenti dei tanto richiesti gessi dei frontoni del Partenone giunti nel 1823 nella capitale lombarda (Musiari 1997, pp. 177-178; Zanchetti 1999, pp. 243-263).

³⁷ Il Trattato di Londra del 1841 sull'abolizione della tratta degli schiavi fu firmato dalla Francia solo nel 1845. Non si conosce nulla, purtroppo, della biblioteca del medico, per sapere se vi trovassero testi di politica estera o libri di viaggi in paesi esotici, che tanta parte ebbero nella formazione del gusto e dell'attenzione verso il 'lontano e misterioso Oriente' (Bossaglia 1998b, pp. 3-5; Giubilei 1998, pp. 15-17; Bosworth 2006, p. XLII; Angiuli 2011, pp. 16-19; Angiuli 2012, pp. 12-15; Medici 2005, p. 159).

³⁸ Ignazio Fumagalli, segretario dell'Accademia, scriveva: «Chi vorrà poi mettere in dubbio che non si ottengano dal suo impegno e dal suo zelo altrettanti successi?» (*Discorso del signor Ignazio Fumagalli*, in Anon. 1838b, p. 16).

³⁹ Il gesso è identificabile con quello alla GAM di Milano (Caramel, Pirovano 1975, p. 353, n. 1714, tav. 1711).

In questo contesto di rigido accademismo, la grande novità che apriva la strada ad una nuova concezione del bello naturale fu la clamorosa e discussa *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini per la marchesa Rosina Poldi Pezzoli presentata a Brera nel 1837 (Squizzato 2011, pp. 47-48, 50; Extermann 2011a, pp. 63-64, 310-312). Famiglia, quella dei Poldi Pezzoli, che dalla metà degli anni quaranta sembra aver prediletto i due fratelli Vela rispetto allo scultore toscano,⁴⁰ all'interno di un gusto preciso, allineato con sicurezza alle istanze romantiche. A Vincenzo, infatti, la marchesa richiedeva il proprio busto in scagliola dopo quello allogato nel 1828 al Bartolini.⁴¹ Gian Giacomo, nel 1846, gli commissionava *Il primo dispiacere* (Anon. 1846, p. 55; Galli Michero 2002, pp. 52-53, 64), mentre contemporaneamente richiedeva a Lorenzo, che poi fu attivo nella decorazione del palazzo, piccole sculture raffiguranti animali.

La ragazzina bartoliniana fu il modello cui guardò Vela per rompere con la tradizione accademica⁴² e scegliere, con straordinaria libertà inventiva, di declinare in chiave romantica e antiaccademica la figura della giovane donna languidamente sdraiata.

Lo stesso scultore riconobbe i debiti nei confronti del Bartolini indicandolo agli allievi quale artefice primario dello studio del vero, cui s'era aperto anche il Cacciatori (Zanchetti 1998, p. 58).

Seguite l'esempio del sommo Bartolini, e quando sarete in grado di fare da voi non dimenticate ch'egli ebbe il coraggio di mostrare l'assurdo di quelle teorie - allora in onore nelle scuole - che pretendevano surrogare alla natura ciò che allora chiamavano l'ideale, non dimenticate che se il genio di Canova rimise in onore i modelli della Grecia, Bartolini ebbe il merito di mostrare che tutte le opere dei Greci sono i veri capolavori de-

gni di guidarci, ma quelli soltanto che esprimono esattamente il vero [...] Formiamoci un criterio tutto nostro per operare originalmente, e non farci copiatori di una maniera qualunque [...] L'anima dell'artista deve esclusivamente aspirare al vero, cioè a quel vero che la natura gli mette innanzi come modello immutabile [*Lezione di Vincenzo Vela ai suoi allievi*, riportata da Calderini con la data 1856 (1920, pp. 20-21)].

Alla pacata spiritualità della giovane nella *Fiducia in Dio*, esemplare strepitoso di studio naturalistico di attraente sincerità, lo scultore contrapponeva l'esibizione plateale di un nudo di provocante sensualità, lontano dal rigore morale dell'artista toscano, due immagini simboliche dell'ambigua e discordante considerazione della figura femminile nell'Ottocento (Tedeschi 1999, pp. 45-57; Villari 2012, pp. 17-27).

Lo straordinario realismo e spontaneità del gruppo lapideo fu raggiunto, si può pensare, utilizzando modelli 'dal vero' (Zanchetti 2004, pp. 237-238; Bietoletti 2011, pp. 57-71).⁴³ Ma non è escluso che la spigliata e sciolta resa dei panneggi, come per la *Preghiera del mattino* (fig. 12) eseguita nel 1846 per Giulio Litta Visconti grazie alla mediazione di Hayez,⁴⁴ in linea col recupero del Quattrocento portato avanti da Bartolini e dal Cacciatori, non abbia ripreso l'antica tradizione del calco dal naturale, quell'«improntare di naturale» descritto da Cennino Cennini (1984, pp. 146-151; Zanchetti 2002b; Wasmer 2003, pp. 44-45).

Per l'apprezzamento del genere orientalista e fra i primi ad accogliere nelle proprie raccolte sculture esotiche, si distinguevano, a Milano, fin dal 1843, i fratelli Giulio e Antonio Litta Visconti Arese,⁴⁵ committenti fra i più vivaci alle esposizio-

40 Per Rosina Poldi Pezzoli il Bartolini eseguì il gruppo in gesso *Astianatte*, databile al 1842, incompiuto e terminato, come suggerisce Ettore Spalletti, da Lorenzo Vela (Spalletti 1987; Zanchetti 1997, pp. 30-31; Zanchetti 2004, p. 216). Il rapporto di Lorenzo Vela con Giacomo Poldi Pezzoli, per il quale aveva eseguito nel 1846 *una scimmia* e nel 1847 *un gatto*, raggiunse il punto più alto con la decorazione del Gabinetto dantesco in collaborazione con Giuseppe Scrosati e Giuseppe Bertini (Elena 1847, pp. 43-44; Zanni 1983, pp. 324-340; Anon. 1997; Zatti 1999, pp. 113-130; Zanchetti 2002a, pp. 111-121; Galli Michero 2002).

41 Il busto segnalato da Lavinia Galli Michero non è stato ritrovato, né se ne conosce la data di esecuzione (Galli Michero 2011, p. 64, nota 18).

42 Sul superamento della tradizione accademica si rimanda a Mazzocca 1998, pp. 174-179, e a Zanchetti 1999, pp. 243-263.

43 Una pratica adottata anche dal Dupré, ad esempio nell'*Abele morente*; Uzzielli 1998b.

44 Milano, Museo di Milano, in deposito dall'Ospedale Maggiore. Anon. 1846, pp. 40, 54-55; Rotondi 1847; Cinelli 1983b; Bruel 1958, pp. 416-417, citato da Zanchetti 1998, p. 256; Zanchetti 2002b, p. 41; Fiorio 1986; Grandesso 2008, pp. 174-175.

45 Nel 1843, Giulio Litta commissionava *Un'odalisca* a Michelangelo Fumagalli (Anon. 1843, p. 18, n. 105) e nel 1845, a Scipione



Fig. 12. Vincenzo Vela, *La preghiera del mattino*, 1846, marmo. Milano, Ospedale Maggiore, in deposito presso le Civiche Raccolte Storiche, palazzo Morando.



Fig. 13. Vincenzo Vela, *Il vescovo Luvini*, 1844, gesso. Ligornetto, Museo Vela.

ni braidensi, autorevoli collezionisti del pittore di origini venete e dei due fratelli Vela, fra cui il celebre schiavo *Spartaco*.⁴⁶ Per i fratelli Litta nel 1846 Eugenio Thierry aveva scolpito il primo gruppo in marmo di soggetto esotico presente alle esposizioni

della capitale lombarda: *Sardanapalo*, dopo avere di propria mano incendiato la sua reggia, per disperazione si uccide sui gradini del trono, confortato dalla sua schiava favorita Mirra, che avendo già anch'essa volontariamente preso il veleno, finisce

Lodigiani, il *Baldassarre sdraiato con la schiava ai suoi piedi*, presentato da Cesare Cantù sulle *Gemme d'Arti italiane* (Cantù 1846, pp. 8-9). Per Antonio Litta il Fumagalli eseguiva nel 1844 *Salaino e Giselda* e Giovanni Renica una *Veduta di Costantinopoli* (Anon. 1844, pp. 4, 24, 52). La raccolta dei due fratelli è stata indagata da Mazzocca 1983a e da Morandotti 2008, pp. 85, 94, 107-109, 114.

⁴⁶ In seguito al matrimonio con Eugenia Attendolo Bolognini entrò nella raccolta di Giulio Litta anche il ritratto della nobildonna esposto dal Vela a Brera nel 1851. Il marmo è in collezione privata, il gesso al Museo Vela di Ligornetto (Cinelli 1983a).

poi per morire sul cadavere del reale suo amante (Anon. 1846, pp. 40, 54-55), tratto dall'omonima opera di Byron.⁴⁷

All'interno del tema sarebbe poi interessante poter accostare *Il venditore di schiave* con i primi esempi presentati a Brera: la *Vendita di schiave a Costantinopoli* nel 1837 e il *Mercante di schiave in Smirne* nel 1838⁴⁸ dell'eccentrico e fantasioso pittore piemontese Cesare Benevello della Chiesa, che il Vela quasi sicuramente vide e di cui colpisce l'inaspettata affinità.

7 Vincenzo Vela e Francesco Hayez

Dal confronto con i pochi esemplari rimasti delle prime opere del ticinese,⁴⁹ se la libertà esecutiva, la naturalezza dell'espressione e la padronanza del mezzo tecnico esibiti nel *Venditore di schiave* si rivelano già nel *Monumento funerario di Maddalena Adorni Bozzi*, del 1845,⁵⁰ il rapporto più stringente, per contiguità formale e stilistica, è con il *Vescovo Luvini* (fig. 13), del 1844, opera che mostra la raggiunta maturità del suo linguaggio espressivo, naturalistico e antiretorico. Statua che ne aveva rivelato il talento, ammirata dall'Hayez e celebrata sulla stampa milanese.⁵¹

Simile nelle due figure, il mercante e il vescovo, è la conduzione sottile e preziosa dei ricami, scolpiti



Fig. 14. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

«colla finezza d'una miniatura». L'ornamentazione ad ovali della croce pendente sul petto del Luvini si ripete nella cornice dello specchio della fanciulla (fig. 14). Una precisione e una ricercatezza esecutiva alla quale non dovette essere estranea l'iniziale esperienza del Vela nella decorazione di oreficerie cui si dedicò, secondo quanto riporta il Corradini, insieme al fratello Lorenzo nel primo periodo milanese per sbarcare il lunario.⁵²

Si leggono nel vescovo e nel vecchio mercante la stessa imponente struttura volumetrica resa con

47 Dagli scritti di Byron, che facilmente potevano essere presenti nella biblioteca del medico (ma erano posseduti anche dal Vela), come si sa, furono tratte innumerevoli opere. È appunto negli anni quaranta che i testi dello scrittore inglese - amato non solo come scrittore ma anche come eroe della resistenza greca in cui potevano specchiarsi gli ideali risorgimentali - conobbero un rinnovato interesse sia sul fronte politico e letterario, sia come temi di opere proposte alle esposizioni braidensi. Nel 1841, in Italia con la traduzione di Carlo Rusconi, fu pubblicato Byron, *Opere tradotte dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi* (Padova, coi tipi della Minerva), e a Parigi la traduzione francese per i tipi di Charpentier.

48 Si tratta di opere non rintracciate (Anon. 1837, p. 18, n. 133; Anon. 1838b, p. 17, n. 89).

49 Gli studi più approfonditi sugli esordi del Vela, dopo il libro della Scott, sono ancora sempre quelli di Zanchetti precedentemente citati, soprattutto la tesi di dottorato cui si rimanda: Zanchetti 1998, pp. 58-74.

50 Il *Monumento funerario di Maddalena Adorni Bozzi* è al cimitero di Pavia, il gesso al Museo Vela di Ligornetto.

51 La scultura pare avere un modello letterario nel ritratto del cardinal Federico Borromeo di Alessandro Manzoni ne *I promessi sposi* (cap. 23), uscito in dispense tra il 1840 e il 1842: «Il portamento era naturalmente composto, e quasi involontariamente maestoso, non incurvato né impigrito punto dagli anni; l'occhio grave e vivace, la fronte serena e pensierosa». Il famoso romanzo, proprio per la sua divulgazione volutamente popolare, illustrata da Francesco Gonin, molto probabilmente fu conosciuto dal Vela. L'analisi del Luvini proposta sulle «Gemme», da Giuseppe Mongeri, attento fin dagli esordi alla produzione dell'«artista giovane, modesto, sconosciuto» può facilmente essere traslata al *Venditore di schiave*: «Mise nel suo vestire una certa sobria trascuranza, che è propriamente l'impronta della verità [...]. Egli trasse motivo d'una varietà di piani e di leggeri ondeggiamenti sempre veri e ragionevoli, e soprattutto vi profuse fin nei più piccoli accessori, quella naturale spontaneità, oggetto d'ammirazione crescente allo sguardo più severo ed acuto» (Mongeri 1846 p. 69; Mongeri 1845, pp. 495-496; C. Tenca, *Gazzetta ticinese*, 30, X, 1846, citato dalla Scott 1979, p. 62; Zanchetti 2002b, pp. 39-42). La scultura si trova nel municipio di Lugano, il gesso a Ligornetto.

52 Dapprima, a 14 anni, il Vela «fu messo a bottega dal fratello presso il marmista Franzì [...] addetto ai lavori di manutenzione del Duomo» (Corradini 1891; Guidini 1893). Il volumetto del Guidini, conservato all'Accademia Albertina di Torino, reca la dedica manoscritta del figlio Spartaco (Rocca 1869, pp. 4-6; Giacosa 1911; Calderini 1920, p. 7; Scott 1979; Zanchetti 2002b, pp. 39-61).



Fig. 15. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

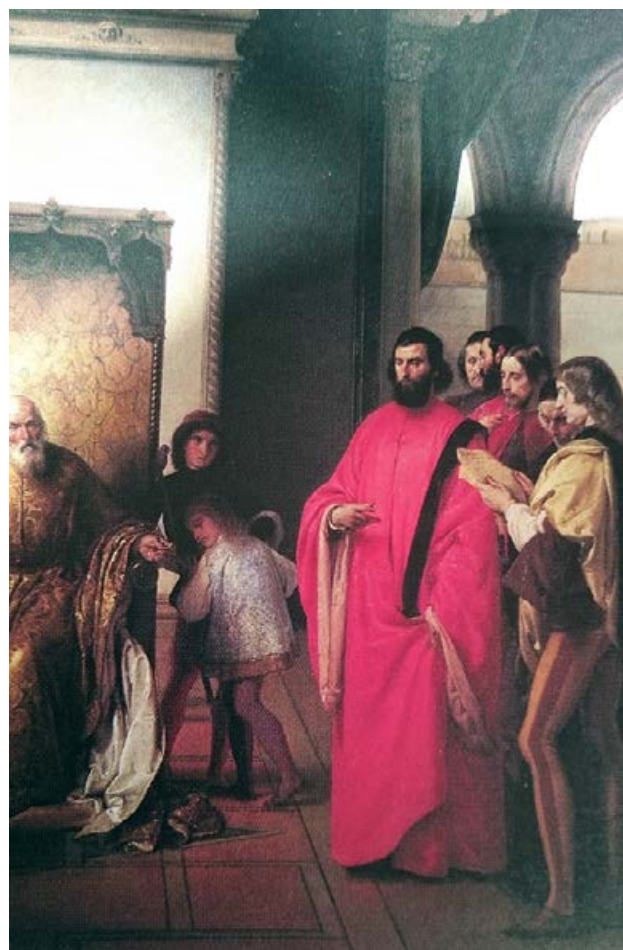


Fig. 16. Francesco Hayez, *Francesco Foscari destituito*, 1842-1846, olio su tela, particolare. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, in deposito presso la Pinacoteca di Brera.

forza e sicurezza dalla modellazione dei panni ricadenti a terra, sui quali già si stende l'ombra corposa di Hayez a segnalare precoci affinità e analogie fra la produzione pittorica e quella scultorea.

Il mantello ricadente in ampie pieghe del vecchio mercante (fig. 15) replica, nell'esecuzione tridimensionale, molti personaggi maschili dell'Hayez come, ad esempio, i nobili veneziani ne *Il Doge Francesco Foscari destituito con decreto del Senato Veneto* del 1842 (Milano, Pinacoteca di Brera; fig. 16).⁵³ Mentre la descrizione minuziosa del caftano fa pensare ad un costume teatrale preso a modello, più che a

un'immagine derivata dai repertori di consultazione abituale per gli artisti.

Confronti che mostrano come, appena uscito dall'Accademia, il ticinese abbia saputo intendere con inequivocabile e chiara consapevolezza che il rinnovamento linguistico da lui proposto in scultura era stato attuato in pittura dall'Hayez, campione della ribellione romantica, come hanno più volte sottolineato gli studi.⁵⁴

Parafrasando Fernando Mazzocca, come per il giovane Hayez «il confronto decisivo restava [...] con la scultura del Canova» (1994, p. 16) così per il

⁵³ Il soggetto deriva dall'opera di Byron *I due Foscari* (Mazzocca 2011a).

⁵⁴ Secondo il lucido giudizio di Barbara Cinelli: «Il giovane scultore poneva la sua candidatura ad affiancare, sul piano della qualità e dell'invenzione, il massimo esponente della pittura romantica» (1983b).



Fig. 17, Francesco Hayez, *Studio per la Maddalena*, disegno su carta. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, taccuino, fol. 706.



Fig. 18, Francesco Hayez, *Studi*, disegno su carta. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, taccuino, fol. 706.

giovane Vela riferimento ideale e formale fu il pittore di origini veneziane. Sono sguardi e influenze reciproche all'interno di un rapporto di dare-avere ancora vivo nella produzione più tarda di Hayez «favorito anche dall'intenso dialogo con la scultura dell'incoraggiato Vela» (pp. 41-42), a comporre una relazione fra le più stringenti di tutto l'Ottocento. Ed è dal rapporto con il pittore che lo scultore, fra i primi a Brera, trasse il modello per il seduttivo soggetto esotico, unico esemplare all'interno della sua produzione.

L'esibita sensualità della carnale *Maddalena penitente* eseguita da Hayez per il conte Giuseppe Crivelli nel 1833 fu il modello formale cui dovette guardare il giovane ticinese (Milano, GAM; Mazzocca 1994b), anche nella posa rivolta allo spettatore. Affinità sottolineate dalla comparazione con i nudi femminili dei taccuini hayeziani dell'Accademia di Brera⁵⁵ (figg. 17, 18). L'iconografia della santa tuttavia subì nella *Schiava* una significativa trasformazione: in luogo del crocefisso essa tiene in mano un oggetto simbolicamente contrapposto: uno specchio (Milano, GAM).⁵⁶

Giusto dagli anni trenta, accanto alle discinte, addolorate, penitenti o pentite donne di Magdala, a partire dal prototipo del Canova, presenti in tutte le esposizioni braidensi, cominciarono a comparire le languide odalistiche, a sostituire, in linea con i tempi, l'immagine religiosa con quella più esotica e profana. Non a caso *Il venditore di schiave* è stato posto nell'allestimento museale della Pinacoteca in stretta contiguità con l'*Odalisca* di Hayez (fig. 19) già in collezione Stampa (Milano, Pinacoteca di Brera, in deposito dalla Accademia di Brera; Mazzocca 1993b; Mazzocca 2012, pp. 65-67).⁵⁷

⁵⁵ ABA.Mi, taccuino rosso, foll. 652, 706.

⁵⁶ Una versione del dipinto, lasciato poi all'Accademia, si trovava nello studio di Hayez (Mazzocca 1993a, pp. 335-336).

⁵⁷ Per la serie delle odalistiche hayeziane si rimanda a Gozzoli 1983a, 1983b; Mazzocca 1983b; Maz-



Fig. 19. Francesco Hayez. *Odalisca*, 1839, olio su tela. Milano, Accademia di Brera in deposito presso la Pinacoteca di Brera.



Fig. 20. Vincenzo Vela. *Il venditore di schiave*, marmo, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

Sul fronte della declinazione dei sentimenti, superbo esemplare di figure dolenti che compaiono alle esposizioni negli anni quaranta, la splendida novità della *Malinconia*⁵⁸ dovette affascinare il Vela al modo dei suoi contemporanei.

Allargando il repertorio dei dati a documentarne lo sguardo verso i dipinti del pittore per un lungo arco di tempo, oltre il rapporto segnalato dagli studi fra lo *Spartaco* e il *Sansone* di Hayez (Firenze,

Galleria d'Arte Moderna. Scott 1979, pp. 161-164; Caramel 1983a, 1983b),⁵⁹ si possono citare altre opere, come il disegno *Nudo di donna visto di spalle* del Vela (Ligornetto, Museo Vela; Uzzelli 1998a, pp. 108, 124) che può essere letto come la trasposizione in controparte del celebre e discusso dipinto *Venere che scherza fra due colombe* (ritratto della ballerina *Carlotta Chabert*) di Hayez presentato a Brera nel 1830 (Trento, MART, in deposito dalla Fondazione

zocca 2008b. I riferimenti si possono allargare poi alle numerose bagnanti hayeziane del quarto e quinto decennio del secolo: si ricorda la *Bagnatrice*, incisa da Fusinati cui Jacopo Cabianca dedicò un poemetto sulle pagine delle *Gemme d'arti italiane* (Cabianca 1845, p. 67). Soprattutto la celebre *Betsabea al bagno* la cui fortuna presso una ricercata committenza è denunciata dalle tre versioni successive (Caramel 1983c; Mazzocca 1993c; Mazzocca 2008a). Gli studi sull'orientalismo in Italia riguardano, in gran parte, la seconda metà dell'Ottocento quando questo genere incontrò uno straordinario favore di critica e di pubblico.

⁵⁸ Più che dalla *Malinconia* (Milano, Pinacoteca di Brera) lo scultore sembra guardare a *Un pensiero malinconico*, presentato dall'Hayez all'esposizione del 1842 per Gaetano Taccioli, ora in collezione privata (Anon. 1842 p. 43; Mazzocca 1994c, 1994d; Mazzocca 2008c). Riferimenti al *Pensiero malinconico* del 1842 si scorgono anche nella *Pregiera del mattino* (Cinelli 1983b).

⁵⁹ Lo Zanchetti indaga sui riferimenti michelangioleschi per la possente figura (Zanchetti 1999, pp. 243-263; Zanchetti 2001, pp. 19-20; Zanchetti 2002b, pp. 42-43).

Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto; Mazzocca 2010). Negli anni cinquanta, prima di dare inizio al monumento funerario dell'abate Rosmini, il Vela volle vedere il ritratto eseguito dal veneziano per farne uno schizzo⁶⁰ e più tardi, nel famoso gruppo scultoreo *L'Italia riconoscente alla Francia del 1860-1861* (Compiègne, castello; Scott 1979, pp. 89, 194, 209-304, 306, 316, 340, 521; Masedu 1998, pp. 58-60; Zanchetti 2002d), pare serbare memoria non solo del famoso *Bacio*,⁶¹ ma pure della piccola tela *Bacio tra Giulietta e la nutrice* (collezione privata, 1823 ca.; Mazzocca 1994a).

In un gioco di specchi e di rimandi amicali, l'Hayez teneva nello studio una piccola versione dello *Spartaco* del Vela (Lugano, Palazzo Civico; Scott 1979, pp. 18-20; 28-29; Nicodemi 1962, p. 171; Zanchetti 1999, pp. 250-253; Zanchetti 2002c) che, a sua volta, conservava il piccolo bozzetto del *Genio alato*, opera giovanile dell'artista veneziano (Rocca 1869, pp. 4-6; Pini 2002). Non è escluso perciò che il gruppo marmoreo sia stato anche un velato omaggio al pittore più anziano che, a Milano, aveva aperto la via al romanticismo.

Tuttavia il marmo non fu proposto alle esposizioni milanesi, poco frequentate negli anni quaranta dallo scultore come da altri artisti.⁶² E questo forse aiuta a spiegare il silenzio del Rovani, uno dei suoi più attenti, per quanto severo, estimatore. Critico con le «opere che si tennero immediatamente dietro la statua del Luvino» (Bellinzona, Galleria Civica dei Cedri; Rovani 1855, p. 508), aveva stroncato la «ghiotta fanciulla» de *La preghiera del mattino*⁶³ e il *Primo dispiacere*, allineato a Pietro Selvatico nella condanna formulata nel 1841 nei *Frammenti della seconda parte del Lacoonte di Lessing*:

se vero e particolare oggetto della pittura è solo la bellezza corporale dovrassi dire più degna del pennello la Venere Calepigia o la schiava dell'Harrem oscenamente deliziantesi tra le braccia dello schiavo infedele [...]? E l'arte corre il pericolo di

diventar complice ai più allettevoli forse, ma anche ai più disprezzabili deliri dei sensi [Selvatico 1841, pp. 347-351].

I riscontri fin qui proposti confermano la precoce collocazione cronologica del gruppo marmoreo, eseguito forse qualche anno dopo il gesso, negli anni 1844-1845, corrispondenti a quelli in cui sono documentati i rapporti fra Pietro Mazzola e l'Accademia, cioè i menzionati acquisti alle esposizioni, il monumento commemorativo dello zio nel 1844 e la transazione con l'incisore Pietro Anderloni nel 1845.

A determinare la scelta del medico fu plausibilmente il clamore suscitato dalle prove del giovane scultore e la novità della sua proposta: «Eppure sul declinare dell'aprile 1845 in Milano il nome del Vela era ripetuto da tutte le bocche [...]. Un andirivieni di visitatori passava e ripassava nel suo studio», scriveva Giuseppe Mongeri, sulle *Gemme* (1846, p. 68).

Abbreviazioni

ABA.Mi = Accademia di Belle Arti di Brera, Milano
 AC.To = Archivio Civico di Torino
 AF.Be = Berna, Archivio federale
 AS.Mi, AN = Archivio di Stato di Milano, Atti notarili
 AOM.Mi = Archivio Ospedale Maggiore di Milano
 AV.Li = Archivio Vela, Ligornetto
 SBSAE Mi, Ad = Soprintendenza per i Beni Storici Artistici Etnoantropologici, Milano, Archivio di deposito
 Be, AC. = Berna, Archivio Cantonale
 BT.Mi = Milano, Biblioteca Trivulziana

Bibliografia

Agosti, Giacomo; Ceriana, Matteo (1997). «Cronologia delle cariche e degli insegnamenti principali

⁶⁰ Il Fiori riporta che era desiderio di Stefano Stampa far eseguire al Vela il busto del Rosmini (Fiori 1939, p. 280; Arrigoni 1983; Zanchetti 2002d; Ghibaudi 2011, p. 66).

⁶¹ Hayez presenterà nel 1867 a Parigi una versione del *Bacio*, allegoria, come il gruppo del Vela, della collaborazione fra Italia e Francia (Mazzocca 2011b).

⁶² Il fenomeno della scarsa partecipazione alle esposizioni è dovuto, secondo Carlo Tenca, al timore della critica: «questa gelosa riserva [...] ha indotto molti de' nostri artisti, e i migliori s'intende, a fuggire i pubblici giudizi, e a tenersi rinchiusi nel santuario del proprio studio» (1846, pp. 340, 369).

⁶³ Il giudizio negativo del Rovani è riportato da Adolfo Venturi: «non è altro che una fanciulla piuttosto bellina, piuttosto ghiotta e in camicia, con la testa china» (1891, p. 333; Sapori 1919).

- dell'Accademia di Brera». In: Agosti, Giacomo; Ceriana, Matteo (a cura di). *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, p. XIX.
- Angiuli, Emanuela (2011). «Scrivere e dipingere: La scoperta dell'Oriente da Alphonse de Lamartine a Edmondo de Amicis». In: Angiuli, Emanuela; Villari, Anna (a cura di). *Incanti e scoperte l'Oriente nella pittura dell'Ottocento italiano* = Catalogo della mostra (Barletta, 4 marzo - 5 maggio 2011). Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 16-19.
- Angiuli, Emanuela (2012). «Scrivere e dipingere: La scoperta dell'Oriente da Alphonse de Lamartine a Edmondo de Amicis». In Angiuli, Emanuela; Villari, Anna (a cura di). *Incanti di terre lontane: Hayez - Fontanesi e la pittura italiana tra Otto e Novecento* = Catalogo della mostra (Reggio Emilia, 4 febbraio - 29 aprile 2012). Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 12-15.
- Anon. (1824). *Oggetti di Belle Arti esposti nelle sale e nelle gallerie dell'I.R. Accademia*. Milano: Regia stamperia.
- Anon. (1826). *Oggetti di Belle Arti esposti nelle sale e nelle gallerie dell'I.R. Accademia*. Milano: Regia stamperia.
- Anon. (1836). *Almanacco del Comune di Milano: Guida per l'anno 1836*. Milano.
- Anon. (1837). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1837*. Milano: Regia stamperia.
- Anon. (1838a). *Atti dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Milano*. Milano.
- Anon. (1838b). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1838*. Milano: Regia stamperia.
- Anon. (1841). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1841*. 2a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1842). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1842*. 2a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1843). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1843*. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1844). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1844*. 4a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1845). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1845*. 3a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1846). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1846*. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1847). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1847*. 2a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1855). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1855*. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Anon. (1866). «Appendice: Bozzetto artistico: Vincenzo Vela a Ligornetto». *Gazzetta musicale di Milano*, 21 (23), 7 ottobre, pp. 177-179.
- Anon. (1975). *Mostra dei maestri di Brera (1776-1859)* = Catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio 1975 - aprile 1975). Milano: Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Centro Grafico Linate.
- Anon. (1979). *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879* = Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, aprile-maggio 1979). Milano: Museo Poldi Pezzoli.
- Anon. (1997). *Ricordo di Lorenzo Vela (1812-1897) nel centenario della morte*. Mendrisio: Tipo Print.
- Arrigoni, Luisa (1983). «Scheda 125». In Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, pp. 254-255.
- Astrua, Paola (1994a). «Scheda 504». In: *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento: Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*. Vol. 2. Milano: Electa, pp. 467-468.
- Astrua, Paola (1994b). «Scheda 505». In: *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento: Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*. Vol. 2. Milano: Electa, pp. 468-469.
- Baudi di Vesme, Alessandro (1966). *L'arte in Piemonte dal 16. al 18. secolo*. Vol. 2. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.
- Bernardoni, Giuseppe (1842). *Utile giornale, ossia Guida di Milano per l'anno 1842*. Milano: Bernardoni.

- Bernardoni, Giuseppe (1849). *Utile giornale, ossia Guida di Milano per l'anno 1849*. Milano: Bernardoni.
- Bietoletti, Silvestra (2011). «Lorenzo Bartolini: Il vero, l'esperienza, l'immaginazione». In: Falletti, Franca; Bietoletti, Silvestra; Caputo, Annarita (a cura di). *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale* = Catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio 2011 - 8 gennaio 2012). Firenze: Giunti, pp. 57-71.
- Borghesi, Mino G. (1948). «L'Accademia di Brera e il suo archivio di storia dell'arte». In: Accademia di Belle Arti di Brera (a cura di). *Accademia di Brera: Atti 1896-1948*. Milano: Opus Laus Mariae Braidensis.
- Bossaglia, Rossana (a cura di) (1998a). *Da Vela a Medardo Rosso: I grandi scultori italiani dell'Ottocento* = Catalogo della mostra (Milano, Museo Minguzzi 26 marzo - 12 luglio 1998). Milano: Skira.
- Bossaglia, Rossana (a cura di) (1998b). *Gli orientalisti italiani: Cento anni di esotismo 1830-1940* = Catalogo della mostra (Torino, 11 settembre 1998 - 10 gennaio 1999). Venezia: Marsilio.
- Bosworth, Clifford Edmund (2006). «La Libia nella storia del mondo islamico». In: Cresti, Federico (a cura di). *La Libia tra Mediterraneo e mondo islamico* = Atti del convegno di Catania (Catania, 1-2 dicembre 2000). Milano: Giuffrè.
- Bruel, André (éd.) (1958). *Pierre Jean David D'Angers: Les carnets de notes, 1858-1855*. Parigi: Plon.
- Byron, George Gordon (1841). *Opere tradotte dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi*. Padova: Minerva.
- Cabianca, Jacopo (1845). «Fantasia». *Gemme d'arti italiane*, 1, p. 67.
- Caimi, Antonio (1862). *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Calderini, Marco (1920). *Vincenzo Vela scultore*. Torino: Celanza.
- Canetta, Pietro (1887). *Elenco storico-biografico dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano (1456-1886)*. Milano: Cogliati.
- Caputo, Annarita (2011). «Scheda 60». In: Falletti, Franca; Bietoletti, Silvestra; Caputo, Annarita (a cura di). *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale* = Catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio 2011 - 8 gennaio 2012). Firenze: Giunti, pp. 330-331.
- Caramel, Luciano (1983a). «Scheda 158». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, pp. 301-302.
- Caramel, Luciano (1983b). «Scheda 159». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, pp. 303-304.
- Caramel, Luciano (1983c). «Scheda 164». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, pp. 309-313.
- Caramel, Luciano; Pirovano, Carlo (1975). *Galleria d'Arte Moderna: Opere dell'Ottocento*, vol. 3, N-Z. Milano: Electa.
- Cennini, Cennino [1821] 1984. *Il libro dell'arte o trattato della pittura*. A cura di Fernando Temperati. Milano: Longanesi.
- Cinelli, B. (1983a). «Scheda 104». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di) (1983). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, pp. 221-222.
- Cinelli, B. (1983b). «Scheda 114». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di) (1983). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, pp. 236-238.
- Corradini, Corrado (1891). «Vincenzo Vela: Commemorazione letta nell'Accademia di Belle Arti di Torino il 28 ottobre 1891 dal cav. Corrado Corradini». In: *Atti della r. Accademia Albertina di belle arti in Torino*. Torino: Tip. Vincenzo Bona, pp. 47-76.
- Degl'Innocenti, Marina (2002). «La collezione di grafica». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Museo Vela: Le collezioni di scultura pittura grafica fotografia*. Lugano: Corner Banca, pp. 191-205, 315-316.
- De Gubernatis, Angelo (1889). *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori, architetti*. Firenze: Le Monier.
- Elena, Giuseppe (1847). *Guida critica all'esposizione delle belle Arti in Brera scritta dal pittore Giuseppe Elena*. Milano: Rejna.
- Elena, Giuseppe (1854). *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera per l'anno 1854*. Milano: Pagnoni.
- Extermann, Grégoire (2011a). «Scheda 54: Fiducia in Dio». In: Falletti, Franca; Bietoletti, Silvestra;

- Caputo, Annarita (a cura di). *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale* = Catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio 2011 - 8 gennaio 2012). Firenze: Giunti, pp. 63-64, 310-312.
- Extermann, Grégoire (2011b). «Un talent digne de Péricles: Lorenzo Bartolini e la Grecia». In: Falletti, Franca; Bietoletti, Silvestra; Caputo, Annarita (a cura di). *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale* = Catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio 2011 - 8 gennaio 2012). Firenze: Giunti, pp. 73-85.
- Fantino, Oreste. «Scheda 102». In: Castelnovo, Enrico; Rosci, Marco (a cura di) (1980). *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861* = Catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980). Torino: Stamperia Artistica Nazionale, pp. 94-95.
- Fiori, Ezio (1939). *Il figliastro di Manzoni: Stefano Stampa*. Vol. 1. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino.
- Fiorio, Maria Teresa (1986). «Scheda 3». In: Fiorio, Maria Teresa (a cura di). *Ospedale Maggiore Ca' Granda: I ritratti antichi*. Milano: Electa.
- Fumagalli, Ignazio (1838). «Discorso del signor Ignazio Fumagalli». In: *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1838*. Milano: Regia stamperia.
- Galli Michero, Lavinia (a cura di) (2002). *Lo studiolo del collezionista restaurato: Quaderni di studi e restauri: Il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*. Treviso: Antiga.
- Galli Michero, Lavinia; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: L'uomo e il collezionista del Risorgimento* = Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012). Torino: Allemandi.
- Gardonio, Matteo (2007-2008). *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): Aspettative, successi e delusioni* [tesi di dottorato]. Trieste: Università degli studi di Trieste.
- Ghibaudi, C. (2011). «Scheda III.4». In: Mazzocca, Fernando; Marelli, Isabella; Bandera, Sandrina (a cura di). *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi* = Catalogo della mostra (Milano, 13 aprile - 25 settembre 2011). Milano: Skira, p. 66.
- Giacosa, Piero (1911). «Discorso letto il 26 novembre 1911 nell'occasione in cui la città di Torino inaugurava la statua dell'artista, opera dello scultore A. Galateri di Genola». In: Giacosa, Piero. *Vincenzo Vela: 1820-1901*. Torino: UTET.
- Giubilei, Maria Flora (1998). «I volti dell'esotismo attraverso le scuole settentrionali». In: Bossaglia, Rossana (a cura di). *Gli orientalisti italiani: Cento anni di esotismo 1830-1940* = Catalogo della mostra (Torino, 11 settembre 1998 - 10 gennaio 1999). Venezia: Marsilio, pp. 15-28.
- Gozzoli, Maria Cristina (1975). «Giuseppe Canello». In: *Mostra dei maestri di Brera (1776-1859)* = Catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio 1975 - aprile 1975). Milano: Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Centro Grafico Linate, p. 226.
- Gozzoli, Maria Cristina (1983a). «Scheda 86». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, p. 174.
- Gozzoli, Maria Cristina (1983b). «Scheda 87». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, p. 175.
- Grandesso, Stefano (2003). *Pietro Tenerani (1789-1869)*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Grandesso, Stefano (2008). «Vincenzo Vela, La preghiera del mattino». In: Marini Clarelli, Maria Vittoria; Mazzocca, Fernando; Sisi, Carlo (a cura di). *Ottocento: Da Canova al Quarto Stato* = Catalogo della mostra (Roma, 29 febbraio - 10 giugno 2008). Milano: Skira, pp. 174-175.
- Guidini, Augusto (1893). *Vincenzo Vela*. Como: Ostinelli.
- Janson, H.W. (1980). «Scheda 179». In: Fusco, Peter; Janson, H.W. (eds.) (1980). *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections* = Catalogo della mostra (Los Angeles, 28 febbraio - 25 maggio 1980). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, pp. 313, 316-318.
- Masedu, Federico (1998). «La parabola dell'allegoria politica nell'opera di Vincenzo Vela». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Monumento pubblico e allegoria politica nella seconda metà dell'Ottocento e in Vincenzo Vela*. Berna: Ufficio federale della cultura, pp. 44-64.
- Mazzocca, Fernando (1983a). «Scheda 103». In: Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, pp. 218-219.
- Mazzocca, Fernando (1983b). «Scheda 231». In:

- Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Hayez* = Catalogo della mostra (Milano, novembre 1983 - febbraio 1984). Milano: Electa, p. 256.
- Mazzocca, Fernando (1993a). «La Maddalena penitente». In: *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento: Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*. Vol. 1. Milano: Electa, pp. 335-336.
- Mazzocca, Fernando (1993b). «Odalisca». In: *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento: Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*. Vol. 1. Milano: Electa, pp. 338-339.
- Mazzocca, Fernando (1993c). «Scheda 383». In: *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento: Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*. Vol. 1. Milano: Electa, pp. 346-347.
- Mazzocca, Fernando (1994a). «Scheda 69». In: Mazzocca, Fernando. *Francesco Hayez: Catalogo ragionato*. Milano: Federico Motta, p. 161.
- Mazzocca, Fernando (1994b). «Scheda 188». In: Mazzocca, Fernando. *Francesco Hayez: Catalogo ragionato*. Milano: Federico Motta, p. 231.
- Mazzocca, Fernando (1994c). «Scheda 249». In: Mazzocca, Fernando. *Francesco Hayez: Catalogo ragionato*. Milano: Federico Motta, pp. 269-270.
- Mazzocca, Fernando (1994d). «Scheda 250». In: Mazzocca, Fernando. *Francesco Hayez: Catalogo ragionato*. Milano: Federico Motta, pp. 270-271.
- Mazzocca, Fernando (a cura di) (1997). *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Mazzocca, Fernando (1998). «Arte e rivoluzione: Nuove frontiere espressive negli anni quaranta». In: Mazzocca, Fernando; Della Peruta, Franco (a cura di). *Milano dalla Restaurazione alle Cinque giornate* = Catalogo della mostra (Milano, 23 dicembre 1998 - 6 giugno 1999). Milano: Skira.
- Mazzocca, Fernando (2008a). «Scheda 35». In: Marini Clarelli, Maria Vittoria; Mazzocca, Fernando; Sisi, Carlo (a cura di). *Ottocento: Da Canova al Quarto Stato* = Catalogo della mostra (Roma, 29 febbraio - 10 giugno 2008). Milano: Skira, pp. 162-163.
- Mazzocca, Fernando (2008b). «Scheda 39». In: Marini Clarelli, Maria Vittoria; Mazzocca, Fernando; Sisi, Carlo (a cura di). *Ottocento: Da Canova al Quarto Stato* = Catalogo della mostra (Roma, 29 febbraio - 10 giugno 2008). Milano: Skira, pp. 170-171.
- Mazzocca, Fernando (2008c). «Scheda 40». In: Marini Clarelli, Maria Vittoria; Mazzocca, Fernando; Sisi, Carlo (a cura di). *Ottocento: Da Canova al Quarto Stato* = Catalogo della mostra (Roma, 29 febbraio - 10 giugno 2008). Milano: Skira, pp. 172-173.
- Mazzocca, Fernando (2010). «Scheda 57». In: Leone, Francesco; Marini Clarelli, Maria Vittoria; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Da Canova a Modigliani: Il volto dell'Ottocento* = Catalogo della mostra (Padova, 2 ottobre 2010 - 27 febbraio 2011). Venezia: Marsilio, pp. 250-251.
- Mazzocca, Fernando (2011a). «Scheda IV.1». In: Mazzocca, Fernando; Marelli, Isabella; Bandera, Sandrina (a cura di). *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi* = Catalogo della mostra (Milano, 13 aprile - 25 settembre 2011). Milano: Skira, pp. 76-77.
- Mazzocca, Fernando (2011b). «Scheda VI.1». In: Mazzocca, Fernando; Marelli, Isabella; Bandera, Sandrina (a cura di). *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi* = Catalogo della mostra (Milano, 13 aprile - 25 settembre 2011). Milano: Skira, pp. 98-99.
- Mazzocca, Fernando (2012). «Suggerimenti, temi emotivi orientalisti nella pittura di Francesco Hayez». In: Angiuli, Emanuela; Villari, Anna (a cura di). *Incanti di terre lontane: Hayez - Fontanesi e la pittura italiana tra Otto e Novecento* = Catalogo della mostra (Reggio Emilia, 4 febbraio - 29 aprile 2012). Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 65-67.
- Mazzola, Pietro (1819). «Storia d'ingrossamento enorme della parotide curato col caustico di Pietro Mazzola chirurgo». *La Biblioteca Italiana*, 17, p. 463.
- Medici, Anna Maria (2005). «"Chiudere la porta della schiavitù": Tunisi 1816-1846». In: Solinas, Pier Giorgio (a cura di). *La dipendenza: Antropologia delle relazioni di dominio*. Vol. 1. Lecce: Argo, pp. 159-203.
- Mina Zeni, Gianna A. (a cura di) (2002a). *A fior di pelle: Il calco dal vero nel secolo XIX* = Catalogo della mostra (Ligornetto, 14 settembre - 17 novembre 2002). Berna: Ufficio federale della cultura.
- Mina Zeni, Gianna A. (2010). «L'atelier dell'artista come opera d'arte: La casa museo Vincenzo Vela a Ligornetto». In: Guderzo, Mario (a cura di). *Gli ateliers degli scultori* = Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 24-25 ottobre 2008). Crocetta del Montello: Terra Ferma, pp. 249-260.

- Mongeri, Giuseppe (1845). «Il vescovo Luvini: Statua di Vincenzo Vela». *Rivista europea*, 10 semestre, pp. 495-496.
- Mongeri, Giuseppe (1846). «Il vescovo Luvini». *Gemme d'arti italiane*, 2, p. 69.
- Morandotti, Alessandro. *Il collezionismo in Lombardia: Studi e ricerche tra '600 e '800*. Milano: Officina libraria, 2008.
- Musiari, Antonio (1995). «La lunga stagione classica: Giuseppe Franchi, Camillo Pacetti, Pompeo Marchesi». In: Istituto di storia e teoria dell'arte e Istituto di scultura Accademia di Belle Arti di Brera (a cura di) (1995). *La città di Brera: Due secoli di scultura* = Catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera, Museo della Permanente, 1995). Milano: Fabbri, pp. 2-31.
- Musiari, Antonio (1997). «I calchi e le sculture in gesso: Lo stato dei materiali». In: Agosti, Giacomo; Ceriana, Matteo (a cura di). *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, pp. 172-192.
- Nicodemi, Giorgio (1938). *La galleria d'arte moderna: Le sculture*. Milano: Emilio Bestetti.
- Nicodemi, Giorgio (1962). *Francesco Hayez*. Vol. 1. Milano: Ceschina.
- Orsini, Emiliano (2003-2004). *Giuseppe Mazzola (1748-1838)* [tesi di laurea]. Milano: Università degli Studi.
- Ospedale Maggiore Ca' Granda (1988). *Collezioni diverse*. Milano: Electa 1988.
- Papaldo, Serenita (1973). «Caimi, Antonio». In: *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 16. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 345-346.
- Pescarmona, Daniele (1997). «I monumenti commemorativi». In: Agosti, Giacomo; Ceriana, Matteo (a cura di). *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, pp. 159-168.
- Pini, L. (2002b). «Scheda III.9». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Museo Vela: Le collezioni di scultura pittura grafica fotografia*. Lugano: Corner Banca, p. 303.
- Rocca, Luigi (1869). «Biografia: Vincenzo Vela». *L'arte in Italia*, 1, pp. 4-6.
- Rotondi, Pietro (1847). «La preghiera del mattino». *Gemme d'arti italiane*, 3, p. 27.
- Rovani, Giuseppe (1858), «Vincenzo Vela». In: Rovani, Giuseppe (a cura di). *Storia delle lettere e delle arti in Italia: Milano 1855-1858*. Milano: Sanvito.
- Sapori, Francesco (1919). *Vincenzo Vela*. Torino: Celanza.
- Scott, Nancy J. (1979). *Vincenzo Vela 1820-1891* [tesi di dottorato]. New York: New York University.
- Selvatico, Pietro (1841). «Frammenti della seconda parte del Lacoonte di Lessing». *Rivista Europea*, 4, pp. 347-351.
- Selvatico, Pietro (1844). «La pubblica esposizione di belle Arti in Milano nel 1844». *Rivista Europea*, 2, pp. 355-358.
- Signorelli, Bruno (1997). «Il personaggio di Vittorio Avondo e le fonti documentarie per ricostruirne la figura». In: Maggio Serra, Rosanna; Signorelli, Bruno (a cura di). *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1919) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, pp. 11-30.
- Spalletti, Ettore (1987). «Scheda 65». In: Museo Poldi Pezzoli. *Tessuti, sculture, metalli islamici*. Milano: Electa, pp. 206-207.
- Squizzato, Alessandra (2011). «Trivulzio e Poldi Pezzoli: Il collezionismo come vocazione di famiglia». In: Galli Michero, Lavinia; Mazzocca, Fernando (a cura di). *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: L'uomo e il collezionista del Risorgimento* = Catalogo della mostra (Milano, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012). Torino: Allemandi, pp. 42-50.
- Tedeschi, Francesco (1999). «Le figure femminili nella scultura: Retorica e nuovi generi». In: Casanelli, Roberto; Rebora, Sergio; Valli, Francesca (a cura di). *Milano pareva deserta 1848-1859: L'invenzione della patria* = Incontro di studio sulle arti (Milano 19-21 marzo 1998). Milano: Comune di Milano; Amici del Museo del Risorgimento, pp. 45-52.
- Tenca, Carlo (1846). «Esposizione di Belle Arti». *Rivista Europea*, parte 2a, pp. 340, 359.
- Uzzielli, I. (1998a). «Nudo femminile». In: Bossaglia, Rossana (a cura di). *Da Vela a Medardo Rosso: I grandi scultori italiani dell'Ottocento* = Catalogo della mostra (Milano, Museo Minguzzi 26 marzo - 12 luglio 1998). Milano: Skira, pp. 108, 124.
- Uzzielli, I. (1998b). «Scheda 3». In: Bossaglia, Rossana (a cura di). *Da Vela a Medardo Rosso: I grandi scultori italiani dell'Ottocento* = Catalogo della mostra (Milano, Museo Minguzzi 26 marzo - 12 luglio 1998). Milano: Skira, pp. 121-123.
- Valli, Francesca (1995). «Lo Studio di Pompeo Marchesi». In: Istituto di storia e teoria dell'arte e Istituto di scultura Accademia di Belle Arti di Brera (a cura di). *La città di Brera: Due secoli di scultura* = Catalogo della mostra (Milano, Acca-

- demia di Brera, Museo della Permanente, 1995). Milano: Fabbri, pp. 46-49.
- Vela, Spartaco (1891). «Opere dello scultore V. Vela, delle quali si conservano nel suo studio in Ligor-netto (Canton Ticino) i modelli». In: *Atti della r. Accademia Albertina di belle arti in Torino*. Torino: Tip. Vincenzo Bona, pp. 74-75.
- Venturi, Adolfo (1891). «Il Vela e Nicolò Barabino». *La Nuova Antologia*, 3a s., 120, pp. 332-349.
- Vesme, Alessandro (1866). *L'arte in Piemonte dal 16 al 18 secolo*. Vol. 2. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.
- Vidali, Maria Chiara (1993). «Pompeo Marchesi: Uno scultore in Lombardia tra Neoclassicismo e Romanticismo». *Arte Lombarda*, 104, pp. 24-31.
- Villari, Anna (2012). «Tra realtà e immaginazione: Donne d'Oriente nello sguardo dei pittori dell'Ottocento». In: Angiuli, Emanuela; Villari, Anna (a cura di). *Incanti di terre lontane: Hayez - Fontanesi e la pittura italiana tra Otto e Novecento* = Catalogo della mostra (Reggio Emilia, 4 febbraio - 29 aprile 2012). Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 17-27.
- Wasmer, Marc-Joachim (2003). *Il Museo Vela a Ligor-netto: La casa-museo dello scultore ticinese Vincenzo Vela*. Berna: Società di Storia dell'Arte in Svizzera.
- Zanchetti, Giorgio (1997). «La natura colta sul fatto: Un percorso per Lorenzo Vela (1812-1897)». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Casa d'artisti: Quaderni del Museo Vela*. Vol. 1. Berna: Ufficio federale della cultura.
- Zanchetti, Giorgio (1998). *Vincenzo Vela scultore* [tesi di dottorato]. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Zanchetti, Giorgio (1999). «Istanze risorgimentali e celebrazione ufficiale in scultura». In: Cassanelli, Roberto; Rebora, Sergio; Valli, Francesca (a cura di). *Milano pareva deserta 1848-1859: L'invenzione della patria* = Incontro di studio sulle arti (Milano 19-21 marzo 1998). Milano: Comune di Milano; Amici del Museo del Risorgimento, pp. 243-263.
- Zanchetti, Giorgio (2001). «Vestigia, dissoluzione e nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo». In: Zanchetti, Giorgio (a cura di). *Frammenti: La nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo* = Catalogo della mostra (Milano, 23 ottobre - 29 novembre 2001). Milano: Skira, pp. 9-30.
- Zanchetti, Giorgio (2002a). «Lorenzo Vela: La vera e grande ispirazione della vita». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Museo Vela: Le collezioni di scultura pittura grafica fotografia*. Lugano: Corner Banca, pp. 111-121.
- Zanchetti, Giorgio (2002b). «Milano, Torino e Ligor-netto: Il Cicerone degli studi di Vincenzo Vela». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Museo Vela: Le collezioni di scultura pittura grafica fotografia*. Lugano: Corner Banca, pp. 39-61.
- Zanchetti, Giorgio (2002c). «Scheda 1.4». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Museo Vela: Le collezioni di scultura pittura grafica fotografia*. Lugano: Corner Banca, p. 287.
- Zanchetti, Giorgio (2002d). «Scheda 1.19». In: Mina Zeni, Gianna A. (a cura di). *Museo Vela: Le collezioni di scultura pittura grafica fotografia*. Lugano: Corner Banca, p. 291.
- Zanchetti, Giorgio (2004). *Benedetto Cacciatori*. Milano: Silvana.
- Zanni, Annalisa (1983). «Gli arredi per la casa del collezionista». In: *Museo Poldi Pezzoli: Ceramiche, vetri, mobili e arredi*. Milano: Electa, pp. 324-340.
- Zatti, Paola (1998). «Anonimo: La sorpresa». In: Mazzocca, Fernando; Della Peruta, Franco (a cura di). *Milano dalla Restaurazione alle Cinque giornate* = Catalogo della mostra (Milano, 23 dicembre - 6 giugno 1999). Milano: Skira, pp. 214, 271, n. 651.
- Zatti, Paola (1999). «Il rapporto scultura-pittura nella decorazione d'interni in Lombardia». In: Cassanelli, Roberto; Rebora, Sergio; Valli, Francesca (a cura di). *Milano pareva deserta 1848-1859: L'invenzione della patria* = Incontro di studio sulle arti (Milano 19-21 marzo 1998). Milano: Comune di Milano; Amici del Museo del Risorgimento, pp. 113-130.

Cecilia Ghibaudi

Direttivo storico dell'arte

Milano, Soprintendenza Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici