

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II**



**DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE  
E STORICO ARTISTICHE**

**XXXVII ciclo**

***Scolpire la storia.***

***I monumenti pubblici di Carlo Marochetti tra Piemonte, Francia e  
Regno Unito (1830-1867)***

Candidato: ALBERTO PIRRO

Relatrice: Prof.ssa ISABELLA VALENTE

Matricola: DR995881

Anno Accademico 2023/2024





***Scolpire la storia.***  
***I monumenti pubblici di Carlo Marochetti tra Piemonte, Francia e Regno Unito (1830-1867)***

Parte Prima

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduzione .....                                                                                                       | 1   |
| 1. Gli studi marochettiani nelle tre nazioni di riferimento .....                                                        | 7   |
| 2. Vita e opere di uno scultore.....                                                                                     | 24  |
| 3. Arte pubblica nell'Europa di Carlo Marochetti: iconografie, iconologie e modelli .....                                | 42  |
| 4. Tipologie e caratteri monumentali nella produzione marochettiana.....                                                 | 81  |
| 4.1 Il bronzo e la gloria. I monumenti equestri di Carlo Marochetti tra 1838 e 1861 .....                                | 82  |
| 4.2 Scultore illustre tra uomini illustri? Carlo Marochetti e i grands hommes tra Francia e Regno Unito (1841-1867)..... | 124 |
| 4.3 Scolpire l'immortalità. I monumenti funerari di Carlo Marochetti (1831-1867) .....                                   | 161 |
| 4.4 L'arte del ricordo. Carlo Marochetti e la scultura memoriale inglese ottocentesca (1848-1867) .....                  | 202 |
| 5. La ricezione critica ottocentesca della produzione marochettiana.....                                                 | 226 |
| 5.1 Pittorico e teatrale. Letture e lettori di Carlo Marochetti in Francia (1830-1848).....                              | 227 |
| 5.2 Carlo Marochetti superbo opportunista? Il difficile confronto con la critica vittoriana inglese (1848-1867).....     | 261 |
| 5.3 Carlo Marochetti e il caso della National Gallery. Un confronto inatteso .....                                       | 292 |
| 6. Conclusioni .....                                                                                                     | 304 |

Parte Seconda

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| 7. I monumenti di Carlo Marochetti: una selezione.....      | 327 |
| i. Emanuele Filiberto, 1831-1838.....                       | 328 |
| ii. Battaglia di Jemappes, Arco di Trionfo, 1833-1836 ..... | 381 |
| iii. Altare centrale della Madeleine, 1834-1845 .....       | 398 |
| iv. Tomba del Marchese Carrone di San Tommaso, 1834 .....   | 432 |

|            |                                                      |            |
|------------|------------------------------------------------------|------------|
| v.         | Tomba di Vincenzo Bellini, 1838 .....                | 443        |
| vi.        | Carlo Botta, 1841 .....                              | 457        |
| vii.       | La Tour d’Auvergne, 1841 .....                       | 472        |
| viii.      | Duca di Wellington, 1841-1844 .....                  | 494        |
| ix.        | Duca d’Orléans, 1842-1845 .....                      | 520        |
| x.         | Claude-Louis Berthollet, 1842-1844.....              | 543        |
| xi.        | Henri-Gatien Bertrand, 1846.....                     | 563        |
| xii.       | Pierre-Paul Royer-Collard, 1847 .....                | 583        |
| xiii.      | Regina Vittoria 1850-1854 .....                      | 599        |
| xiv.       | Riccardo I Cuor di Leone, 1851-1861 .....            | 620        |
| xv.        | Tomba Principessa Elisabetta Stuart, 1854-1856 ..... | 652        |
| xvi.       | James Oswald, 1856 .....                             | 677        |
| xvii.      | Memoriale della Guerra di Crimea, 1856-1858 .....    | 684        |
| xviii.     | Carlo Alberto, 1857-1861 .....                       | 698        |
| xix.       | Robert Stephenson, 1861-1866 .....                   | 745        |
| xx.        | Isambard Kingdom Brunel, 1862-1866 .....             | 755        |
| xxi.       | Principe Alberto, 1862-1866 .....                    | 774        |
| xxii.      | Gioacchino Rossini, 1864 .....                       | 786        |
| <b>8.</b>  | <b>Regesto delle opere di Carlo Marochetti.....</b>  | <b>802</b> |
| <b>9.</b>  | <b>Bibliografia .....</b>                            | <b>819</b> |
| <b>9.1</b> | <b>Opere a stampa citate .....</b>                   | <b>820</b> |
| <b>9.2</b> | <b>Periodici 1831-1937 .....</b>                     | <b>874</b> |
|            | Ringraziamenti .....                                 |            |

## **Abbreviazioni**

AABATo = Archivio dell'Accademia Albertina di Torino

AAM = Annecy Archives Municipales

ACSG = Archivio del Comune di San Giorgio Canavese

ADF = Archives Départementales du Finistère de Quimper

AHDP = Archives historiques du Diocèse de Paris

AMC = Archives Municipales de Carhaix

ANP = Archives Nationales de France (sede Pierrefitte)

ASTo = Archivio di Stato di Torino

ASCTo = Archivio Storico della Città di Torino

AVC = Archives de la Ville de Châteauroux

BLA = Bodleian Library Archives, Oxford

BSCP = Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "Giuseppe Grosso"

CAD = Chambéry Archives Départementales

HMIA = Henry Moore Institute Archives, Leeds

INHA = Institut National d'Histoire de l'Art de Paris

NRAS = National Register of Archives for Scotland of Edinburgh

SHAT = Service Historique de l'Armée de Terre de Paris

TBLA = The British Library Archives, London

TNA = The National Archives of London

VAMA = Victoria & Albert Museum Archives, London

WA = Wyatt Archives

WRA = Windsor Royal Archives

## **Parte Prima**

## Introduzione

Uno di questi fu Marochetti, che piemontese di nascita, trasportò da un pezzo la dimora in Francia; e colà, fra cento aspirazioni artistiche ingenerate dalla moda, e dalla moda volta a volta distrutte, si formò in maniera conforme a verità ma non minuziosa, concetti arditi ma non sgangherati, modellare né grecheggiante, né rigido, ma severo e largo; sì che può dirsi, senza esitanza (in onta dei mille spilli di che lo punse la critica) essere uno de' migliori statuarii del nostro tempo<sup>1</sup>.

Con queste accorate parole Pietro Selvatico rese omaggio ad uno degli scultori del secolo XIX la cui attività è rimasta a lungo tra le più misconosciute nella storia dell'arte europea. Di Carlo Marochetti poche tracce restano nella memoria collettiva, per lo più ricondotte allo statuto di icona o emblema, dunque lontano dalla verità storica. Già a inizio Novecento Marziano Bernardi ricordava che i torinesi ne avessero perso il ricordo, pur avendo realizzato quell'*Emanuele Filiberto* che è sotto gli occhi di chiunque nella centralissima Piazza San Carlo, nonché riprodotto ovunque in fotografie turistiche, ideogrammi commerciali o manifesti pubblicitari<sup>2</sup>. Tuttavia, Marochetti non può essere ricordato solo quale produttore d'immagini da cartolina, essendo stata una delle figure più interessanti, prolifiche e sorprendenti della scultura europea.

Nell'affrontare una personalità complessa, tutt'altro che facilmente riconducibile a schemi storiografici e narrativi convenzionali, occorre innanzitutto chiedersi quale valore possa avere un lavoro monografico su Carlo Marochetti. La stessa sua biografia, articolata su tre paesi europei distanti tra loro geograficamente e culturalmente, parrebbe imporre scelte meditate. Nato nel Regno di Sardegna, formatosi in Francia e affermatosi nel Regno Unito, l'artista incarna una dimensione transnazionale che, invece di essere interpretata come elemento di forza, si è persa attraverso letture molto selettive del suo operato. Questo ha portato a una conoscenza parziale del suo lavoro, alimentando un pregiudizio critico che lo ha relegato ai margini della storia della scultura ottocentesca, nonostante il prestigio delle sue committenze e il successo di molte sue opere pubbliche. In presenza di varianti tanto significative, l'indagine sull'opera di Marochetti non può che inserirsi in un dibattito aperto sulla natura della sua produzione artistica e della sua ricezione all'interno della nascente opinione pubblica<sup>3</sup>, entrambe segnate da contraddizioni e paradossi.

---

<sup>1</sup> SELVATICO 1861, pp. 112-113.

<sup>2</sup> PIRRO 2024.

<sup>3</sup> FRINAULT, KARILA-COHEN, NEVEU 2023.

Tra le questioni di maggior rilievo, rimaste insolute nella storiografia marochettiana, è l'opportunità di separare il suo lavoro nei diversi contesti nazionali senza considerarne la continuità produttiva. Salvo poche eccezioni, gli studi su Marochetti hanno manifestato un'attenzione biografica focalizzata su momenti specifici della sua carriera senza riuscire a individuare un filo conduttore che ne restituisse coerenza o contraddizioni. D'altra parte, le analisi monografiche su singole opere o gruppi di sculture risultano spesso troppo circoscritte per consentire di valutare il peso di quell'apertura internazionale da tenere sempre in conto. Tutto ciò ha determinato una serie di domande senza risposta: com'è stato possibile per un singolo artista, non accademico, produrre così tanti monumenti pubblici in contesti geograficamente e artisticamente così distanti tra loro? Perché, a fronte di successi professionali così rilevanti per quantità e qualità, la critica è stata tanto ostile nei confronti dello scultore? In che misura e modo la sua produzione monumentale s'inserisce nel panorama della scultura pubblica europea? Quali strategie stilistiche e compositive gli hanno permesso di adattarsi a contesti artistici tanto diversi, con esiti più o meno omogenei, ma quasi sempre riuscendo a entrare in sintonia con i desideri e le strategie di una committenza straordinaria, ovverossia con un'*élite* alla ricerca di un'identità culturale nuova, per non dire moderna?

Tali domande rappresentano il punto di partenza di questa ricerca, che si propone di superare la frammentazione, geografica e tipologica, che caratterizza una parte considerevole della storiografia marochettiana, offrendo chiavi di lettura che provino a restituire a Marochetti il ruolo di protagonista della scultura di prima metà dell'Ottocento.

Proprio perché Carlo Marochetti non è un personaggio del tutto sconosciuto, grazie anche a una cospicua serie di testimonianze documentarie che lo riguardano in modo diretto, sparse su tre territori, è stato necessario innanzitutto provvedere a delineare uno stato dell'arte che provasse a evidenziare non soltanto i traguardi raggiunti dalla storiografia ma anche i suoi tentennamenti, le sue incertezze. In virtù di un riesame complessivo di quanto è stato scritto su Marochetti in italiano, inglese e francese, è parso opportuno concentrare gli sforzi di questa ricerca sulla sua produzione monumentale, ovvero su quelle opere destinate a uno spazio pubblico e a una fruizione collettiva. Tale criterio di selezione è risultato strategico per due ragioni principali. In primo luogo, i monumenti pubblici costituiscono il *leit motiv* della sua carriera nonché il contributo più cospicuo e originale, consentendo di osservare con chiarezza le capacità dell'artista di muoversi tra differenti stili, esperienze e tradizioni; in secondo luogo, la scultura monumentale, più di altre tipologie

d'incarichi, ha risentito delle influenze politiche, ideologiche e culturali dei luoghi in cui l'artista ha operato. In maniera esemplare, concentrare l'attenzione su questi lavori ha offerto la possibilità di rileggere attraverso una lente multifocale sia i meccanismi che governarono la sua ottima (da parte della committenza) o pessima (da parte della critica) ricezione, sia le difficili soluzioni adottate per far fronte a un panorama d'interlocutori tanto articolato e mutevole.

Obiettivo della ricerca, tuttavia, non è stata la messa a punto di un catalogo ragionato dei monumenti pubblici marochettiani. Assai più pertinente è apparso, fin dall'inizio, dedicare una serie di saggi monografici ai monumenti più significativi che potesse far luce sull'originalità di una biografia professionale tanto ricca, provando a rileggere l'efficacia espressiva e narrativa di queste opere, ma anche le modalità con cui dialogavano con i rispettivi contesti di destinazione. Quel che soprattutto si è provato ad evitare è stato un'ulteriore frammentazione geografica dell'arte di Marochetti rispetto ai contesti d'appartenenza, considerando quindi i monumenti come non più entità isolate ma elementi interconnessi, ovvero parte di una rete più ampia di possibilità anche sovranazionali, di problematicità, complicazioni e soluzioni.

Aspetto centrale è divenuto così il confronto costante di ciascuna opera pubblica con la critica sollecitata al tempo della loro realizzazione. Se la storiografia ha spesso enfatizzato la durezza, persino la perfidia del giudizio nei confronti di Marochetti, il suo straordinario successo professionale suggerisce che la percezione del suo lavoro di parte della committenza e quindi di parte dell'opinione pubblica fu molto diversa. Analizzare le reazioni a lui contemporanee, il ruolo della stampa e le dinamiche della ricezione ha permesso di riconsiderare il giudizio sull'artista, sfatando talvolta letture stereotipate e restituendo un'immagine più chiaroscurata insieme delle opere e del loro autore.

Uno studio di questo tipo non può prescindere da una (ri)lettura della biografia marochettiana alla luce dei nuovi sviluppi sulle storie artistiche dei contesti di appartenenza. Così, gli approfondimenti sulle singole sculture sono preceduti dalla ricostruzione, per forza di cose interconnessa, delle tre realtà artistiche, culturali e politiche che furono la scena triplice della sua azione e che vivevano anni di profondo cambiamento, in risposta a eventi storici fondamentali che hanno spesso messo in discussione persino i confini dei singoli Stati.

Per rendere efficace la lettura dei monumenti scolpiti da Carlo Marochetti, è stato paradossalmente indispensabile quasi riscrivere una storia dell'arte che ne includesse la presenza, le azioni, i modelli

di riferimento e gli obiettivi, chiarendo come e perché si fosse sviluppata ostilità nei suoi confronti, peraltro in tempi non facili per le arti plastiche in generale.

Inoltre, la ricerca ha provato a fare qualcosa che, persino nella sua semplicità, è risultato cruciale, cioè suddividere in tipologie la produzione monumentale marochettiana per metterne in rilievo caratteristiche (tecniche, artistiche e semantiche), ricorrenze e differenze. Il risultato è un mosaico eterogeneo composto di tessere talvolta all'apparenza molto simili ma invero lontanissime tra loro, sia per significati sia per obiettivi. Così, a un'intensa attività come autore di una decina di statue equestri, ad esempio, corrispondeva una altrettanto frenetica produzione di monumenti funerari pubblici e privati, ovvero memoriali e omaggi dedicati a uomini illustri di primo Ottocento. Marochetti è stato capace di diventare il riferimento per ciascuna di queste tipologie monumentali a grande scala grazie a una qualità straordinaria di affabile interprete del proprio tempo, riuscendo spesso a sbaragliare la concorrenza nei cantieri pubblici pur subendo persecuzioni da parte di chi, stroncandone l'operato, ne chiedeva con forza l'estromissione.

Oltre a colmare talune lacune negli studi sull'artista, quindi, questa tesi ha l'ambizione di contribuire anche a una maggior comprensione della scultura pubblica del XIX secolo, ambito fondamentale per le dinamiche di costruzione dell'identità nazionale e della memoria collettiva, che tuttavia ha ricevuto meno attenzione di altri nella produzione artistica ottocentesca. L'operato di Carlo Marochetti offre uno spunto ideale per esplorare il fenomeno del monumento pubblico in una prospettiva transnazionale, evidenziando come le sue scelte stilistiche e iconografiche variassero a seconda del contesto politico e culturale di riferimento: è raro trovare casi simili in cui poter avere a disposizione un ventaglio amplissimo di opere effettivamente realizzate, calate in contesti urbani, socioculturali, storici, politici tanto diversi fra loro, eppure prodotte da un singolo artista peraltro in un arco di tempo non così dilatato.

La vicenda critica di Marochetti, in altre occasioni ridotta a un caso isolato, in questa prospettiva diventa emblema straordinario delle tensioni che hanno caratterizzato il rapporto tra arte, politica e pubblico nell'Ottocento. Lo studio attento dell'impatto dei suoi monumenti permette di ridefinire nella storia della scultura il ruolo di un autore tutt'altro che marginale, affatto originale e innovativo protagonista dello sviluppo dei linguaggi monumentali.

A partire da quanto già noto ma mantenendo l'esigenza filologica di verificare che fonti primarie e secondarie non abbiano subito manipolazioni indotte dai pregiudizi contro l'artista, la ricerca si è



mossa nei tre contesti geografici di attività marochettiana: gli archivi piemontesi, inglesi e francesi soprattutto hanno permesso d'inquadrare e perfezionare l'oggetto di studio, grazie all'esame approfondito di gran parte del materiale già edito, solo occasionalmente considerato in una prospettiva olistica. A questo lavoro si è affiancato anche un importante approfondimento di quanto riportato dalla critica coeva tramite la stampa, sfruttato qui per creare narrazioni – in particolare delle singole opere – che risultassero finalmente circostanziate. Le testimonianze documentarie su Carlo Marochetti sono numerose, ma quasi mai inedite, almeno per la massima parte: così, si è scelto di riportare direttamente nei capitoli e/o negli approfondimenti sui monumenti brani integrali o parziali di eventuali documenti finora inediti, così da preservare l'originalità dell'approccio storiografico rispetto all'oggetto di studio.



## ***Gli studi marochettiani nelle tre nazioni di riferimento***

Lo studio di una figura come Carlo Marochetti offre una prospettiva unica per comprendere le dinamiche transnazionali della scultura europea nel XIX secolo. Scultore di origine piemontese, attivo soprattutto in Francia e nel Regno Unito, Marochetti si distinse come artista poliedrico e originale, la cui carriera incrociò i più importanti centri culturali e politici nella prima metà dell'Ottocento. Malgrado l'influenza e il prestigio delle commissioni ricevute, il suo contributo rimane parzialmente inesplorato, frammentato tra contesti nazionali e spesso subordinato alle narrative dominanti della storiografia artistica, ciò anche e soprattutto a causa di una sorta di *damnatio memoriae* (avvenuta in modo più o meno volontario) che investì l'artista subito dopo la sua morte.

L'unica monografia su Carlo Marochetti è stata pubblicata nel 1928 dal pittore Marco Calderini. Il testo, pur non voluminoso, rappresenta ancora oggi la base di partenza da cui è indispensabile muovere. Più di recente, le principali informazioni biografiche sono state riportate in maniera accurata nel dizionario degli scultori inglesi curato da Ingrid Roscoe, Emma Hardy e MG Sullivan (2009). Di là da questi contributi di riferimento iniziali, l'interesse della storiografia per lo scultore è stato spesso discontinuo: se ancora lacunosi, ad esempio, risultano gli anni di formazione e il passaggio di collaboratori negli *atelier* dello scultore, diverse ricerche sono invece state condotte negli ultimi anni, nel tentativo di restituire un quadro frammentato di una figura di rilievo internazionale.

In Italia, l'attenzione verso l'artista è stata rigenerata soprattutto per merito di studiose quali Silvia Silvestri (2008), Michela Sgherzi (2007), Alessandra Guerrini (2013) e Angela Maisano (2015) che hanno offerto significative aggiunte al catalogo dei lavori piemontesi. Dal canto suo, Silvia Cavicchioli (2016) ha analizzato parte della carriera marocchettiana in relazione al concetto d'identità nazionale, segnalando ancora l'assenza di uno studio complessivo ed esaustivo sullo scultore.

Sul fronte britannico, la ricostruzione della carriera di Marochetti alla corte vittoriana è dovuta a Philip Ward-Jackson, peraltro autore di numerosi studi di riferimento sulla scultura nel Regno Unito (2003 e 2011), mentre il saggio di Martina Fusari (2012-2013) inquadra l'artista quale figura di spicco anche nel mercato artistico internazionale. Ward-Jackson cura, inoltre, la sezione dedicata alle opere oggi note dello scultore nel sito *Fine Arts Fact*, in continuo aggiornamento. Allo stesso

modo, Jacqueline Banerjee si occupa della pagina The Victorian Web, in cui sono pubblicati riferimenti biografici accurati su Marochetti, con articoli e notizie sulle commissioni più note.

In Francia, infine, da anni la famiglia Hedengren, erede del castello di Vaux-sur-Seine, è impegnata nel ribadire il ruolo di Marochetti nella storia della scultura francese e internazionale: oltre a conservare un nucleo di opere, lettere private con lo storico Carlo Botta e altri documenti, Carl-Emmanuel Hedengren e Caroline Hedengren-Dillon organizzano conferenze e pubblicano ricerche sull'importanza dell'attività marochettiana oltralpe.

Non sono questi gli unici contributi alla conoscenza di Carlo Marochetti, sviluppati nel corso dei decenni successivi alla sua morte. Le pagine seguenti si propongono di analizzare lo stato attuale degli studi a lui dedicati, tracciando una mappa critica dei contributi più significativi e mettendo in evidenza le lacune che ancora caratterizzano le ricerche sull'artista, provando a delineare come la sua figura sia stata interpretata e contestualizzata in relazione ai diversi ambienti culturali e artistici in cui operò. Un'attenzione particolare sarà riservata alle prospettive nazionali che hanno caratterizzato la ricezione critica dello scultore: l'Italia, dove lo scultore avviò la propria carriera e contribuì a dare nuova forma al crescente patrimonio culturale piemontese; la Francia, in cui si affermò con il patrocinio di Luigi Filippo; e il Regno Unito, dove trovò un posto privilegiato presso la corte della Regina Vittoria e del Principe Alberto. Questi contesti offrono uno spaccato delle complesse dinamiche culturali e politiche che hanno influenzato il suo percorso artistico e, di riflesso, consentono di comprendere meglio la sua quasi paradossale (s)fortuna critica.

### ***L'Italia: Marco Calderini, la prima (e ultima) monografia sull'artista***

Come spesso è messo in risalto, anche nei (pochi) studi recenti, Carlo Marochetti non godette di particolare fortuna critica e storiografica dopo il 1867. Un indizio di quanto basso fosse l'entusiasmo nel panorama storico-letterario italiano lo fornì Alfredo Melani nel 1912: per la terza riedizione, molto arricchita, di *Scultura italiana antica e moderna*, l'autore segnalava, in una brevissima nota sullo scultore – del quale sbaglia l'anno di morte –, che fu maestro solo «quando non si faceva assistere» e soprattutto quando non sperimentava bizzarrie come la policromia. Melani è fra i pochissimi a indicare la presenza in bottega di «uno scultore Bezzi romano», presunto suo assistente, del quale risultano rare tracce nella documentazione, che lo stesso Melani non contribuisce a chiarire<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> MELANI 1912, p. 629.

Edito nel 1928, il volume del pittore e scrittore Marco Calderini (1850-1941) fu il primo, e ancora oggi unico, studio organico dedicato allo scultore. La monografia, «monolitica composizione di perfetta baldanza ed eleganza cavalleresca» la cui elaborazione complessiva durò oltre un lustro, fu pubblicata a circa novant'anni dall'erezione dell'*Emanuele Filiberto*. Il lavoro fu accolto come (forse) insuperabile, nelle parole del chimico e editore Alberto Neppi (1890-1965), che così si esprimeva in una recensione sul testo di Calderini<sup>2</sup>. La pubblicazione fu ritenuta inoltre indispensabile, visto il silenzio che accompagnava lo scultore già dopo pochi mesi dalla sua scomparsa, anche perché si trattava del frutto di un'intensa corrispondenza tra il pittore e gli eredi della famiglia, tra cui Maurizio Marochetti, primogenito di Carlo mancato improvvisamente nel 1916, e suo figlio (anche lui chiamato Carlo) che condivise annotazioni e appunti del padre con Calderini, oltre ad Armando Marochetti, altro lontano parente romano dello scultore franco-piemontese<sup>3</sup>.

Il testo, tutt'altro che voluminoso, si compone in due parti: uno scritto di 63 pagine accompagnato da 61 illustrazioni, pubblicate su tavole in bianco e nero. Le ragioni della monografia erano chiarite dallo stesso autore, che nell'introduzione ricordava come la mancanza d'uno studio di un artista tanto importante «stupisce e scontenta», ma che fosse essenziale cercare di far luce su una delle figure più significative della storia dell'arte nazionale e internazionale<sup>4</sup>. Peraltro, Calderini era mosso dalla premura di «rettificare quei tanti cenni diversi» spesso errati, che circolavano sul conto dello scultore, auspicando la trasmissione di un nucleo illustrato e ordinato di alcune sue opere.

Il lavoro di Calderini si basò, oltre che sui ricordi e sugli scambi epistolari con la famiglia Marochetti su quanto rimasto custodito nel castello di famiglia di Vaux-sur-Seine<sup>5</sup>, sulle notizie rintracciate tra i quotidiani coevi, di Piemonte, Francia e Regno Unito, col supporto dei testi a stampa disponibili fino al primo ventennio del Novecento. Gran parte delle note non riportano però materiale archivistico, né vi è traccia di documentazione primaria. L'unica lettera trascritta e pubblicata da Calderini è una conversazione tra lo scultore e il capitano Alessandro Sacco, a

---

<sup>2</sup> Apparsa su «L'Italia che Scrive», anno XI, n. 9, Settembre 1928, p. 234.

<sup>3</sup> Il frutto di questo lavoro è ancora oggi conservato presso l'ASTo, Sezione Corte, fascicolo 238 M, 1897, *Marochetti*; dallo stesso archivio si segnalano anche il fascicolo 245, 1910-1935, oltre al fascicolo 246, 1928-1929. È interessante notare che Armando non compare nella nota ufficiale di ringraziamento in CALDERINI 1928, p. 5, nota 1.

<sup>4</sup> CALDERINI 1928, p. 3.

<sup>5</sup> Della corrispondenza tra Calderini e la famiglia Marochetti si conservano diversi faldoni presso l'ASTo, sezione Corte, fascicolo 238 M, 1897, *Marochetti*; fascicolo 245, 1910-1935, *Lettere dalla famiglia Marochetti a Marco Calderini*; fascicolo 246, 1928-1929, *Lettere di ringraziamento a Marco Calderini per la monografia "Carlo Marochetti"*.

proposito di alcune fotografie scambiate tra i due, mentre l'artista era a lavoro per uno dei suoi monumenti equestri (forse il modello del *Napoleone* o *Wellington*), nel dicembre del 1844<sup>6</sup>.

In «Documentazioni varie», Calderini elencò anche tutte le onorificenze ufficiali, associazioni onorarie di accademie italiane ed estere, le cariche pubbliche e le vicende famigliari: ogni informazione è riassunta in un'unica pagina – ancorché contenute, molte di queste indicazioni risultano tuttora valide. Segue l'estratto di una consegna delle armi gentilizie alla famiglia Marochetti nel 1689 e la Patente dell'8 novembre 1838 che garantiva a Carlo il titolo di Barone<sup>7</sup>. Dopo la ricostruzione genealogica della famiglia, è presente inoltre la lista delle opere di Marochetti tra Italia, Francia, Regno Unito e resto del mondo. A fronte di un gran numero di sculture catalogate come originali dell'artista, Calderini pubblicò solo 62 tavole, forse perché più facili da riprodurre e/o ottenere per l'epoca.

Com'è naturale, un'opera del genere lascia spazio a molte possibilità, incertezze e lacune, ancorché lo stesso Calderini invitasse alla prosecuzione delle ricerche, consapevole che la sua fatica fosse solo un primo passo per la scoperta d'un artista misconosciuto.

### ***Marochetti in Italia dopo Calderini: tra stampa, critica militante e nuovi studi***

Il primo a rispondere all'invito lanciato da Calderini fu, sia pur limitatamente, Marziano Bernardi (1897-1977) che sempre nel 1928 pubblicò un toccante strale su «La Stampa». L'articolo, dedicato tutto al *Caval 'd brôns* di Piazza San Carlo, nel tentativo di rilanciare l'attenzione critica ma anche l'interesse del pubblico sull'artista, rimproverava i torinesi non solo di avere nel tempo storpiato il cognome di Marochetti con due c, ma di non saper riconoscere l'autore di uno dei monumenti più iconici della città<sup>8</sup>. In effetti, legame tra Bernardi e Marochetti non si estinse mai. Cinque anni dopo, il critico torinese pubblicherà un altro approfondimento sull'*Emanuele Filiberto*, ricostruendo la storia del dibattuto piedistallo e il suo viaggio attraverso le alpi, da Parigi a Torino<sup>9</sup>. Ancora scriverà del desiderio «che anche a Roma come a Venezia, anche a Napoli come a Firenze si fosse persuasi che l'opera marochettiana non è soltanto una gloria artistica torinese e italiana, ma una gloria europea», collocando idealmente l'*Emanuele Filiberto* accanto alle più iconiche statue

---

<sup>6</sup> Dalla lettera non è chiaro, però, quale sia lo scopo di queste fotografie e su quale opera l'artista stesse lavorando, nello specifico. CALDERINI 1928, pp. 49-50.

<sup>7</sup> CALDERINI 1928, p. 53.

<sup>8</sup> «La Stampa», 19 giugno 1928, p. 6.

<sup>9</sup> «La Stampa», 24 agosto 1933, p. 6.

equestri di Padova e Venezia<sup>10</sup>. L'artista, così poco considerato – ancora secondo Bernardi – avrebbe meritato ben più dell'interesse mosso da Calderini e dei tentativi di ricostruzione di Luigi Cesare Bollea (altro autore importante, come si vedrà). L'ultimo apporto di Bernardi sulla stampa torinese, seppur breve, è un articolo pubblicato nel 1937, in occasione del centenario della statua del duca sabaudo, in cui furono riassunte le vicende salienti sulla statua equestre, fornendo anche brevi notizie biografiche dell'artista<sup>11</sup>.

Nello stesso 1928 fu pubblicato un piccolo approfondimento sul *Monumento a Carlo Botta*, da Francesco Carandini (1858-1946): il testo fornisce poche informazioni ma è interessante per l'interesse che l'opera suscitò nello storico e poeta, che scelse di omaggiare lo storico di San Giorgio Canavese<sup>12</sup>. Assai più rilevante, fu d'altra parte l'importante ricostruzione approfondita dell'opera-simbolo di Marochetti a Piazza San Carlo pubblicata nel 1933 dal sopracitato Luigi Cesare Bollea (1877-1934). Poco prima di morire, lo storico aveva infatti dato alle stampe una delle più ricche (nonché l'unica, ad oggi) analisi monografiche dell'*Emanuele Filiberto*. Bollea aveva raccolto quasi tutto il materiale archivistico disponibile tra gli archivi torinesi (Archivio di Stato, Archivio della Città e Archivio dell'Accademia Albertina), peraltro trascrivendo molti documenti<sup>13</sup>. Rispetto a quanto delineato da Calderini, la ricerca di Bollea sull'*Emanuele Filiberto* rettificava e ampliava determinate notizie, in particolare ordinando le fonti primarie indispensabili per comprendere la complessità della commissione. Solo due anni prima, nel 1931, Bollea aveva inoltre ricostruito le vicende della donazione di opere d'arte dell'arcivescovo Mossi di Morano all'Accademia Albertina torinese, occasione in cui cercò di mettere ordine anche sulla complessa vicenda del monumento per l'arcivescovo: per quest'opera Marochetti vinse il concorso, entrando per la prima volta nel *milieu* artistico del Regno di Sardegna<sup>14</sup>.

In realtà, questi scritti furono un rilevante ma poco duraturo fuoco di paglia. L'entusiasmo marochettiano non ebbe poi gran seguito e, malgrado i tentativi di Marziano Bernardi, non vi furono altri studi sull'artista o sulle sue opere nei dieci anni successivi. Occorse attendere il maggio del 1942 per vedere pubblicato su «Emporium» il lungo approfondimento che Anna Bovero dedicò alle opere di Marochetti in Italia, frutto d'una sintesi di quanto già precedentemente elaborato in

---

<sup>10</sup> «La Stampa», 20 ottobre 1933, p. 3.

<sup>11</sup> «La Stampa», 5 luglio 1937, p. 5.

<sup>12</sup> CARANDINI 1928.

<sup>13</sup> BOLLEA 1933.

<sup>14</sup> BOLLEA 1931.

occasione di una tesi di laurea<sup>15</sup>. Lo studio proseguì sulla falsariga delle indicazioni date da Calderini, «in quella monografia di carattere biografico e apologetico, più che critico»<sup>16</sup>, contestualizzando l'operato dell'artista in un quadro storico-culturale meglio delineato, soprattutto rispetto alle culture artistiche francesi tra Classicismo e Romanticismo. Peraltro, Bovero sottolineò l'importanza della ricezione critica di Marochetti, spesso negativa soprattutto in Francia, evidenziando l'importanza dei giudizi severissimi di personalità come Gustave Planche. In modo forse più consapevole del suo predecessore, l'autrice addolcì anche alcune prese di posizioni sul Romanticismo assoluto sottolineate da Calderini, attribuendo all'artista una varietà di sfumature che non negavano affatto i modelli antichi, come invece lasciava intendere in più occasioni la monografia del pittore. La studiosa rilevò inoltre la speranza di Massimo d'Azeglio, a lungo amico e conoscente di Marochetti, di veder concessa proprio a Marochetti la commissione per il monumento a Cavour, poi affidata a Giovanni Dupré, inquadrando il *Carlo Alberto* come ultima opera italiana dell'artista. Esile è però la sezione documentaria di riferimento, con poco più di dieci note a corredo del lavoro, che resta utile soprattutto per comprendere la cornice storiografica in cui lo scultore mosse i primi passi, oltre alle possibilità e ai modelli disponibili nel contesto francese rispetto agli sviluppi meno innovativi dell'arte piemontese.

Nel suo *Ottocento, Novecento* (1944), Anna Maria Brizio dedicò poche righe a Marochetti. Tra le pagine dell'arte francese, l'autrice ricordava brevemente la figura dello scultore, attivo a Parigi ma nato a Torino, la cui attività così era stata riassunta, in modo breve ma ancora oggi efficace: «non cadde nelle intemperanze pittoresche di tanti romantici minori, né d'altro lato raggiunse l'impeto libero di un Rude; ma fu artista dotato ed equilibrato, che seppe uscire dagli stilismi freddi e ricercati della statuaria neoclassica e plasmare forme con calma evidenza, estraendo dal blocco un sol moto unitario di massa»<sup>17</sup>. Il testo non offriva nuove scoperte documentarie, ma tracciava un quadro preciso sul giudizio critico di Marochetti nel primo Novecento: se l'*Emanuele Filiberto* era considerato come uno fra i pochi «bei monumenti» europei, più infelici risultavano – secondo la studiosa – il *Carlo Alberto* o il *duca d'Orléans*. Allo scultore, d'altra parte, si riconosceva il gran talento quale realizzatore di busti, sottolineando come, in una storia dell'arte ottocentesca, gli spettasse «un posto maggiore di quello che gli [era] abitualmente assegnato».

---

<sup>15</sup> BOVERO 1942. La tesi di Bovero in Storia dell'arte moderna dell'anno 1938 risulta registrata ma scomparsa dagli archivi universitari torinesi. Ringrazio l'archivista Marco Testa per la segnalazione.

<sup>16</sup> BOVERO 1942, p. 186.

<sup>17</sup> BRIZIO 1944, p. 456.



La prima edizione della *Storia dell'arte in Italia* di Corrado Maltese è datata 1960. Nel testo, riedito nel 1992 con aggiunte e correzioni, è presente un capitolo dedicato ad alcuni scultori di prima età romantica: Tenerani, Duprè e, appunto, Marochetti. Si tratta di una delle prime e rare inclusioni del nome di quest'ultimo artista in un contesto più vasto, soprattutto italiano. Anche qui, tuttavia, non si segnalano aggiunte documentarie di rilievo: l'autore fu però tra i primi a sottolineare le possibili influenze iniziali che ebbero sull'artista le opere di Tenerani e Bartolini<sup>18</sup>.

Contemporanea al lavoro di Maltese era stata la raccolta, in due volumi, degli scritti di Luigi Mallé (1920-1979) sulle arti figurative in Piemonte. Fra i nomi di scultura indagati, un posto importante lo occupa Marochetti, pur in assenza di fonti primarie o secondarie di riferimento. Anche in questo caso, la ricostruzione di Mallé contestualizza l'attività dell'artista franco-piemontese all'interno del *milieu* culturale-artistico torinese, riesaminandola rispetto ai modelli figurativi disponibili nel primo trentennio del secolo e al gusto che si stava sviluppando nel Regno di Sardegna<sup>19</sup>.

Nel 1978 per i tipi di Martano fu pubblicata una raccolta dedicata ai monumenti del capoluogo sabauda, con un'introduzione di Marco Rosci. Si tratta di uno studio sistematico, ancorché compendiario, sulle sculture pubbliche che popolano Torino. Il testo, pur importante per la trattazione unitaria di un argomento così fondamentale per la città, manca di approfondimenti documentari sulle singole opere, ancorché ricostruisca le storie dell'*Emanuele Filiberto* e *Carlo Alberto*<sup>20</sup>.

Il 1980 è forse l'anno più importante per la rinascita dell'interesse per l'artista piemontese. Ciò lo si deve in particolare alla grande mostra curata da Rosci ed Enrico Castelnuovo: nei tre volumi che accompagnarono l'esposizione, infatti, è ricostruita gran parte dell'attività artistica nel Regno di Sardegna tra 1773 e 1881. Il terzo volume include una ricostruzione della vita di Marochetti, che non tiene conto però di parte della bibliografia pregressa, e soprattutto delle notizie di Mallé e Maltese. Le schede delle opere esposte, provenienti dai depositi delle collezioni piemontesi, non presentano aggiunte significative né materiale archivistico inedito. Si tratta, tuttavia, di una base per la contestualizzazione di Marochetti nell'ambiente artistico del Piemonte, che sottolinea anche la risonanza internazionale dello scultore, pur nello spazio molto ridotto a lui dedicato<sup>21</sup>.

A Casimiro Debiaggi sono dovute piccole aggiunte al catalogo marochettiano, con i lavori pubblicati sul «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti». Se nel primo

---

<sup>18</sup> MALTESE 1992.

<sup>19</sup> MALLÉ 1960.

<sup>20</sup> *Fantasmî di bronzo* 1978.

<sup>21</sup> CASTELNUOVO, ROSCI, 1980, vol. III, pp. 571-573,

contribuito l'autore suggerì una postilla a proposito del busto di Bernardino Drovetti, nell'altro si attribuivano a Marochetti quattro medaglioni rintracciati dallo stesso Debiaggi in una collezione privata, che ritraggono membri della famiglia biellese Robiolio, ascrivibili al periodo in cui Marochetti fu a Torino per la commissione del *Carlo Alberto*, ovvero intorno al 1852<sup>22</sup>. Di là da queste piccole aggiunte, Debiaggi constatava infine come oltre sessant'anni dopo il lavoro di Calderini, rarissimi fossero stati gli aggiornamenti sull'artista, rimproverando che quanto pubblicato nelle storie dell'arte piemontesi o sui dizionari non avesse apportato alcuna novità né tantomeno onore alla memoria dello scultore<sup>23</sup>.

A fare onore a questo appello, fu in parte l'importante contributo di Mario De Micheli che, nel suo studio dedicato alla scultura dell'Ottocento, ricordò Carlo Marochetti come colui che importò il «fervore» del Romanticismo francese in Piemonte, dando inoltre avvio a un'importante fioritura di monumenti che saranno poi collocati in molte piazze italiane nel corso del XIX secolo<sup>24</sup>.

### ***La bibliografia marochettiana in Francia***

Punto di partenza per ogni ricerca sugli scultori francesi dell'Ottocento resta il lavoro enciclopedico di Stanislas Lami, che supera, per contenuto e importanza documentaria, il più sintetico risultato del predecessore, Emmanuel Bénézit<sup>25</sup>. Nel *Dictionnaire* Lami riassume la biografia di Marochetti accompagnata da un ricco catalogo di opere dell'artista, oltre a una serie d'informazioni documentarie indispensabili. In particolare, per molte delle sculture più note in Francia vi si trovano rimandi al materiale documentario custodito presso gli Archives Nationales di Parigi, con un'appendice finale ancor più ricca<sup>26</sup>: nella voce dedicata a Marochetti, ad esempio Lami pubblica la trascrizione di una preziosa lettera sulla commissione del monumento a Napoleone, inviata a Charles Baudin, primo segretario dell'ambasciata di Francia a Londra. La biografia è inoltre corredata di rimandi alle *Nouvelles archives de l'art français*, mastodontico lavoro di catalogazione del patrimonio artistico-culturale nazionale tra fine Ottocento e inizio Novecento, di cui Lami appunta tomi e pagine relative alle opere marochettiane presenti sul territorio francese.

Il 1928 fu un anno importante in Francia anche per la pubblicazione della prima edizione de *La Sculpture Romantique* di Luc Benoist, testo essenziale per comprendere l'evoluzione della scultura

---

<sup>22</sup> DEBIAGGI 1973-1975, DEBIAGGI 1987.

<sup>23</sup> DEBIAGGI 1987.

<sup>24</sup> DE MICHELI 1992, pp. 85-90.

<sup>25</sup> BÉNÉZIT 1999, vol. IX, p. 245.

<sup>26</sup> LAMI 1914-1921, vol. III, pp. 394-398.

romantica nella nazione, ancorché Marochetti non emerga come figura di particolare rilievo. Riprendendo le parole di voci di critici di punta, quali Thoré, Planche e Gautier, Benoist fece il punto sui giudizi contro l'artista, sottolineando l'impatto negativo che ebbero le sue opere in Francia. Ostile alle passioni per l'arte gotica e al gusto *troubadour*, Benoit restituì l'immagine di uno scultore opportunist, poco innovativo, cortigiano e mediocre. Malgrado tali giudizi non edificanti, il testo risulta essenziale ancora oggi per avere un quadro completo della scultura romantica francese proprio negli anni di attività marochettiana, tra 1830 e 1848, offrendo spunti indispensabili per comprendere quanto l'attività di altri grandi maestri, come Rude o Pradier, possa aver influenzato le scelte stilistiche di Marochetti, affiancato da altri nomi (sempre molto criticati) come Barye, Triqueti e Niewuerkerke. La riedizione dell'opera, curata nel 1994 da Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, che firma un'introduzione importante sulla centralità del lavoro di Benoist per l'indagine della scultura ottocentesca, avvalora l'idea che il testo resti strumento imprescindibile per muovere le prime considerazioni sulla carriera di molti scultori, Marochetti compreso<sup>27</sup>.

Una brevissima parentesi biografica su Marochetti è sintetizzata nel lavoro di Gérard Hubert nel 1964, nel contributo in cui delineò in modo sistematico il contesto artistico torinese negli anni di dominazione francese<sup>28</sup>. D'altro canto, importante, seppur mancante di alcuni dettagli, come più di recente dimostrato dagli studi di Caroline Hedengren-Dillon, è la prima ricostruzione di Marcel Vicaire del progetto per la tomba di Napoleone, in cui sono fornite anche puntuali indicazioni archivistiche<sup>29</sup>.

In generale dalla Francia, da sempre avversaria dell'operato marochettiano, non arrivò mai un gran riscontro sull'attività dell'artista dopo la sua morte. Per avere notizie più precise e intercettarne la presenza nei manuali di storia dell'arte bisognerà aspettare il lavoro sulle corrispondenze degli aspiranti scultori accademici francesi a Roma, curato Antoinette Le Normand nel 1981. Il testo è ancora oggi cruciale perché rappresenta uno dei pochissimi strumenti per ricostruire, almeno in parte, il periodo di formazione marochettiano attraverso le parole di uno dei suoi più cari amici, Francisque Duret (1804-1865), spesso ospite della madre di Marochetti<sup>30</sup>.

Qualche notizia più approfondita del passaggio dell'artista nella bottega di François Bosio è offerta dal catalogo di uno degli eventi più significativi per lo studio della scultura francese ottocentesca: la mostra *La sculpture française au XIXe siècle*, pubblicato nel 1986. Punto d'inizio per ogni lavoro

---

<sup>27</sup> BENOIST 1994.

<sup>28</sup> HUBERT 1964(a), HUBERT 1964(b).

<sup>29</sup> VICAIRE 1975.

<sup>30</sup> LE NORMAND 1981, pp. 70-71, 76-77, 79, 122, 125, 171.

successivo sugli scultori di un secolo spesso dimenticato, vi si rintracciano indicazioni e note biografiche su Marochetti, sebbene con pochi approfondimenti bibliografici e in assenza di materiale inedito<sup>31</sup>. Inoltre, occorre sottolineare che, com'è stato per l'Italia nei confronti della produzione francese, gli studiosi in Francia raramente hanno guardato e citato quanto prodotto nella penisola all'inizio del Novecento. L'unico testo citato dagli studi francesi dedicati a Marochetti resta quasi esclusivamente quello di Calderini.

Nonostante tali difficoltà critiche e storiografiche, rimangono significativi taluni studi dedicati a casi specifici, come quelli di Hervé Robert e Bertrand Tillier: il primo per i contributi cruciali sul monumento al duca d'Orléans e il destino delle due statue; il secondo per la ricostruzione del monumento al generale Bertrand, a Châteauroux<sup>32</sup>.

### ***La storiografia anglofona***

Di là dalle testimonianze su stampa e letteratura critica ottocentesca, l'opera dello scultore nel panorama storiografico del Regno Unito pare quasi dimenticata, almeno fino alla seconda metà del Novecento. Un iniziale ripresa d'interesse si deve probabilmente a John Physick che pubblicò nel 1970 un'accurata ricostruzione della commissione per il monumento a Wellington nella cattedrale di St Paul a Londra, realizzato dallo scultore Alfred Stevens (1817-1875) e terminato solo nel 1912. Tra le pagine del volume è inevitabile il rimando a Marochetti, anche solo per aver realizzato ben tre opere pubbliche dedicate al personaggio: così, dello scultore è offerto un breve resoconto biografico della carriera inglese, concentrato soprattutto su alcuni degli scandali nazionali che lo hanno coinvolto. Nel testo, Physick rievoca la tentata partecipazione dell'artista franco-piemontese all'importante commissione per St Paul, da cui fu estromesso proprio per le controversie di cui era stato protagonista in precedenza e per il pessimo ritratto offerto dalla stampa del tempo<sup>33</sup>.

D'altronde Physick aveva già puntato un piccolo faro sulla presenza di Marochetti nel panorama scultoreo inglese di secondo Ottocento, fornendo indicazioni sulla commissione per il Memoriale di Scutari, realizzato senza un vero concorso, con scandalo di molti, e così anticipando – seppur brevemente – i temi sviluppati in modo più articolato nel volume dedicato al monumento per Wellington<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> *La sculpture française au XIXe siècle* 1986.

<sup>32</sup> ROBERT 1990 ripubblicata in ROBERT 2007; ROBERT 1991; TILLIER 1994.

<sup>33</sup> PHYSICK 1970, pp. 20, 23, 25-29, 37-38.

<sup>34</sup> PHYSICK 1969, pp. 41-42.

La vera riscoperta dell'artista nel panorama degli studi inglese di settore si deve senz'altro a Benedict Read che, nel suo intramontabile *Victorian Sculpture*, nel 1982 riuscì a riportare in auge un *case study* che sembrava quasi destinato a scomparire tra le pagine di storia dell'arte inglese. Tirando le fila delle violente critiche ricevute, in primis da Francis Turner Palgrave, con la naturalezza e lo spirito del *gentleman* inglese, Read contestualizzava in modo puntuale non solo le accuse mosse contro l'artista, ma anche il ruolo e l'importanza di Marochetti nel panorama artistico delle isole britanniche. Pur non approfondendo in modo specifico quanto lasciato in sospeso dalla storiografia italiana e francese, a Read va riconosciuto il merito di aver finalmente inquadrato Marochetti come artista (anche) britannico e, pertanto, parte integrante della storia artistica della nazione<sup>35</sup>.

Forse stimolato da questa momentanea rinascita d'interesse per lo scultore, poco meno di tre anni dopo è stato Horst Woldemar Janson a raccontare Marochetti ancora una volta, in un volume dedicato alla scultura dell'Ottocento. Oltre ad un breve sunto biografico, lo storico dell'arte tedesco-statunitense è stato tra i primi a fare un interessante collegamento tra le soluzioni marochettiane adottate per i rilievi dell'*Emanuele Filiberto* e le sperimentazioni artistiche dei nazareni a Roma, precedenti l'incarico torinese di almeno un decennio. Peraltro, si deve ancora a questo studioso aver ridimensionato accusa, francamente eccessiva, di *neobarocco*, formulata per alcune opere dell'artista, e soprattutto per l'altare centrale della Madeleine: un'ipotesi interpretativa che a Janson, parve «utterly misleading»<sup>36</sup>.

Di poco più tarda è, infine, un'altra ricostruzione dell'intera vicenda sui progetti e le commissioni per la tomba di Napoleone, firmata stavolta da Michel Paul Driskel, in cui è ancora ricordato il contributo marochettiano<sup>37</sup>.

### ***Spartiacque negli studi marochettiani: Philip Ward-Jackson e la famiglia Hedengren.***

Chiunque intenda affacciarsi agli studi su Carlo Marochetti non può fare a meno di constatare il contributo indispensabile di Philip Ward-Jackson e l'instancabile presenza della famiglia Hedengren, su entrambi i fronti nazionali, Regno Unito e Francia, ma anche e soprattutto internazionali. È impossibile non affermare che esista un prima e dopo, dal punto di vista storiografico e bibliografico, l'avvento della presenza di questi nomi negli studi sull'attività

---

<sup>35</sup> READ 1982, pp. 4, 19, 20, 22, 78-79, 84, 90, 100, 133, 139.

<sup>36</sup> JANSON 1985, p. 80.

<sup>37</sup> DRISKEL 1993.

professionale dell'artista, molto di ciò che, in tempi più recenti, è stato prodotto non avrebbe probabilmente visto la luce se a preparare la strada non ci fossero stati tali approfondimenti, che restano imprescindibili.

Con un'attenzione principale soprattutto al contesto geografico-artistico britannico, nel 1990 Ward-Jackson pubblicava un lungo articolo sui monumenti dell'Isola di Wight e della residenza privata di William John Bankes, firmati da Marochetti. Così, ha inizio una dettagliata ricostruzione fin dal 1830 dell'opera dello scultore e della sua complessa carriera che lo ha portato a realizzare, diversi anni dopo, la tomba della Principessa Elisabetta per Newport e i bronzi degli antenati della famiglia Bankes per Kingston Lacy. Il contributo risultò fondamentale soprattutto perché arricchito da una scrupolosa indagine archivistica di fonti primarie fino a quel momento inedite<sup>38</sup>. In coda al saggio era persino trascritto integralmente il contratto tra Bankes e Marochetti, datato 18 novembre 1853.

Nello stesso anno lo studioso dava alle stampe un altro importante contributo comparativo tra due lavori cruciali di Marochetti, vale a dire il monumento di Wellington e il progetto per la tomba di Napoleone, contestualizzando le due commissioni in un periodo storico di significativo sviluppo per la celebrazione delle glorie militari, in entrambe le nazioni. Anche in questo caso, il testo è impreziosito da un fitto regesto documentario, con materiale proveniente soprattutto da archivi britannici. In appendice, quasi fosse una firma, è la trascrizione dello scambio epistolare tra lo scultore e la commissione di Glasgow del 1841<sup>39</sup>. Al 1993 risale invece un altro prezioso contributo dedicato alla possibile influenza della monarchia francese nelle committenze ufficiali della corona britannica, con approfondimenti sui lavori marochettiani per i reali del Regno Unito e, in particolare, la scelta dello scultore per il ritratto del Principe Alberto e il mausoleo di Frogmore<sup>40</sup>.

L'anno seguente, Ward-Jackson consacrò un saggio straordinario al rapporto tra Marochetti e la fotografia. Sempre contraddistinto da un'attenzione documentaria scrupolosa, il contributo mette in luce l'innovativo utilizzo del mezzo fotografico da parte dell'artista già a partire dal 1841: fu proprio sfruttando il potenziale dei dagherrotipi che Marochetti cercò infatti di consolidare la propria controversa posizione agli occhi della commissione di Glasgow, durante le vicende del monumento a Wellington. L'articolo illustra anche il ruolo fondamentale della fotografia per comunicare a distanza con Bankes, all'epoca già esiliato, negli anni dei lavori per Kingston Lacy. Nel testo emerge anche il rapporto di collaborazione col fotografo amatoriale Camille Silvy

---

<sup>38</sup> WARD-JACKSON 1990a.

<sup>39</sup> WARD-JACKSON 1990b.

<sup>40</sup> WARD-JACKSON 1993.

(1834-1910), che realizzò diverse foto della famiglia dello scultore e fu autore di alcuni dei suoi più peculiari biglietti da visita<sup>41</sup>.

A Ward-Jackson si deve anche il ritratto di Carlo Marochetti come consapevole imprenditore di sé stesso, soprattutto sul mercato artistico internazionale: grazie a queste pagine è emerso un artista capace di scavalcare pragmaticamente l'ondata critica negativa per imporsi su una clientela internazionale che non smetterà mai di rivolgersi a lui. Sfruttando anche visite al proprio atelier londinese, con ospiti di gran prestigio come la Regina Vittoria, Marochetti diffuse un'immagine di sé quale artista consapevole delle sue potenzialità, persino in una nazione che spesso gli fu ostile<sup>42</sup>. Peraltro, è ancora sul mercato artistico che si concentra un altro contributo importante, in cui le produzioni monumentali francesi e inglesi di Marochetti sono messe a confronto<sup>43</sup>.

Ward-Jackson ha curato anche due edizioni della serie britannica *Public Sculpture of Britain*, mastodontico censimento dei monumenti pubblici nelle grandi città del Regno Unito: nello specifico, sua è la curatela dei volumi dedicati a Londra (2003) e Westminster (2011). All'interno dei testi sono redatte dettagliate schede sulle opere presenti nella capitale inglese, oltre a un accurato rilevamento delle fonti archivistiche più importanti disponibili per ciascun monumento. Alla stessa serie appartengono anche il volume dedicato a Glasgow (McKenzie, 2002), Herefordshire, Shropshire and Worcestershire (Noszlopy, Waterhouse, 2010), Cheshire e Merseyside (Morris, Roberts, 2012); Sheffield e South Yorkshire (White, Norman, 2013): ognuno dei volumi ospita schede di alcuni dei monumenti pubblici marochettiani sparsi sul territorio del Regno Unito. È infine importante ricordare che lo studioso inglese aggiorna regolarmente il suo catalogo online dedicato a Carlo Marochetti, in cui sono raccolte le prime notizie su tutte le opere conosciute dello scultore, nonché i dati geografici e le fotografie di gran parte di esse.

Sul fronte francese è altrettanto cruciale menzionare il lavoro di valorizzazione, protezione e raccolta di tutto il materiale documentario dell'artista da parte della famiglia Hedengren, discendenti di Marochetti. Una sintesi del perseverante lavoro è stata offerta nel 2000 dal contributo di Carl Emmanuel Hedengren, che lanciava una sorta di chiamata alle armi per dar vita a nuove ricerche sull'artista<sup>44</sup>. È però soprattutto sua moglie, Caroline Hedengren-Dillon, ad aver raccolto tale testimone e diffuso, attraverso sforzi significativi, molti dettagli dell'attività professionale di Marochetti in Francia, grazie anche e soprattutto ai contributi pubblicati su «La Tribune de l'Art», e

---

<sup>41</sup> WARD-JACKSON 1994.

<sup>42</sup> WARD-JACKSON 2000.

<sup>43</sup> WARD-JACKSON 2004.

<sup>44</sup> HEDENGREN 2000.

non solo<sup>45</sup>. Inoltre, la studiosa ha dedicato due importanti approfondimenti sul monumento della Principessa Elisabetta (2018) e sulle sperimentazioni policrome marochettiane, sfruttando la piattaforma «Victorian Web», curata da Jacqueline Banerjee, destinata ad ospitare anche altre notizie legate alla produzione artistica di Marochetti. La famiglia Hedengren ha organizzato anche una serie di *giornate marochettiane*, occasioni di scambio tra studiose e studiosi internazionali sui temi che riguardano la biografia e la produzione dell'artista.

### ***Dopo un secolo e mezzo di studi e ricerche marochettiane***

L'ondata d'interesse sollevata da questi studi ha permesso all'artista, soprattutto nel primo decennio del XXI secolo, di vivere una nuova età dell'oro, almeno dal punto di vista storiografico. Resta però significativo come queste tendano a mantenere, in modo più o meno uniforme, una separazione geografica netta, malgrado il sensazionale intreccio di stati, lingue, gusti, abitudini e committenze internazionali offerta dal soggetto.

In Italia le nuove prospettive hanno dato luogo a diverse tesi di laurea, tra cui quelle di Michela Sgherzi, Federico Luca, Angela Maisano e Albertina Ciani Sciolla<sup>46</sup>. In alcuni casi tali ricerche hanno portato a nuovi traguardi, condensati in articoli su aggiunte al catalogo marochettiano<sup>47</sup>. Ad Alfonso Panzetta si deve, inoltre, la redazione di una nuova voce biografica più ampia sullo scultore, pubblicata nel *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*<sup>48</sup>, mentre il compendio della carriera artistica nel *Dizionario Biografico degli Italiani* porta la firma di Silvia Silvestri<sup>49</sup>. In virtù della sintesi richiesta, tuttavia, in entrambe queste voci mancano alcuni dati, o talvolta delle notizie risultano riportate con meno precisione: a sorprendere, però, è l'assenza in ambedue i casi di menzioni ai contributi di Ward-Jackson, pubblicati oltre dieci anni prima.

Ancora dall'Italia arrivano gli approfondimenti di Martina Fusari e Alessandra Guerrini, il primo sull'importanza di Marochetti come collezionista d'arte e il secondo sul monumento della Regina Vittoria<sup>50</sup>. Sugli scambi artistici nel panorama collezionistico inglese d'altronde erano già emerse notizie nel volume curato da Giovanni Romano nel 2011, in cui è testimoniato il rapporto tra

---

<sup>45</sup> HEDENGREN-DILLON 2012; 2013a; 2013b; 2014a; 2014b; 2015; 2017; 2018a; 2021. Si segnalano inoltre il contributo sul volume in memoria di Benedict Read, cfr. HEDENGREN-DILLON 2018b.

<sup>46</sup> SGHERZI 2002; LUCA 2008; MAISANO 2009.

<sup>47</sup> FIORE MAROCHETTI, SGHERZI 2002; SGHERZI 2007; MAISANO 2015.

<sup>48</sup> PANZETTA 2003, pp. 570, 612.

<sup>49</sup> SILVESTRI 2008.

<sup>50</sup> FUSARI 2012-2013, GUERRINI 2013.



Marochetti ed Emanuele d'Azeglio, nipote di Massimo<sup>51</sup>. Al 2016 risale invece l'illuminante ricerca di Silvia Cavicchioli sul ruolo di Marochetti quale intermediario nella costruzione di una nuova identità nazionale per la corona sabauda, in particolare per il suo apporto tramite i monumenti per il duca sabauda in Piazza San Carlo e il *Carlo Alberto* della piazza omonima<sup>52</sup>. Più di recente, infine, sono state pubblicate alcune lettere fra lo scultore e Carlo Botta, indispensabili a chiarire il ruolo dello storico nella creazione dei due bassorilievi per l'*Emanuele Filiberto*<sup>53</sup>.

Sul versante francese, invece, oltre alla tesi di master sulle opere pubbliche francesi di Marochetti di Hélène Zanin<sup>54</sup>, si segnalano lavori non dedicati esclusivamente all'artista, dove tuttavia sono presenti notizie e riletture molto importanti di alcune opere. Tra i principali, si segnalano lo studio sulla scultura funeraria francese di Antoinette Le Normand-Romain; il libro dedicato ai rilievi di Claire Barbillon, in cui sono presi in esame alcuni dei bassorilievi bronzei realizzati dall'artista per i suoi monumenti francesi; il testo sulle statue dedicate ai *grands hommes* di Jacqueline Lalouette nonché un piccolo volume di Claude Lapaire, non dettagliatissimo, sui monumenti equestri realizzati negli ultimi due secoli<sup>55</sup>.

Nel Regno Unito, invece, gli studi di Ward-Jackson, continuano a offrire un contributo rilevante su Marochetti. L'autore inglese, peraltro già responsabile della biografia marochettiana nell'*Oxford Dictionary of National Biography* del 2004<sup>56</sup>, ha di recente pubblicato un saggio sul rapporto conflittuale tra Austen Henry Layard (1817-1894) e Marochetti, oltre a un piccolo ma dettagliato volume sulle rappresentazioni della Regina Vittoria a cavallo, aggiungendo elementi sulla statua dell'artista a Glasgow<sup>57</sup>. Ancora nel 2004 è apparso il contributo di John Harrison sul monumento al *Black Prince* marochettiano, mai più realizzato<sup>58</sup>.

Nel 2009 Emma Hardy è stata autrice della voce Carlo Marochetti nel *Dictionary of Sculptors in Britain*, curato da Ingrid Roscoe. Nel testo, ricco e dettagliato, sono presenti molte importanti informazioni bibliografiche, oltre a una cospicua sezione di riferimenti archivistici inglesi, da cui è possibile partire per una ricerca sull'artista. Nel dizionario è stato inoltre pubblicato l'intero catalogo delle opere attribuite allo scultore, suddivise, cronologicamente, in tipologie scultoree

---

<sup>51</sup> ROMANO 2011.

<sup>52</sup> CAVICCHIOLI 2016; CAVICCHIOLI 2022.

<sup>53</sup> CONTINI 2019.

<sup>54</sup> ZANIN 2011.

<sup>55</sup> LE NORMAND-ROMAIN 1997; BARBILLON 2014; LALOUETTE 2018; LAPAIRE 2023.

<sup>56</sup> WARD-JACKSON 2004.

<sup>57</sup> WARD-JACKSON 2017; WARD-JACKSON 2019.

<sup>58</sup> HARRISON 2004.

come monumenti funerari, statue, busti, sculture architettoniche e varie. Nella lista, che include anche le opere scomparse o ritrovate nelle aste, sono segnalati dei minimi riferimenti bibliografici relativi a quasi ciascuna opera. Fatto insolito da sottolineare, le indicazioni bibliografiche sono esclusivamente inglesi, eccezion fatta per Calderini, unico nome non legato agli studi del Regno Unito. Di fatto, non c'è alcuna menzione di quanto prodotto tra Italia e Francia fino al 2009. Altrettanto importante, in ultimo, è il contributo di Simon John sulla presunta sfida, per temi e riferimenti storico-culturali, tra Eugène Simonis e Carlo Marochetti, ovvero tra la rivalità del *Goffredo di Buglione* del primo e del *Riccardo I* del secondo, presentati entrambi in occasione della *Great Exhibition* nel 1851<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> JOHN 2021.



## Vita e opere di uno scultore



Fig. 1 - George Frederic Watts, *Portrait of Carlo, Baron Marochetti*, olio su tela, post 1840-inizio 1850.  
London, Royal Academy of Arts

Ricostruire la vita dello scultore Carlo Marochetti è un'impresa non facile, soprattutto data la sfortunata coincidenza che lo ha visto a poco a poco dimenticato dalla storia dell'arte europea, e francese in particolare, subito dopo la sua prematura scomparsa (fig. 1). Diversi errori, ripetuti nel tempo, hanno contribuito a rendere alcune notizie biografiche meno chiare, a partire dalla reiterata svista nello scrivere il cognome con due c – «Marocchetti» – *défaillance* curiosamente ricorrente in molta letteratura piemontese e italiana<sup>1</sup>. Quest'errore ha generato nel tempo difficoltà, in particolare nel reperimento di notizie sullo scultore, talvolta sfuggente proprio per la mancata corrispondenza della grafia del cognome. Inoltre, nonostante sopravviva una gran mole di fonti relative alle singole commissioni monumentali, rimangono poco documentati alcuni passaggi cruciali della sua biografia: ad esempio, del periodo di formazione artistica, tra Parigi e Roma, mancano testimonianze che consentano di ricostruire anni decisivi per la carriera di un artista che avrà un'affermazione internazionale, con pochi eguali nella storia dell'arte.

Di là dai problemi sulle fonti primarie e secondarie, la biografia di Marochetti è stata influenzata e ha sofferto a lungo di un solido pregiudizio, molto sentito soprattutto nei luoghi in cui ha vissuto e lavorato: come fu sottolineato anche nel commovente *obituary* pubblicato sul «The Times» nel 1868, Carlo Marochetti, avendo vissuto in Piemonte, in Francia e nel Regno Unito, rendeva molto arduo il compito di fissare un'identità nazionale inequivoca<sup>2</sup>. Quest'incertezza perenne, spesso strumentalizzata nel corso della vita professionale di un artista tanto dinamico quanto prolifico, ha generato problemi costanti e talvolta insormontabili, che lo stesso scultore dovette affrontare in vita e che rimasero ricorrenti anche dopo la sua morte, nonostante lo straordinario percorso artistico, che l'ha visto conquistare tre delle corti europee più influenti dell'Ottocento nonché disseminare un impressionante numero di opere, soprattutto monumentali, su un vastissimo territorio internazionale.

### ***La biografia di uno scultore internazionale: la formazione e il Regno di Sardegna***

---

<sup>1</sup> Come ricordò sarcasticamente lo studioso e critico piemontese Marziano Bernardi su «La Stampa» del 19 giugno 1928: «cominciamo per imparare a scrivere e a pronunziare il nome con un c solo: Marochetti!».

<sup>2</sup> «A genius is of no country», *The Late Baron Marochetti*, in «The Times», 4 January 1868.

Il 14 gennaio 1805 nacque a Torino Pietro Carlo Giovanni Battista Marochetti (fig. 2)<sup>3</sup>, figlio di Vincenzo Marochetti e Carolina dei Baroni dell'Isola<sup>4</sup>. Il padre fu un personaggio importante per la storia piemontese: predicatore, politico, professore di eloquenza all'Università di Torino e avvocato biellese, è stato segretario della Commissione Esecutiva del Piemonte durante la dominazione francese; costretto all'esilio in Francia alla Restaurazione, proseguì l'attività politica come avvocato, alternando anche la funzione di sindaco di alcune città vicino la capitale<sup>5</sup>.

Trasferitosi a Parigi poco dopo la nascita del figlio, Vincenzo appoggiò precocemente la vocazione artistica di Carlo, su consiglio dell'incisore «Donadio»<sup>6</sup>, che ne aveva



Fig. 2 - Camille Silvy, *Carlo Marochetti*, *carte-de-visite*, albumina, 31 marzo 1861. London, The National Portrait Gallery

incoraggiato la formazione – giovanissimo – nei laboratori francesi del pittore Antoine-Jean Gros (1771-1835), per il disegno, e dello scultore François-Joseph Bosio (1768-1845), per la scultura<sup>7</sup>: così, fu lo stesso Bosio a presentare ufficialmente Marochetti all'École des Beaux-Arts di Parigi<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> L'unica monografia sullo scultore è di CALDERINI 1928; note biografiche più aggiornate sono in CASTELNUOVO, ROSCI 1980, p. 1461; PANZETTA 2008, SILVESTRI 2008 e HARDY 2009a.

<sup>4</sup> La certezza della nascita è confermata dall'atto di battesimo di Carlo Marochetti, custodito presso gli archivi Hedengren; è interessante notare che i suoi padrini risultano essere «Pietro Cossato e Clotilde dell'Isola», il primo soprattutto appartiene a una famiglia che sarà poi ricorrente nella biografia dello scultore.

<sup>5</sup> Le prime informazioni sulla vita di Vincenzo Marochetti sono reperibili in MICHAUD [1855], p. 39; ringrazio inoltre la famiglia Hedengren, attuale proprietaria del castello che fu in origine acquisito proprio da Vincenzo, per tutte le notizie fornitemi sul loro avo.

<sup>6</sup> È probabilmente ad Angelo Donadio che si riferisce l'articolo comparso su «Moniteur des arts», 14 Janvier 1868, pp. 1-2. Su Donadio non si hanno molte notizie, per un primo riferimento cfr. COTTINO 1991.

<sup>7</sup> CALDERINI 1928, pp. 12-15.

<sup>8</sup> Iscrizione del 21 aprile 1819, allievo n. 520, ANP, AJ/52/234, *Registre d'inscription à l'École des beaux-arts de Paris – 1813-1968*, vol. I, p. 56.

Con queste parole, sulla prima pagina del necrologio apparso nel gennaio del 1868, il «Moniteur des Arts» riassumeva i primi anni dello scultore, ancora non ricchissimi di notizie documentabili:

Le goût du jeune Charles pour la sculpture se révéla chez lui de bonne heure : dès l'âge de dix ans il ramassait les morceaux de cire qu'il pouvait trouver et s'amusait à modeler de petites figures. Il avait à peine douze ans qu'il reproduisait le Gladiateur mourant, avec une si parfaite exactitude que son père, étonné, montra cette statuette à Donadio, graveur en médailles, qui était son ami. Cet artiste fu tellement surpris des dispositions du jeune homme qu'il proposa à son ami de le conduire, ainsi que son fils, chez Bosio [...] ce qui fut accepté avec empressement. Le grand statuaire les reçut en bons compatriotes. [...] Aussi son maître le prit-il en affection vraiment paternelle, et lorsqu'il fu revenu de Rome où l'avait envoyé, que ses diverses productions témoignaient déjà de son beau talent et qu'on adressait des compliments à Bosio à son sujet, il répondait : «Marochetti n'est pas mon élève, mais un digne émule de Michel-Ange»<sup>9</sup>.

Fallito il *Prix de Rome* del 1822, «il comprit toutefois qu'un brillant avenir l'attendait, et, s'armant de persévérance» a proprie spese si recò a Roma<sup>10</sup>. Nella capitale pontificia, approfittando dell'ospitalità materna – separatasi dal marito già dal 1814 –, Marochetti poté proseguire la propria formazione<sup>11</sup>, beneficiando d'un clima particolarmente felice per le arti plastiche, dominate in città dalla presenza delle botteghe e degli allievi di Berthel Thorvaldsen. Come già Mario Soldati rilevò all'inizio del Novecento, tuttavia, «non si può dire tuttavia che il neoclassicismo abbia influito gran cosa sopra di lui»<sup>12</sup>.

Il 1822 fu anche l'anno della scomparsa di Vincenzo Marochetti, che lasciò in eredità a Carlo il castello di Vaux-sur-Seine (Yvelines, fig. 3)<sup>13</sup>.

Tra Regno di Sardegna, Francia e Stato Pontificio, lo scultore riuscì presto a costruire una propria rete di relazioni sociali, alcune delle quali risulteranno assai durature. Ad esempio, furono questi gli anni in cui lo scultore intensificò i rapporti con lo storico Carlo Botta (1766-1837), cui resterà

---

<sup>9</sup> «Moniteur des arts», 14 Janvier 1868, p. 1. La citazione era stata ripresa anche da Calderini, che ne aveva però distorto alcune frasi, aggiungendo contenuto non presente sull'articolo originale.

<sup>10</sup> *Annuaire Historique et Biographique des Souverains* 1844, vol. I, p. 43.

<sup>11</sup> Non esistono tracce del periodo romano di formazione dell'artista; le poche notizie disponibili che attestano un suo passaggio provengono dalle lettere di Francisque Duret, amico di Marochetti e frequentatore assiduo della sua casa materna, scritte nei suoi anni di pensionato cfr. LE NORMAND 1981, pp. 26, 77, 85.

<sup>12</sup> SOLDATI 1927, pp. 150-151.

<sup>13</sup> Per una recente ricostruzione della dimora, ancora oggi accessibile e conservata dagli eredi della famiglia, cfr. PIRRO 2023a. Sui rapporti tra Botta e Marochetti e i soggiorni dello scultore nella casa di rue Vaugirard dello storico cfr. BOTTA 1877, p.155.





Fig. 3 - Castello Marochetti, Vaux-sur-Seine (Yvelines). Foto di Caroline Hedengren-Dillon

sempre molto affezionato, ospite ricorrente del castello di Vaux, quasi fosse una seconda figura paterna. Nel 1824 si legò inoltre a un'altra personalità di rilievo nell'arte francese dell'Ottocento: Eugène Delacroix, stringendo un'amicizia che durò anche oltre gli anni di trasferimento dell'artista nel Regno Unito<sup>14</sup>.

Non è facile stabilire per quanto tempo e con che regolarità Marochetti soggiornasse a Roma, soprattutto vista l'assenza di fonti. Ciò che si può immaginare è che le sue presenze nella capitale pontificia fossero irregolari, intervallate forse da lunghi periodi di stanziamento a Vaux. Ad avvalorare quest'ipotesi sono ancora le lettere di Francisque Duret (1804-1865), che nutriva un profondo sentimento di rispetto e amicizia verso la madre di Marochetti, della quale si dichiarava «son autre fils». Tramite le testimonianze di Duret, si scopre ad esempio che, nell'aprile 1825, Carlo era già da un mese a Roma «pour affaire», rientrato poi poco dopo a Parigi e incaricato dallo stesso Duret di consegnare una lettera al comune maestro Bosio<sup>15</sup>.

Tornato a Vaux definitivamente nel 1827, Marochetti ebbe modo di presentarsi per la prima volta al pubblico francese esponendo al *Salon* di quell'anno il gruppo della *Bambina che gioca con il cane*, che gli valse una medaglia d'oro<sup>16</sup>. In effetti, questa vicenda riserva ancora qualche aspetto poco

<sup>14</sup> HANNOOSH 2009, vol. I, pp. 146, 150, 154.

<sup>15</sup> LE NORMAND 1981, p. 77; l'altra lettera del 26 giugno 1825 è a pp. 78-79.

<sup>16</sup> L'opera, oggi custodita presso il castello di Agliè, risulta essere esposta col numero 1833 (*Explication des ouvrages* 1827, p. 263). Il gruppo scultoreo, che si pensava acquisito dall'ambasciatore del Regno di Sardegna, il Marchese Alfieri di Sostegno, come regalo per il Re Carlo Felice, potrebbe, secondo una recente ricerca essere stata donata al Re dallo stesso scultore MAISANO 2015, p. 462. L'opera è inoltre menzionata in HEDENGREN-DILLON 2017a.



chiaro poiché, almeno all'inizio, Marochetti presentò l'opera come parte della collezione del Re di Sardegna: un resoconto, pubblicato solo nel 1844 in due giornali scozzesi, ribadì che non fosse affatto sua intenzione offrirla ad un'esposizione pubblica di tale risonanza. Secondo quanto la stampa riportò, all'epoca Marochetti non aveva ancora stabilito nemmeno se intraprendere la carriera di scultore: probabilmente fu suo fratello Paul Émile ad assumersi la responsabilità di presentare il marmo al *Salon*, senza che Carlo ne fosse al corrente:

When at Rome and while very young, he [Marochetti] executed a group in marble of a young girl playing with a dog, which he sent to his brother at Paris. Without his knowledge, the work was placed in the Louvre in the exhibition of 182[7], and to the surprise of the youthful sculptor, obtained a medal from the Academy. This work was presented by Charles Marochetti to the King of Sardinia, who had expressed his admiration of it and it established his name as a rising artist, although he had not yet devoted himself to art as a profession<sup>17</sup>.

Sensibile alle aspirazioni del tempo, come ricordò Gérard Hubert quasi un secolo dopo, l'artista «fut un des premiers sculpteurs à comprendre que son art allait devoir s'engager dans la voie ouverte par la peinture et devenir "romantique"»<sup>18</sup>. Questa tensione si manifestò in occasione della seconda ed ultima presenza ufficiale nei *Salon* parigini, quando nel 1831 espose il suo *Angelo Ribelle*<sup>19</sup>. Malgrado la scomparsa dell'opera, fu considerata questa una tappa importante nella carriera dell'artista, come sottolineato da Caroline Hedengren-Dillon, che cita una biografia marochettiana del 1841: «son Ange déchu, entre autres belles productions, exposé au salon de 1831, a obtenu un assentiment qui commença la réputation de l'habile statuaire»<sup>20</sup>.

Continuando a tessere reti di relazioni amicali e professionali al di qua e al di là delle Alpi, il 1831 rappresentò un punto di svolta nella carriera dello scultore: a Torino, infatti, fu annunciato vincitore del concorso per il monumento da dedicare a Monsignor Mossi di Merano<sup>21</sup>. La giuria della *Reale Accademia di pittura e scultura di Torino* aveva assegnato all'unanimità il voto al modello proposto

---

<sup>17</sup> Le notizie sono riportate nel «Glasgow Herald», 11 October 1844 e nel «Glasgow Citizen», 12 October 1844, durante le visite dell'artista nella regione per completare l'installazione del *Duca di Wellington*: Ringrazio Philip Ward-Jackson per aver attirato la mia attenzione su queste due testimonianze.

<sup>18</sup> HUBERT 1964, p. 142.

<sup>19</sup> Opera n. 2249, cfr. *Explication des ouvrages* 1831, p.175. L'opera risulta oggi scomparsa, menzionata da HEDENGREN-DILLON 2018a.

<sup>20</sup> [L. M.] 1841, pp. nn. Secondo Caroline Hedengren-Dillon, l'autore della notizia potrebbe essere Louis Michelant, lo stesso delle pagine dedicate a Louis Viardot nello medesimo volume.

<sup>21</sup> Vincenzo Maria Giuseppe Mossi di Morano (1742-1829), arcivescovo nato a Casale Monferrato, che alla morte ha lasciato in eredità dell'Accademia Albertina di Torino una cospicua parte della propria collezione d'arte. Per le notizie sul concorso cfr. BOLLEA 1931, p. 52.

da Marochetti<sup>22</sup>. Le carte della stessa istituzione torinese riportano inoltre che lo scultore fosse presente durante alcune riunioni, arrivando anche a dispensare consigli sulla formazione degli aspiranti scultori<sup>23</sup>. Nominato «socio onorario nazionale»<sup>24</sup>, ancora nel 1831 ebbe incarico di realizzare un medaglione in bronzo con il ritratto di Giuseppe Monticoni<sup>25</sup>, conosciuto probabilmente proprio in Accademia Albertina, ma soprattutto apprese di aver ottenuto un'altra più nota e cruciale commissione, che segnò il punto di svolta nella sua biografia professionale, nonché l'inizio di una carriera di gran successo: il 12 ottobre 1831, Carlo Alberto gli affidò l'incarico per la realizzazione del monumento equestre di Emanuele Filiberto di Savoia<sup>26</sup>.

La statua dedicata al Duca sabaudo fu inaugurata nel 1838 a Torino, in Piazza San Carlo. Malgrado le lunghe e tormentate vicende che accompagnarono il prestigioso lavoro, i vari modelli e la diatriba con gli accademici torinesi sull'incerto piedistallo, divenne questa la prima commissione monumentale di gran successo, accolta – anche se non proprio all'unanimità – quale vero capolavoro sia nel paese natale, sia in Francia, dove fu esposta in anteprima addirittura nel cortile del Louvre. La statua fu ritenuta tanto soddisfacente da Carlo Alberto, da meritare allo scultore il titolo di barone, quale segno di gratitudine per essere riuscito a incarnare appieno le esigenze non solo artistiche, ma soprattutto politiche che la statua doveva rappresentare per il re, ovvero il ricongiungimento e l'affermazione d'un appartenente a un ramo cadetto della dinastia, estintasi con Carlo Felice la successione della famiglia Savoia.

Sconosciute restano le motivazioni che portarono invece all'esecuzione del busto in marmo di Carlo Felice, conservato presso la galleria del Castello di Agliè e risalente forse a prima del 1831, anno della morte del sovrano<sup>27</sup>. L'opera, come sottolineato da Giorgio Zanchetti, parrebbe però più verosimilmente riconducibile alla mano di Benedetto Cacciatori (1794-1871), autore di un altro busto identico e del monumento a Hautecombe che lo ritrae con la stessa espressione e abiti identici<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Bisognerà aspettare il 1833 perché Carlo Alberto rifondi l'istituzione col nome *Real Accademia Albertina*, come ricostruito in. DALMASSO, GAGLIA, POLI 1982, pp. 35-39. Per una più recente ricostruzione si veda anche CARASSI 2021.

<sup>23</sup> AABA-To 21, f. 108, nel corso della riunione del 22 ottobre 1831, Marochetti offre un consiglio per la gestione dei pensionati a Roma e ritiene «che fra quelli si debba per gli scultori comprendere un lavoro in marmo ricopiato dall'antico».

<sup>24</sup> AABA-To 4, cc. nn., 5 ottobre 1831.

<sup>25</sup> Segretario in quegli anni dell'Accademia; l'opera è oggi presso l'Accademia Albertina di Torino, cfr. CASTELNUOVO, ROSCI 1980, vol. II, pag. 577, cat. 607.

<sup>26</sup> Poco dopo l'insediamento di Carlo Alberto al trono, la cui proclamazione ufficiale avviene l'8 maggio 1831.

<sup>27</sup> GABRIELLI 2001, p. 44.

<sup>28</sup> ZANCHETTI 2005.

### *Le prime opere francesi*

In parallelo, l'attività dello scultore ebbe inizio anche a Parigi, grazie a due incarichi altrettanto rilevanti affidatigli da Luigi Filippo tramite l'intermediazione di Adolphe Thiers, ministro dell'Interno<sup>29</sup>. Nell'agosto 1833 il re e il ministro raggiunsero un compromesso per la prosecuzione del complicato cantiere dell'Arco di Trionfo, accordandosi sulla scelta di scultori e temi iconografici, con la nomina di Guillaume-Abel Blouet (1795-1853) ad architetto a capo dei lavori, effettivamente portati avanti tra 1832 e 1836. Tra gli artisti selezionati per i decori marmorei, a Marochetti fu chiesto di completare il rilievo con *la Battaglia di Jemappes*, cui l'artista lavorò fino al 1835. Il risultato finale non appagò la critica francese, che accusò l'artista di ricercare effetti eccessivamente pittorici, avendo affollato di personaggi la scena, col risultato di averla resa incomprensibile.

Solo un anno dopo allo scultore fu chiesto di realizzare l'altare centrale della Madeleine di Parigi: ancora Thiers chiese a Marochetti di eseguire il gruppo dedicato al *Rapimento di Santa Maria Maddalena*, nel giugno 1834. Per la stessa chiesa lo scultore realizzò anche due angeli ai lati del gruppo maggiore, il bassorilievo raffigurante l'*Ultima Cena*, i candelabri e il tabernacolo<sup>30</sup>. Anche in questo caso, l'altare ultimato non accontentò affatto il pubblico: la causa principale era sempre l'assenza di modelli francesi riconoscibili, causata probabilmente dal continuo nomadismo che non soltanto spingeva l'artista a essere presente tra i cantieri (e le rispettive inaugurazioni) di Torino e Parigi, ma lo costringeva anche a confrontarsi con repertori iconografici non sempre omogenei.

Oltre all'*Emanuele Filiberto*, Marochetti produsse, presumibilmente intorno al 1834, due busti raffiguranti i figli di Carlo Alberto, ovvero Vittorio Emanuele II e Ferdinando di Savoia<sup>31</sup>. Non mancò inoltre di rispettare consegne affidategli da suoi conoscenti, come fu il caso della tomba del Marchese di San Tommaso, realizzata per il cimitero di Père-Lachaise a Parigi e commissionata dall'amico Felice di San Tomaso (1810-1843), ancora nel 1834<sup>32</sup>.

Nel frattempo, anche la vita privata dello scultore conosceva nuove stagioni. Ad esempio, nel 1835 sposò Jeanne Louise Camille de Maussion, figlia del barone de Maussion e Mademoiselle de Thellusson. I due ebbero quattro figli: nel 1836 nacque, già deceduta, Giovanna; l'anno successivo

---

<sup>29</sup> Per un primo approfondimento sui rapporti Marochetti-Thiers cfr. HEDENGREN-DILLON 2017a.

<sup>30</sup> HEDENGREN-DILLON 2013b.

<sup>31</sup> Le due opere sono conservate nel Castello Reale di Racconigi, invv. R6261 e 6262.

<sup>32</sup> Storico piemontese di casa savoia; si conserva traccia dell'amicizia tra i due presso gli Archivi della Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "Giuseppe Grosso" di Torino, in particolare nel dossier VII-XII 3 5. L'opera è oggi ancora presente nel cimitero parigino, ma fortemente danneggiata; ha perduto quasi del tutto l'angelo del silenzio posto a decoro.

Carlo Antonio Maurizio (1837-1916); nel 1838 i gemelli Filiberto (1838-1894) e Riccardo, morto prematuramente a soli tre anni. Maurizio fu ambasciatore italiano a Copenaghen e in Russia, seguendo la passione paterna per l'arte, dilettandosi nella creazione di bassorilievi, sculture e ritratti; Filiberto, invece, intraprese la carriera militare, arruolandosi nella Marina Italiana (fig. 4)<sup>33</sup>.

Dal 1835 al 1839 Marochetti proseguì la sua attività, cogliendo numerose occasioni per affermare il proprio nome nel panorama francese: tra le realizzazioni di questo periodo si ricordano la statua di *Saint Michel* per la chiesa di Sainte Marie-Madeleine di Champmotteux (1836)<sup>34</sup>,

destinata a rimpiazzare una scultura distrutta durante la Rivoluzione; le tombe di Gustave Dornay, Vincenzo Bellini e Felix-Étienne Marochetti (1837, 1838 e 1839)<sup>35</sup>; il bronzetto raffigurante Carlo Botta<sup>36</sup> (1837-1841 ca.) e la *Bimba dormiente*, opera probabilmente a destinazione funebre e/o a ricordo privato di una persona scomparsa<sup>37</sup>. Al 1839 si lega anche la realizzazione di uno dei rarissimi busti del periodo, ovvero il ritratto di Xavier de Maistre, il cui gesso è conservato oggi a Vaux, e che lo stesso militare apprezzò molto per la verosimiglianza<sup>38</sup>.

La capacità dell'artista di realizzare, fin dagli esordi, opere in cui si condensavano temi e modelli adatti alla realizzazione di grandi monumenti pubblici molto probabilmente contribuì ad espanderne la notorietà anche fuori dai confini delle corti in cui aveva lavorato fino a questo momento. Se in Francia iniziavano a circolare voci non lusinghiere su uno scultore straniero abile nell'accaparrarsi incarichi di gran prestigio, fu senz'altro grazie alla notorietà dell'*Emanuele Filiberto* che il suo



Fig. 4 - Maurizio e Filiberto Marochetti, bronzo, 1849. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti, foto di Caroline Hedengren-Dillon.

<sup>33</sup> CALDERINI 1928, pp. 21, 54; PANZETTA 2003, p. 570.

<sup>34</sup> HEDENGREN-DILLON 2018a.

<sup>35</sup> Anche queste al Père-Lachaise di Parigi, le prime due oggi fortemente deteriorate.

<sup>36</sup> Conservato a Vaux-sur-Seine.

<sup>37</sup> Custodita oggi nei depositi della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino; cfr. HEDENGREN-DILLON 2012.

<sup>38</sup> Come dimostra una lettera pubblicata in MATTHEY 1945, pp. 28-29: «Le célèbre sculpteur Marochetti, qui a fait la statue d'Emanuel Philibert pour Turin, a fait mon buste très ressemblant».

nome valicò i confini dei territori abituali: iniziava così anche una fortunata stagione di collaborazione con le *élites* sociali e politiche del Regno Unito. Fu alla fine degli anni Trenta che, ad esempio, Marochetti tentò di partecipare al concorso per la realizzazione del monumento all'ammiraglio Horatio Nelson in Trafalgar Square. L'artista non aderì al primo bando, che risultò privo di vincitori, ma nel giugno 1839 inviò un proprio pensiero per il secondo concorso, prima del suo monumento a Wellington<sup>39</sup>. Il proposito dello scultore naufragò visto lo scarso interesse che il modello dovette suscitare tra i giudici, che scelsero invece di affidare l'incarico all'inglese Edward Hodges Baily (1788-1867)<sup>40</sup>.

### ***Gli anni Quaranta: dai grands hommes alla conquista del Regno Unito***

Per l'ingresso di Marochetti nel *milieu* artistico e culturale inglese decisivo fu l'incontro con il politico, archeologo e collezionista d'arte William John Bankes (1786-1855)<sup>41</sup>. Il primo scambio tra i due è databile a poco prima del 31 maggio 1839 a Parigi<sup>42</sup>. Da quel momento, Bankes divenne il mediatore principale nel tentativo di Marochetti d'ottenere l'incarico per il monumento al Duca di Wellington di Glasgow. Già dalla fine dell'aprile 1840 lo scultore era tra i candidati per la realizzazione della statua equestre. Fu proprio grazie alla collaborazione – non sempre trasparente – dell'amico che lo scultore riuscì ad accaparrarsi quest'importante compito. Dopo alcune peripezie, l'opposizione di alcuni membri della commissione e la morte di uno dei candidati favoriti, gli fu affidato nel 1842 il gruppo monumentale, inaugurato poi a Glasgow nel settembre 1844.

Il 1840 fu anche l'anno in cui, grazie a un fortunato incrocio di fattori, tra cui il favore del governo in carica, a Marochetti fu chiesto di occuparsi di una tomba per Napoleone destinata all'*Esplanade des Invalides*. Ancora una volta, la notizia che lo scultore – francese ma nato in Piemonte – potesse ottenere un incarico nazionale così prestigioso creò forte dissenso, nonostante fossero già stati presentati ben due progetti. Il clamore fu tale che i ministri e la commissione si trovarono costretti a rivedere i loro piani e lanciare un concorso pubblico. La partecipazione dell'artista risultò ancor più scandalosa, come fu più volte sottolineato dalla stampa locale, poiché Marochetti era a lavoro

---

<sup>39</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 268. Il nome di Carlo Marochetti compare nella lista dei partecipanti al concorso segnato al numero 45, come riporta un documento custodito presso la Bodleian Library di Oxford, Vet. A6.b.45. Non vi sono però descrizioni approfondite sull'opera presentata dallo scultore franco-piemontese. Per questa scoperta ringrazio il dr Ward-Jackson che, per l'occasione, ho potuto accompagnare nella biblioteca di Oxford.

<sup>40</sup> Un resoconto più dettagliato dell'intera vicenda è in corso di realizzazione da parte del dr Ward-Jackson nel suo libro dedicato a Carlo Marochetti di prossima pubblicazione.

<sup>41</sup> SEBBA 2004.

<sup>42</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 268, nota 11.

contemporaneamente sia sul gruppo equestre di Napoleone, sia su quello della sua nemesi storica, il duca di Wellington: un'onta imperdonabile, per entrambe le nazioni, che molti non smisero di sottolineare, accusando l'artista d'opportunismo. La controversa vicenda – protrattasi fino al 1853 – ebbe esito infausto: dopo disegni, vari progetti e modelli prodotti nel corso degli anni, la commissione decise di sottrarre l'incarico a Marochetti, favorendo il progetto dell'urna funeraria proposta da Louis Visconti (1791-1853)<sup>43</sup>. In contemporanea si aprì anche la possibilità di realizzare il solo monumento equestre di Bonaparte, ma anche di questa disfatta se ne conservano solo pochi modelli, uno dei quali è un piccolo bronzo custodito presso l'Armeria Reale di Torino (1840).

Ancora al 1840 risalgono altre opere come il bronzetto raffigurante *La morte di un amico*<sup>44</sup> e lo spettacolare doppio ritratto delle figlie del conte Auguste de Talleyrand<sup>45</sup>, oltre all'*Angelo del Giudizio* per la chiesa parigina di Saint Germain l'Auxerrois, di cui oggi resta soltanto una replica con alcuni dettagli mancanti, in seguito alla distruzione dell'originale occorsa per un fulmine<sup>46</sup>.

Gli anni Quaranta furono comunque per l'artista un periodo fruttuoso poiché, pur rimanendo bersaglio di critiche costanti, gli incarichi – soprattutto monumentali – non smisero di moltiplicarsi. Fu questo anche l'inizio della fortunata produzione di opere dedicate ai *grands hommes*, figure cruciali per la storia francese che, in particolare grazie alla volontà delle amministrazioni municipali delle città dove tali personaggi erano nati, furono immortalati da Marochetti quali nuovi eroi della nazione. Di là dal toccante e spontaneo contributo allo scomparso Carlo Botta, cui l'artista rese omaggio nel 1841 col monumento di San Giorgio Canavese, negli stessi anni arrivarono altre richieste di monumenti dedicati a La Tour d'Auvergne (1841), primo granatiere di Francia; lo scienziato e chimico Claude-Louis Berthollet (1842); il generale Henri-Gatien Bertrand (1846); San Vincenzo da Paola per l'ospedale de la Charité di Lione (1846?)<sup>47</sup>; il politico e filosofo Pierre-Paul Royer-Collard (1847) e il maresciallo Sylvain-Charles Valée (1847)<sup>48</sup>.

Oltre a queste richieste, l'altra grande commissione d'importanza storico-politica decisiva, arrivata nello stesso periodo, fu il monumento all'appena scomparso Ferdinando Filippo d'Orléans (1810-1842). Poco dopo la morte del duca, che spiazzò coloro che credevano nel suo valore quale

---

<sup>43</sup> HEDENGREN-DILLON 2021.

<sup>44</sup> Di cui esistono diverse versioni in bronzo, una custodita presso il castello di Vaux-sur-Seine, un'altra transitata presso Christie's nel 1987, *Nineteenth Century European Paintings, Drawings, Watercolors and Sculpture*, New York, Christie's, 1987, lotto 230.

<sup>45</sup> Opera in collezione privata; «L'Artiste», second série, vol.VI, 1840, p.374.

<sup>46</sup> HEDENGREN-DILLON 2018a

<sup>47</sup> La scultura risulta scomparsa, forse distrutta durante i lavori di ammodernamento dell'ospedale.

<sup>48</sup> Opera che resterà solo nella sua versione in gesso, conservata ancora oggi nei depositi di Versailles.

figura di grande politico e mecenate, ma soprattutto nella continuità di potere in quanto successore di Luigi Filippo, a Carlo Marochetti fu chiesto d'eseguire ben due monumenti equestri identici destinati a Parigi e Algeri. I gruppi, che impegnarono l'artista dal 1842 fino alle rispettive inaugurazioni del 1845, furono assunti dalla stampa coeva quali pretesti ideali per riversare ogni astio contro lo scultore, attraverso pesanti attacchi largamente ingiustificati. A fare da capofila ai suoi feroci detrattori fu senz'altro Gustave Planche (1808-1857), per cui l'opera (in particolare quella parigina che aveva visto esposta nella corte interna del Louvre) era da considerarsi mediocre, anche e soprattutto perché realizzato da uno straniero. Dettaglio che sottolineò anche Charles de Rémusat (1797-1875), a capo della commissione per la realizzazione del *Monumento a Napoleone Bonaparte*, tra coloro che ostacolarono l'artista nell'ottenimento dell'incarico. Nessuna delle due versioni dell'opera è rimasta, oggi, nella sua collocazione originale: il monumento algerino fu restituito alla Francia dopo l'indipendenza del 1962, ma solo nel 1974 il sindaco di Neuilly-sur-Seine lo fece installare nella rotonda di Chauveau, ribattezzata Place du Duc d'Orléans per l'occasione. Dopo l'abdicazione di Luigi Filippo del 24 febbraio 1848, invece, l'altra statua, rimasta tre anni nella *Cour Carré* del Louvre, fu rimossa – malgrado le proteste di letterati del calibro di Alexandre Dumas – per essere custodita nel *chantier de la chapelle* del Louvre, da dove poi verrà di nuovo spostata verso l'*Orangerie* di Versailles. Nel 1972, il Ministro degli Affari Culturali la inviò alla città di Eu, dove da allora si trova, un po' nascosta, davanti al Castello che fu residenza di campagna della famiglia Orléans durante la Monarchia di Luglio.

Gli eventi politici francesi del 1848, l'esilio di Luigi Filippo, la possibile difficoltà di provare a entrare in politica e, probabilmente, la sempre crescente ostilità nei suoi confronti, spinsero Marochetti a cercare fortuna altrove. Cogliendo al volo alcune occasioni propizie, proprio nel 1848 l'artista si stabilì a Londra, dove intraprese una rinnovata e intensa attività professionale.

### ***Alla conquista del Regno Unito e non solo***

In seguito ai tumulti che sconvolsero gli equilibri politici della Francia nel 1848, Marochetti si trasferì a Onslow Square, aprendo poco dopo una propria fonderia nell'adiacente Sydney Mews, in Fulham Road<sup>49</sup>. Fu probabilmente anche grazie alla presenza del suo più grande committente francese, Luigi Filippo, che l'artista riuscì presto a inserirsi nel *milieu* politico e culturale della città e, quindi, del Regno. Nello stesso anno ebbe modo d'incontrare la Regina Vittoria e il Principe consorte per la prima volta, impressionando peraltro la sovrana, che annotò nel suo *journal* la

---

<sup>49</sup> *The Smith's Charity Estate* 1983.

sorpresa d'aver conosciuto un vero *gentleman*<sup>50</sup>; negli stessi mesi Marochetti terminava la versione in marmo di un busto del Principe Alberto. Nel 1849 videro la luce molti ritratti in marmo realizzati per l'alta borghesia e l'aristocrazia britannica: il medaglione che ritrae James Oswald, i busti di Andrew Stephenson Dalglish, Sir Hew Hamilton Dalrymple, Robert Lamond e la moglie Catherine Mathie Lamond. In tutto questo, indimenticata rimaneva la sua terra d'elezione: per il castello di Vaux-sur-Seine, Marochetti realizzò il doppio ritratto dei figli Maurizio e Filiberto nonché il medaglione della moglie Camille.

L'anno seguente l'artista espose alla Royal Academy of Arts un busto e una *Saffo*, come testimoniò un breve resoconto nella rivista «The Critic» dello stesso anno:

The name of Baron Marochetti, well known, we believe in Italian art, is here represented by a small statue of Sappho (No.1297), of exquisite though peculiar character. The first impression of excentricity will not be favourable: but manage to look beyond this, and there is a grace and charm in the work which will arrest not the eye merely, but the mind<sup>51</sup>.

L'anno successivo, ancora alla Royal Academy, l'artista presentò i busti del Principe Alberto e di Lady Constance Leveson-Gower<sup>52</sup>. I legami con la casa reale si andavano consolidando: nel 1851 Marochetti ottenne il privilegio proprio dal Principe Consorte di esporre il modello in gesso del suo *Riccardo I*, all'ingresso di uno degli eventi espositivi più importanti per la storia dell'arte internazionale, la *Great Exhibition* del Crystal Palace. L'opera fu vista e commentata da molti, essendo collocata in un punto strategico e inevitabile anche da parte degli osservatori meno attenti: poco dopo fu lanciata una proposta ufficiale per rendere la scultura permanente, anche in memoria dell'evento londinese. In seguito a numerose traversie, diversi anni di lavorazione, le opinioni contrarie di alcuni testimoni nazionalisti e la morte di uno degli architetti autori dell'edificio che le fa da sfondo – Charles Barry fu a lungo oppositore della scelta del sito – l'opera fu finalmente collocata nel 1861 di fronte al nuovo Parlamento inglese. Malgrado il supporto dei coniugi reali e di John Ruskin, anche questa statua equestre fu fortemente criticata per l'eccessiva teatralità e una rappresentazione del tutto idealizzata.

---

<sup>50</sup> *Queen Victoria's Journal* 1837-1901, vol. 25, Saturday 1<sup>st</sup> July 1848, p. 266.

<sup>51</sup> «The Critic», vol. 9, issue 224, 1 august 1850, p. 383. Per Philip Ward-Jackson l'autore di questa recensione è William Michael Rossetti.

<sup>52</sup> CALDERINI 1928, p. 30. Del busto esiste anche una riduzione in bronzo di piccolo formato, rintracciata da Ward-Jackson e pubblicata nel suo catalogo online ([fineartfacts.com](http://fineartfacts.com))



Sempre coltivando la propria domestichezza con la coppia reale, dal finire del 1851 e fino all'inaugurazione del 1854 l'artista fu impegnato con il monumento equestre della Regina Vittoria, da erigere nella stessa città dove da qualche anno era stato inaugurato il *Wellington*: Glasgow. Al tempo stesso, altri prestigiosi incarichi si aggiungevano in un'agenda già fittissima. Salvaguardati i rapporti con Bankes, ormai in esilio per alcuni scandali di natura intima, l'archeologo gli commissionò alcuni bronzi a decoro della dimora familiare di Kingston Lacy, incarico che si protrasse a lungo, fino al 1855. Si trattava delle sculture di *Carlo I* seduto, oltre ai due antenati della famiglia Bankes, ovvero il Lord Cancelliere *Sir John Bankes* e sua moglie *Lady Mary Bankes*. I due avi sono posizionati entrambi in piedi e con lo sguardo verso il loro sovrano; tutti e tre poggiano su piedistalli di bronzo, le cui elaborate decorazioni sono ispirate alle decorazioni della tomba di Piero e Giovanni de' Medici di Andrea del Verrocchio; a chiudere l'insieme decorativo è un altro busto di *Sir John Bankes*, sempre conservato nella residenza familiare<sup>53</sup>. Dal canto suo, anche Emanuele d'Azeglio, nipote dell'artista e politico Massimo d'Azeglio allora residente a Londra in qualità di diplomatico per conto del Regno di Sardegna, commissionò allo scultore un busto da dedicare allo zio, che l'artista realizza nel 1852. Nel frattempo, divenuto ormai scultore ufficiale dei sovrani britannici, l'artista lavorò ai busti di Vittoria (1852-1855) e alle sculture dei due figli Arthur (1853) e Alfred (1854); dalla stessa regina fu incaricato nel 1854 di realizzare anche la *Tomba della Principessa Elisabetta* destinata a ornare una cappella della chiesa di St Thomas a Newport, nell'isola di Wight.

Nel 1853 l'artista aveva tentato di accaparrarsi un'importante commissione americana, proponendo un modello di George Washington a cavallo, destinato alla *Exhibition of Industry of All Nations* di New York. A testimonianza dell'esperienza, che non ebbe seguito, restano la riduzione in bronzo del modello, oggi a Cheverny, e un busto in gesso, custodito presso il Victoria & Albert.

### ***Ancora Londra, prima della morte improvvisa***

Negli anni Cinquanta l'attività svolta nella fonderia di Fulham Road fu intensissima, per commissioni peraltro di gran prestigio, a discapito dell'ostilità di concorrenza e critica nazionale (fig. 5). Le produzioni più significative furono soprattutto ben quattro altre statue equestri: *Carlo Alberto* per Torino (1857-1861), il *Principe Alberto* di Glasgow (1862-1866), il *Visconte Combermere* (1865) e il *Mark Cubbon* (1867) destinato a Bangalore, in India. Proseguì con meno soddisfazione, soprattutto per i mancati favori dei testimoni del tempo, anche la produzione di

---

<sup>53</sup> WARD-JACKSON 1990b.



Fig. 5 - Vincent Brooks, John Ballantyne, *Carlo Marochetti in his studio in London*, cromolitografia, 1860 circa. London, The National Portrait Gallery

uomini illustri: tra questi, furono eretti monumenti a *James Oswald* (1856) a Glasgow; *Robert Clive* a Shrewsbury (1860), nonché ai tre ingegneri *Robert Stephenson* (1861-1866), *Isambard Kingdom Brunel* (1862-1866) e *Joseph Locke* (1862-1866), originariamente previsti a decoro del St Margareth's churchyard di Westminster, poi separati tra Londra (Stephenson e Brunel) e Barnsley (Locke). Una statua colossale per Robert Peel fu inoltre realizzata a Parliament Square, salvo poi essere rimossa poco dopo la morte dell'artista e distrutta<sup>54</sup>. Tra le altre personalità di rilievo immortalate in monumenti pubblici a firma di Marochetti furono anche Sydney Lord, Herbert of Lea (Salisbury, 1861-1862); ancora il Principe Alberto ad Aberdeen (1863), Gioacchino Rossini a Pesaro (1864); Sir George Cornwall Lewis (Hereford, 1864), Jonas Webb (Babraham, 1866), ancora il duca di Wellington con altri due monumenti (Leeds, 1855; Stratfield Saye, 1866); Colin Campbell (London, 1867) e, infine, l'undicesimo duca di Hamilton (Arran, 1867).

Significativo fu anche il numero di monumenti funebri e memoriali realizzati dall'artista sempre durante gli anni di attività nel Regno Unito: tra i più significativi, si segnalano in particolare

<sup>54</sup> ROSCOE 2008, p. 802.

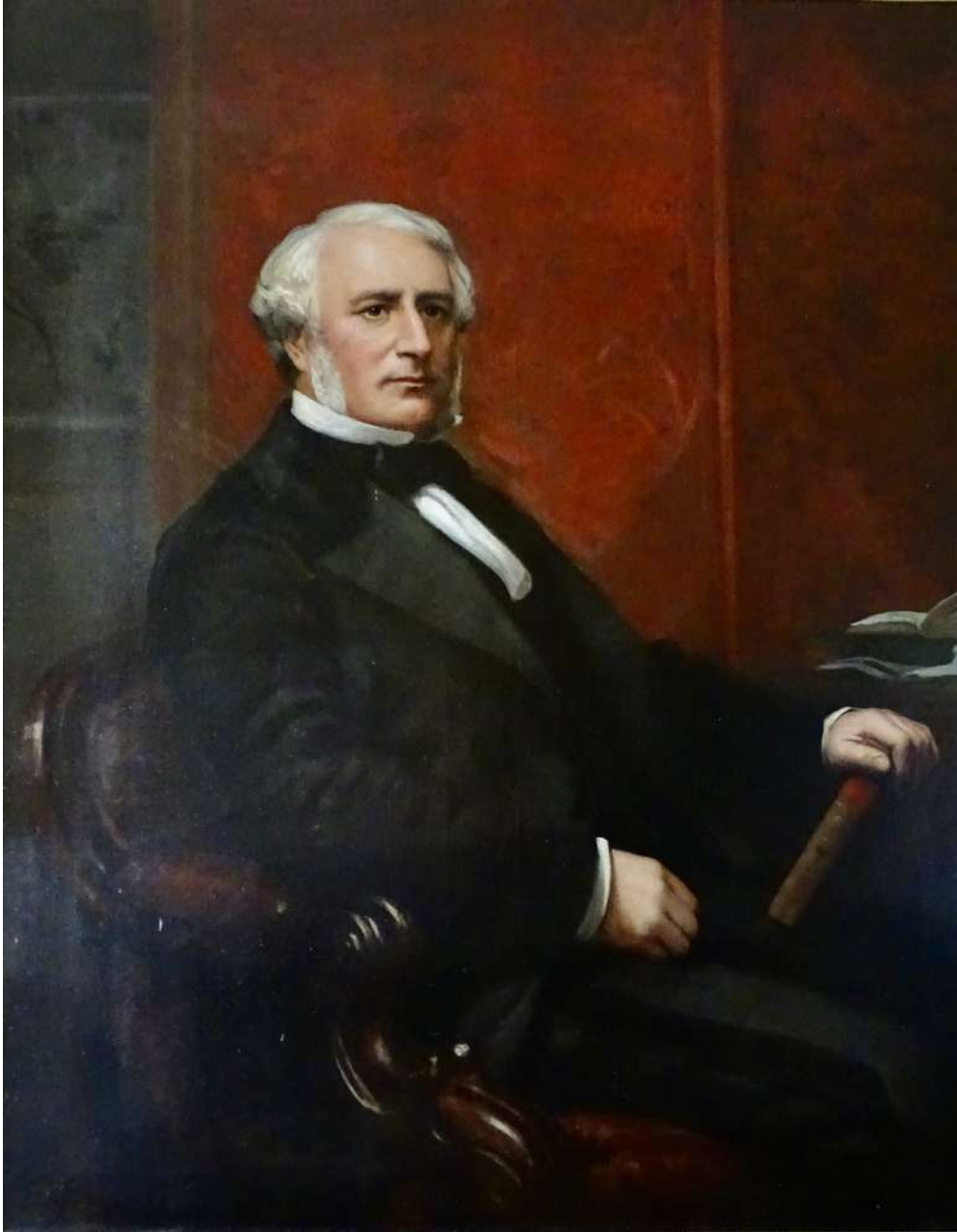
l'obelisco per la guerra in Crimea di Turchia (Scutari, 1856-1858) e per lo stesso evento drammatico i memoriali dedicati all'East Devon Regiment (Exeter, 1857), alla Cavalry Division (London, 1860) e l'*Angelo del Dolore* di Cawnpore (1862). Tra le tombe e i monumenti funebri restano significativi i *gisant* dei coniugi reali, voluti dalla Regina Vittoria alla morte del Principe Alberto per il mausoleo privato di Frogmore (1861-1867); la tomba di Eliza Roy per l'ospedale Lariboisière a Parigi, dalle straordinarie tinte michelangiolesche (1857-1861); la tomba di Lady Margaret Leveson Gower a Castle Ashby (1860); la porta sorvegliata da angeli per l'insolito monumento al secondo e terzo visconte Melbourne a Londra, nella chiesa di St Paul (1861) e numerosi altri monumenti funebri dedicati a figure religiose di spicco del Regno Unito.

Per un certo periodo Marochetti intraprese anche nuove sperimentazioni con la policromia in scultura, sulla scia di quanto inaugurato da John Gibson. Tra le opere più spettacolari – sebbene fortemente criticate – restano ancora oggi significativi i busti del Maharajah Dalip Singh e della principessa Gouramma di Corg, oggi conservati a Vaux (1856), oltre alla statuetta della Regina Vittoria come *Queen of Peace*, oggi perduta, di cui resta una fotografia scattata da Camille Silvy nel 1862. Tra le sue ultime opere, l'artista realizzò i modelli per l'*Albert Memorial* per i Kensington Gardens di Londra, salvo poi non riuscire a terminare l'incarico che fu in un secondo momento affidato allo scultore irlandese John Henry Foley.

Carlo Marochetti morì improvvisamente a Passy, sobborgo residenziale di Parigi, il 29 dicembre 1867, solo un anno dopo essere riuscito a esser eletto accademico alla Royal Academy di Londra, seppellito poi poco più tardi nella sua casa di sempre a Vaux-sur-Seine. Dispersa una gran quantità di opere e testimonianze dell'attività inglese, sia per la vendita di parte del suo atelier nel 1868 sia a causa di un grave incendio avvenuto poco prima della morte, a raccogliere la sterminata eredità artistica di Marochetti, in assenza di allievi ufficialmente riconosciuti, fu il figlio Maurizio. Così, nel 1898 il castello di Vaux fu trasformato, grazie a importanti lavori di rinnovamento, in un vero e proprio tempio alla memoria dello scultore, le cui pareti accoglievano e accolgono ancora oggi parte delle opere collezionate da Carlo e Maurizio, assieme a bronzi, gessi e ogni altra testimonianza rimasta della sua infaticabile carriera internazionale<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> PIRRO 2023a.



E. Browning, *The late Baron Marochetti*, olio su tela, 1868. Esposto alla Royal Academi di Londra nel 1868 (n. 820). Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti, foto Caroline Hedengren-Dillon



### ***Arte pubblica nell'Europa di Carlo Marochetti: iconografie, iconologie e modelli***

La *statuomanie*<sup>1</sup> ottocentesca rappresenta un fenomeno artistico, politico e culturale sviluppatosi con caratteristiche proprie in alcuni paesi d'Europa, che riuscì a trasformarsi in una più ampia tendenza internazionale. L'interesse per la celebrazione pubblica di uomini illustri, grandi condottieri e figure emblematiche della storia si affermò con modalità e obiettivi differenti a seconda dei contesti nazionali, offrendo esiti spesso legati alle tradizioni politiche e artistiche locali. Stringendo il cerchio sulle corti in cui operò Carlo Marochetti, è evidente come il Regno di Sardegna si distinse ad esempio per un'evoluzione più lenta del fenomeno, mantenendo un legame forte con la celebrazione dinastico-militare, laddove la Francia inaugurò un modello in cui la scultura pubblica assunse funzione pedagogica e identitaria, rafforzata dalle trasformazioni politiche della Rivoluzione e dell'Impero. Nel Regno Unito la *statuomania* si sviluppò invece come processo di legittimazione istituzionale e nazionale, orientato alla celebrazione di figure non più strettamente legate alla corte.

Analizzare il ruolo di Marochetti all'interno di dinamiche così multiformi diventa impresa complessa ma indispensabile per comprendere da un lato l'attività di uno scultore capace di oscillare tra modelli artistici differenti, adattandosi alle esigenze di contesti politici e culturali in evoluzione, dall'altro le trasformazioni dei riferimenti simbolici e politici, coi rispettivi messaggi affidati alla scultura. La sua produzione, estesa su tre nazioni con tradizioni artistiche distinte, offre una prospettiva inedita per interpretare le strategie di produzione monumentale pubblica ottocentesca.

Per cogliere appieno i significati di questo fenomeno è necessario risalire alle sue origini intellettuali e culturali. La celebrazione pubblica degli uomini illustri affonda le sue radici nel pensiero illuminista, che attribuì alla scultura funzione pedagogica e civica, in stretta relazione con il concetto di progresso della società. Nel Settecento, infatti, l'idea di tramandare la memoria tramite monumenti pubblici si sviluppò in parallelo con la diffusione di nuovi strumenti educativi e di una crescente fiducia nella scienza e cultura, veicoli di miglioramento collettivo: «au tournant du

---

<sup>1</sup> Il termine fu coniato in senso dispregiativo da Auguste Barbier (1805-1882) nel 1850, per descrivere la mania di Luigi Filippo, diffusasi durante la Monarchia di Luglio, di far realizzare monumenti ai grandi personaggi del tempo (BARBIER 1869, pp. 199-204). La parola fu riabilitata, assumendo poi un'accezione positiva grazie al contributo di AGULHON 1978.



siècle en 1700 s'impose cependant la conviction que la mise en relief de grandes actions serait un bénéfice pour la communauté et pas uniquement vanité et arrogance blâmables de quelques individus»<sup>2</sup>.



Fig. 1 - William Kent, *Temple of British Worthies*, 1734-1735. Stowe, Stowe Landscape Gardens

### ***I primi pantheon europei di uomini illustri***

Nel Regno Unito, tra 1734 e 1735, l'architetto inglese William Kent (1685-1748) realizzò a Stowe il *Temple of British Worthies* (fig. 1). All'interno dell'architettura furono inseriti i busti dei più illustri personaggi della storia britannica. Da un lato, si trovano John Milton, William Shakespeare, John Locke, Isaac Newton, Francis Bacon, Elisabetta I, William III e Inigo Jones. Dall'altro lato erano stati inseriti Alexander Pope, Thomas Gresham, Alfred the Great, The Black Prince, Walter Raleigh, Francis Drake, John Hampden e John Barnard<sup>3</sup>. La decisione di chi considerare *British worthy* è stata senz'altro influenzata dalla politica parlamentare dei Whig, di cui Lord Cobham – proprietario

<sup>2</sup> GAEHTGENS, WEDEKIND 2009, p. 1.

<sup>3</sup> Sul complesso decorativo e la sua contestualizzazione storico-politica si rimanda a NILES 2015 e CHONDHURY 2019.

della dimora – era membro. I nomi furono scelti con criteri precisi: otto personaggi noti per le loro azioni e altri otto per le loro idee<sup>4</sup>. L'unica donna immortalata era stata Elisabetta I.

Poco più tardi, tra fine Sette e inizio Ottocento, due luoghi monumentali a Londra si trasformarono gradualmente in *pantheon* di *British worthies*: l'abbazia di Westminster e la Cattedrale di St Paul luoghi emblematici in cui iniziare a onorare, oltre ai personaggi di corte, anche artisti, militari e ministri del tempo<sup>5</sup>.

Londra non fu l'unica scena dove, nella seconda metà del Settecento, si stava riflettendo sulla natura stessa di *uomo illustre* e sulle modalità con cui rappresentarlo. Ne sono testimonianza altre vicende altrettanto significative che si svolsero in parallelo, tra l'ultimo quarto del XVIII secolo e il primo del secolo seguente.



Fig. 2 - Padova, Prato della Valle, veduta della cavalletta con porzione di Isola Memmia

A Padova, Andrea Memmo trasformò il *Prato della Valle*, che all'epoca versava in stato di abbandono, in una piazza monumentale. Il progetto, realizzato dall'architetto Domenico Cerato (1715-1792), includeva l'idea di circondare l'intera area centrale con un canale, a sua volta decorato con statue di uomini illustri (fig. 2). Le ottanta statue, che rappresentano importanti figure storiche,

<sup>4</sup> ROBINSONS 1990, p. 91.

<sup>5</sup> BOUWERS 2011, pp. 2; 21; 29, 58.



politiche e culturali padovane, furono negli anni successivi realizzate da scultori di diverse città italiane, tra cui Antonio Canova e Vincenzo Vela<sup>6</sup>. L'intera trasformazione di Prato della Valle e la sua decorazione scultorea rappresentò un'importante opera di riqualificazione urbana del XVIII secolo, realizzata con il contributo di artisti e cittadini, che, con spirito squisitamente illuminista, avevano contribuito a trasformare una zona degradata in un *pantheon* a cielo aperto di papi, dogi e condottieri veneziani<sup>7</sup>.



Fig. 3 - *Sept figures des Grands Hommes*, biscuit XVIII secolo. Dalla casa d'aste Cyrille Froissart, vendita 16 ottobre 2007

A Parigi, il conte d'Angiviller (1730-1809)<sup>8</sup> fu nominato direttore dell'*Académie de Peinture et de Sculpture* nel 1774, tra i suoi primi obiettivi ci fu l'idea di creare un programma che incrementasse la dignità delle arti animando virtù e patriottismo<sup>9</sup>. Così, d'Angiviller chiese a pittori e scultori di creare opere che ritraessero uomini di gran valore. Alla scultura, in particolare, fu affidato il compito di realizzare i *grands hommes* dalla storia moderna nazionale<sup>10</sup> secondo un'inclinazione – quella del culto dei grandi personaggi della storia – che traeva le sue origini proprio in Francia, a partire dalla prima metà del XVIII secolo<sup>11</sup>. Esposti dal 1777 nei *Salon*, poi affidati nel 1782 alla Manifattura Reale di porcellane di Sèvres (fig. 3), alcuni di questi ritratti non sembravano però

<sup>6</sup> Il primo era stato autore della statua del procuratore Antonio Capello; mentre il secondo di Dante e Giotto. SCHERF 2009, pp. 258-260.

<sup>7</sup> SCORZON 1975; ZUCCONI 2012.

<sup>8</sup> Charles Claude Flahaut de la Billarderie, per un primo riferimento bibliografico sul personaggio cfr. DE SACY 1953.

<sup>9</sup> GAEHTGENS 2009, pp.154-156.

<sup>10</sup> DOWLEY 1957.

<sup>11</sup> BONNET 2001.

rifarsi ai modelli classici e tradizionali della statuaria, che prevedevano la figura stante e a riposo<sup>12</sup>. Vestiti con costumi del proprio tempo, i soggetti dovevano coinvolgere lo spettatore senza però prenderne le distanze evitando gli eccessi d'una «*héroïsation exagérée, voire une nudité antique*»<sup>13</sup>. Come rilevato da Hugh Honour, l'idea era celebrare le glorie nazionali per offrire al popolo dei modelli di virtù, ma «the virtues they celebrate are those expected of the nation at large – courage, sobriety, continence, respect for the laws and, above all, patriotism. Their aim was not to reflect the glory of the Crown but to educate the people»<sup>14</sup>. Caratteristiche, queste, che permisero al genere di sopravvivere ben oltre la Rivoluzione. Le riproduzioni degli *hommes illustres* di Francia, destinate a decorare l'attuale *Grande Galerie* del Louvre, rimasero in deposito nella *Salle des Antiques* fino alla fine dell'*Ancien Régime*, prima di essere inviate all'Institut de France<sup>15</sup>.



Fig. 4 - Donaustauf, Tempio del Walhalla, veduta interno

A Donaustauf, su una collina poco fuori la città, si costruì un grandioso complesso architettonico concepito da Ludovico I di Baviera. L'idea era formare un'identità pan-germanica esplicita in un'epoca in cui la nazione era ancora molto frammentata. Per fare ciò, si scelse di dar forma fisica

<sup>12</sup> 23 in totale, rispetto ai 27 eseguiti in marmo, che rappresentavano: Racine, il Cancelliere d'Aguesseau, Corneille, il Cancelliere de l'Hôpital, Fénelon, Catinat, Sully, Vauban, Molière, Montesquieu, La Fontaine, Tourville, Condé, Molé, Duquesne, Bayard, Luxembourg, Rollin, Montausier, Descartes, Pascal, Turenne. DOWLEY 1957, p. 261; PRÉAUD 2005.

<sup>13</sup> GAEHTGENS 2009, p. 156.

<sup>14</sup> HONOUR 1968, p. 82.

<sup>15</sup> STOUFF 2011.

alla tradizione nordica del Valhalla, il leggendario luogo in cui si radunavano le anime dei valorosi eroi caduti in battaglia. L'edificio fu progettato nel 1814 da Leo von Klenze (1784-1864), concluso tra 1830 e 1842, e al suo interno includeva ritratti delle personalità più illustri della storia tedesca (fig. 4), non solo politici, ma anche scienziati, compositori, poeti e filosofi. Fra i vari omaggiati si segnalano: Bach, Gauss, Mozart, Strauss, Beethoven, Wagner, Holbein, Lutero, Kant e Radetzky. Il Walhalla non si limitava però a commemorare eroi locali o dinastici, come avveniva in altre circostanze europee, ma mirava a costruire una genealogia della grandezza tedesca, in linea coi principi dell'Illuminismo, attraverso un criterio di selezione che travalicava i confini politici del tempo<sup>16</sup>.

A Firenze, infine, a inizio Ottocento la chiesa di Santa Croce iniziò a trasformarsi in un *pantheon* degli italiani. A inaugurare tale tendenza commemorativa fu il *Monumento a Vittorio Alfieri*, terminato nel 1810 da Antonio Canova: si trattava dell'apoteosi dei *Sepolcri* di Foscolo, «che in un tempio accolte serbi l'itale glorie»<sup>17</sup>. Così, il complesso architettonico che già ospitava le tombe di Galileo, Michelangelo, Machiavelli e Ghiberti, divenne a inizio XIX secolo e fino all'avvio di quello successivo contenitore ideale dove onorare personalità rilevanti, fungendo idealmente quasi da precursore di quei *pantheon* laici sviluppatisi in altri contesti<sup>18</sup>.



Fig. 5 - Antonio Canova, *Tomba monumentale di Vittorio Alfieri*, 1810.  
Firenze, Basilica di Santa Croce

I casi sopracitati dimostrano come in

Europa si stessero affermando diverse forme di celebrazione pubblica dei grandi uomini, tra fine Sette e inizio Ottocento, con finalità non molto dissimili alle idee sviluppatesi in epoca illuminista:

<sup>16</sup> GAEHTGENS, WEDEKIND 2009, pp. 1-12; BOUWERS 2011, pp. 195-206.

<sup>17</sup> FOSCOLO, PINDEMONTE 1858, p. 44, p. 53 (vers. 180).

<sup>18</sup> Si ricordano, ad esempio, Dante Alighieri, Leonardo Bruni, Gioacchino Rossini, Foscolo e Michal Bogoria Skotnicki SISI 2004; DE CARLI 2014; VENTURI 2015; ACIDINI LUCHINAT 2022.

La ferveur envers les grands hommes apparaît aujourd'hui comme un aspect lointain, pour ne pas dire oublié, de la culture des Lumières. Les anciennes idoles semblent refroidies et privées de leur prodigieux ascendant. [...] Ces images furent pourtant lumineuses et brûlantes. Elles n'auraient pas inspiré et passionné à ce point l'époque des Lumières si celle-ci n'avait été marquée par l'irruption d'une figure paternelle obsédante et omniprésente<sup>19</sup>.

Se in Inghilterra, Germania, Italia e Francia la produzione monumentale assunse caratteristiche peculiari ricalcate su tradizioni culturali e politiche locali, l'elemento che accomunava queste manifestazioni era la volontà di dar corpo alla memoria collettiva tramite la scultura. Di là dalle specificità nazionali, il fenomeno trovò tuttavia una sua chiara apertura internazionale proprio attraverso alcuni artisti in grado di adattarsi ai diversi contesti, operando su scala sovranazionale, che fungevano quindi da intermediari e interpreti, come ad esempio avevano fatto Canova e Thorvaldsen a inizio secolo.

Carlo Marochetti s'impose come una delle figure emblematiche, non solo per la vastità della sua produzione, ma per la capacità di muoversi tra nazioni con esigenze commemorative differenti. La sua attività rappresenta dunque un punto d'osservazione privilegiato per comprendere come la statuaria monumentale dell'Ottocento stesse evolvendo da strumento celebrativo a dispositivo di legittimazione politica. Nel corso di molti decenni, fu lui l'artista che non solo assimilò diversi modelli di glorificazione pubblica, ma riuscì a interpretarli e declinarli in funzione di esigenze diverse, non solamente iconografiche, emerse nelle tre nazioni in cui operò. Il suo percorso artistico offre una chiave di lettura straordinaria per analizzare il rapporto tra arte e potere, fra celebrazione individuale e costruzione dell'identità nazionale attraverso la scultura monumentale.

Lo scultore lavorò in tre nazioni diverse per storia, cultura, politica e produzione artistica: Regno di Sardegna, Francia e Regno Unito. Durante la propria carriera, costellata da circa settanta opere monumentali e altrettante commissioni private, l'artista esperì – più o meno volontariamente – gli albori di un fenomeno internazionale i cui esiti variarono a seconda del contesto geografico. Producendo su larga scala e mantenendo rapporti costanti con le *élites* europee, Marochetti poté assistere anche a significativi cambiamenti degli stilemi della statuaria pubblica, che avevano origini e ragioni disuguali e complesse da districare. Tali difficoltà si acuivano se, a fare da legante, era un artista che sembrava danzare tra i talvolta labili confini degli stessi territori.

---

<sup>19</sup> BONNET 1998, p. 17.

Malgrado commissioni eterogenee e un articolato – quasi inafferrabile – senso di appartenenza, lo scultore riuscì a gestire ogni incarico, persino di figure storicamente nemiche tra loro, come Wellington e Napoleone. Se da un lato le sue statue riflettevano le strategie politiche di chi le richiedeva, dall'altro pare che l'identità dello scultore fosse un limite che egli stesso non amava imporsi. Tale atteggiamento era spesso contestato dagli osservatori del tempo, critici per la sua incondizionata disponibilità (e affabilità) che risultava ai loro occhi quasi paradossalmente indifferente sia alle questioni artistiche, sia a quelle politiche soprattutto. È possibile, però, che quest'attitudine fosse al contrario apprezzata dagli stessi committenti, non più obbligati ad affidarsi alle sole maestranze locali, frenate talvolta da regole accademiche troppo rigide, prediligendo quindi un talento pronto a tutto pur di dar forma alle proprie ambizioni.

Per determinare l'apporto di Marochetti alle modalità rappresentative monumentali tra le tre nazioni è indispensabile esaminare le origini d'una tendenza che stava diventando predominante proprio a partire dai delicati anni Trenta del XIX secolo, un periodo intenso per la scultura, come già intravisto da Jacques de Caso:

L'art signalétique des vertus humaines exemplaires proposées à la société, tel qu'il s'exprime dans la statue élevée au grand homme, a connu un développement extraordinaire tout au long du XIXe siècle<sup>20</sup>.

Per fare ciò, risulta indispensabile analizzare con cautela *in primis* scenari specifici che possibilmente abbiano anticipato la crescente tendenza internazionale di realizzare opere pubbliche su larga scala, sia pur in contesti e con motivazioni diverse. In secondo luogo, è altrettanto significativo distinguere le modalità con cui ciascuna nazione affrontò tali novità, toccando questioni legate alla definizione stessa di chi e cosa potesse essere collocato su un piedistallo.

### ***In Piemonte, la scultura resiste come arte di corte***

Rispetto al quadro generale delineato, la situazione piemontese era forse considerabile come la più lontana, almeno in confronto alle altre due realtà artistiche in cui avrebbe operato Marochetti.

Sulla spinta di nuove trasformazioni urbane avviate durante la dominazione francese e proseguite dopo la Restaurazione, Torino fu ampliata, «abbellita di monumenti, di musei, di gallerie»<sup>21</sup>. Gli anni del ritorno dei Savoia dall'esilio furono contraddistinti dall'aumento di commissioni scultoree

---

<sup>20</sup> DE CASO 1986.

<sup>21</sup> *Torino e i suoi dintorni* 1852, p. 29.



in città. Giacomo Spalla (1775-1834) e Amedeo Lavy (1777-1864) furono tra gli artisti più attivi del periodo. Accademici piemontesi, «già compromessi nel celebrare le fortune della causa francese»<sup>22</sup>, riuscirono comunque a conservare ruoli ufficiali anche negli anni successivi.

Il cantiere della Gran Madre di Torino – che vide l'esclusione di Spalla e Lavy – fu il fulcro di un nuovo sviluppo della statuaria sabauda, grazie alla collaborazione fra artisti di diverse realtà regionali, come Carlo Finelli (1782-1853), Giuseppe Gaggini (1791-1867), Abbondio Sangiorgio (1798-1879) e Giuseppe Bogliani (1805-1881). Ripresi i lavori nel 1828, per volere di Carlo Felice, gli scultori scelti sintetizzarono «un bilanciamento preciso fra rappresentanti dell'Accademia di Belle Arti torinese, artisti sardi, artisti legati allo studio di Thorvaldsen e artisti legati a Finelli»<sup>23</sup>. Inaugurata il 20 maggio 1831, nel silenzio quasi generale a causa della morte del re di poco precedente, quell'eredità scultorea neoclassica parve fare da catalizzatore anche fuori dalle mura della chiesa (fig. 6)<sup>24</sup>.



Fig. 6 - Torino, Chiesa della Gran Madre di Dio, veduta interna

Fu grazie alle lungimiranti politiche di Carlo Alberto che nella capitale sabauda iniziò a svilupparsi un'ondata di *monumentomania*<sup>25</sup>: l'avvio di questa tendenza si data al 1831 con la commissione per l'*Emanuele Filiberto* di Piazza San Carlo, affidato proprio a Carlo Marochetti<sup>26</sup>.

Da qui in avanti anche il Piemonte divenne terreno fertile per nuove sperimentazioni scultoree. Luogo di congiunzione di tali esperienze – anche se meno esplicitamente pubblico – fu la cappella della Sacra Sindone, per la quale il re commissionò sculture dedicate ai grandi personaggi della

<sup>22</sup> P[assoni?] 1980; CANAVESIO 2002; CANAVESIO 2009.

<sup>23</sup> CANAVESIO 2009, p. 354.

<sup>24</sup> CANAVESIO 2009, p. 361.

<sup>25</sup> *Fantasm di Bronzo* 1978, pp. 17-18. La produzione di scultura monumentale tra piazze e strade torinesi porta, peraltro, firme di artisti di gran fama come, di là dallo stesso Marochetti, Pelagio Palagi, Vincenzo Vela, Giovanni Duprè o Davide Calandra, spesso oggetto di grande attenzione storiografica. Si veda anche CAVICCHIOLI 2016.

<sup>26</sup> BOLLEA 1933; per la ricostruzione più aggiornata si veda l'approfondimento relativo all'opera nella tesi.

dinastia. Nello specifico, si realizzarono i monumenti funebri di Emanuele Filiberto (Pompeo Marchesi, 1843), Amedeo VIII (Benedetto Cacciatori, 1837-1843), Carlo Emanuele II (Innocenzo Fraccaroli, 1850) e del Principe Tommaso di Savoia-Carignano (Giuseppe Gaggini, 1850): tutte opere che risentivano ancora in modo evidente degli insegnamenti di Thorvaldsen (fig. 7)<sup>27</sup>.



Fig. 7 - Torino, Cappella della Sindone, veduta interna, dettaglio con i monumenti di *Emanuele Filiberto* (Marchesi, 1843) e del *Principe Tommaso* (Gaggini, 1859)

Altre iniziative furono promosse dalle amministrazioni locali: a Casale Monferrato, ad esempio, Abbondio Sangiorgio realizzò il monumento equestre di Carlo Alberto sul piedistallo di Pelagio Palagi (1838-1843)<sup>28</sup>, mentre Pompeo Marchesi firmava a Novara la statua di Carlo Emanuele III (1832-1837)<sup>29</sup>, entrambi artisti ancora molto legati ai modelli neoclassici (fig. 8). Nella stessa Novara si trovava un altro ricco complesso scultoreo, ovvero l'altare maggiore del Duomo. Progettato da Alessandro Antonelli (1798-1888) nel 1832, nella chiesa operò una fabbrica scultorea, che vide la collaborazione di Carlo Finelli, Pietro Tenerani e Thorvaldsen<sup>30</sup>: il risultato fu, ancora

<sup>27</sup> SANTA 2023.

<sup>28</sup> MANTOVANI 2003.

<sup>29</sup> DI RADDO 2003.

<sup>30</sup> BIANCHINI 1836, pp. 14-18; MIRA 2019; TUNIZ, ANDENNA, PEROTTI 2019.





Fig. 8 - Abbondio Sangiorgio (bronzo), Pelagio Palagi (piedistallo), *Monumento equestre a Carlo Alberto*, 1843. Casale Monferrato, Piazza Mazzini

una volta, il trionfo degli insegnamenti del grande maestro, con un insieme di opere-manifesto degli anni più maturi del Neoclassicismo.

I grandi cimiteri cittadini, infine, divennero negli anni carloalbertini luoghi di lavoro e confronto per la scultura<sup>31</sup>, mentre i parchi pubblici, ispirati simbolicamente ai Campi Elisi – cari alla cultura che s'avviava a divenire borghese –, si trasformarono in crocevia d'incontro tra natura, arte e storia monumentale. In questi luoghi appartati ma presto celebrati, così come nelle stesse piazze torinesi, la statuomania sabauda si trasformò, quasi com'era avvenuto per la fiorentina chiesa di Santa Croce, nella sintesi dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo, come efficacemente ricordò Ippolito Nievo nelle sue *Confessioni*: «quei simboli del passato sono nella memoria d'un uomo, quello che i monumenti cittadini e nazionali nella memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano: sono i sepolcri di Foscolo che ci rimenant col pensiero a favellare coi cari estinti»<sup>32</sup>. Questa fase iniziale di produzione monumentale, associata al regno di Carlo Alberto, racchiudeva in sé ambiguità e peculiarità (politiche, culturali, storiche e artistiche) che tali anni riservano, ma soprattutto «tutti gli equivoci e le singolarità, anche culturali, dell'amore-odio, non risolto nel Re

<sup>31</sup> *L'altra Torino* 2002; VETRANO 2017; OSTORERO 2018.

<sup>32</sup> NIEVO 1867, cap. III.



stesso e nella sua cerchia, fra una sorta di mistica romantica, dinastica e "cavalleresca", quasi neofeudale, e la "questione nazionale", con il suo corollario di democrazia borghese costituzionale»<sup>33</sup>.

A chiudere il cerchio di sculture pubbliche, espressamente politiche, fu il citato monumento ad Amedeo VI, soprannominato *Conte Verde*<sup>34</sup> (fig. 9). Il bronzo, immaginato a ideale completamento del programma iconografico dinastico carloalbertino con scopo «unitario e nazionale, capace di evidenziare i mille anni di storia di una delle più longeve dinastie europee»<sup>35</sup> e, allo stesso tempo, legittimarlo al trono, fu commissionato dal re nel 1842 e inaugurato dopo la sua morte nel 1853 in Piazza Palazzo di Città a Torino, con una gestazione complessa durata quasi 10 anni<sup>36</sup>.

Se la scultura piemontese, fino agli anni Trenta dell'Ottocento, restava ancorata a una tradizione accademica e dinastica, l'arrivo di Carlo Marochetti segnò un punto di svolta nel panorama monumentale sabauda. La sua opera, influenzata dalle esperienze maturate tra Roma e Parigi, apriva a esiti del tutto inediti per la rappresentazione monumentale, attraverso l'introduzione di nuove soluzioni iconografiche e stilistiche che rompevano con la rigidità della statuaria neoclassica ancora dominante. Il suo debutto sulla scena torinese con l'*Emanuele Filiberto* non solo ridefinì il linguaggio della scultura pubblica nel Regno di Sardegna, ma stabilì un nuovo esempio per la celebrazione della dinastia sabauda (fig.10).



Fig. 9 - Pelagio Palagi, *Monumento al Conte Verde (Amedeo VI di Savoia)*, 1847-1853. Torino, Piazza Palazzo di Città

<sup>33</sup> ROSCI 1978, p. 20.

<sup>34</sup> Per un primo riferimento sul personaggio cfr. COGNASSO 1960; COGNASSO 1989.

<sup>35</sup> VILLA 2024, p. 452.

<sup>36</sup> L'opera fu dapprima realizzata effimera in occasione delle nozze del principe ereditario Vittorio Emanuele II con Maria Adelaide arciduchessa d'Austria (ARNAUD 1853), poi trasformata in monumento permanente, come raccontato in DE ROYERE 2017, pp. 131-133.



Fig. 10 - Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia, 1831-1838. Torino, Piazza San Carlo

L'insediamento al trono di Carlo Alberto coincise con l'insediamento artistico di Marochetti nel panorama scultoreo europeo, tanto che il giurista Luigi des Ambrois osservò come, proprio a Torino, «l'art qui grandit le plus sous le règne de Charles Albert fut sans nul doute la sculpture»<sup>37</sup>, riferendosi ai numerosi monumenti che iniziarono a popolare la città. Tra i più importanti citati dal politico franco-piemontese oltre all'*Emanuele Filiberto*, vi erano il suddetto *Conte Verde* di Palagi e la *Madonna col Bambino* alla Consolata di Giuseppe Bogliani (1833-1837)<sup>38</sup>. Agli occhi di des Ambrois, proprio l'opera di Marochetti fra tutte meglio sintetizzava gli obiettivi del sovrano affidati alla statuaria

monumentale, sia da un punto di vista stilistico, sia iconografico.

È interessante constatare, tramite alcune lettere conservate presso la Biblioteca Giuseppe Grosso di Torino, che in origine Marochetti fosse intenzionato ad accaparrarsi anche la commissione per il *Conte Verde*, già da quando Bogliani ne aveva realizzato un modello in gesso effimero. In una missiva inviata all'amico Felice Carrone, marchese di San Tommaso, infatti, lo scultore chiedeva notizie dell'opera:

Est-il vrai que S.M. le Roi a confié définitivement à M. Bogliani l'exécution d'un monument au Comte Verd pour la Place de l'Hôtel de Ville? J'en serais désolé car S.M. m'avait fait espérer ce travail que j'ambitionnais beaucoup à cause de la place et du sujet<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> DES AMBROIS DE NEVACHE 1901, p. 71.

<sup>38</sup> *Fantasmî di bronzo* 1978, p. 28.

<sup>39</sup> Torino, Biblioteca Giuseppe Grosso, Palazzo Cisterna, Archivio Carrone di San Tommaso VI-XII, lettera di Marochetti a Felice Carrone, 3 luglio 1842 (documento inedito).

Ciò dimostrava come Marochetti continuasse in un sol tempo a mantenere rapporti con l'aristocrazia piemontese e concentrare l'attenzione anche su possibili occasioni di lavoro nel Regno di Sardegna. Non è un caso che lo scultore abbia realizzato i monumenti funebri per il padre del marchese di San Tommaso, Alessandro, a Parigi<sup>40</sup> (1834, su richiesta di Felice Carrone) e di Carlo Botta a San Giorgio Canavese<sup>41</sup> (1841). D'altronde, mantenne saldi i rapporti anche con personalità cruciali della storia politico-artistica sabauda, come dimostra la corrispondenza con la famiglia d'Azeglio, in particolare con il pittore Massimo (1798-1866) e suo nipote Emanuele d'Azeglio (1816-1890), coi quali resterà per molto tempo in contatto<sup>42</sup>.

Non è facile determinare cosa, come e in che misura Marochetti abbia assorbito le ultime tendenze dell'arte plastica ricorrenti nella capitale sabauda. Analizzando i verbali dell'Accademia torinese si presuppone che la permanenza piemontese dell'artista sia durata meno di un anno, ovvero dalla vittoria del concorso per il monumento a Mossi di Morano fino al 22 ottobre 1831<sup>43</sup>. Resta il dato fondamentale per la storia della scultura, piemontese e internazionale, che l'*Emanuele Filiberto* – opera tanto discussa a Parigi, Torino e non solo – abbia rappresentato un punto di svolta cruciale sia per la carriera dell'artista, tanto da essergli valsa l'omaggio del re del titolo di barone, sia per la statuaria della prima metà dell'Ottocento<sup>44</sup>.

Più tiepida fu invece l'accoglienza riservata all'altro lavoro marochettiano nel capoluogo sabauda: il gruppo equestre di Carlo Alberto. Dopo numerose vicissitudini, processi decisionali tormentati sulla scelta di luogo, artista, programma iconografico, innumerevoli polemiche parlamentari sedate

---

<sup>40</sup> L'opera, ormai molto deteriorata, si trova ancora al Père-Lachaise, cfr. HEDENGREN-DILLON 2013a. Su Felice Carrone si rimanda a BERNARDI VARVELLO 1977.

<sup>41</sup> Un anno dopo la sua morte, nel 1837, la Municipalità di San Giorgio Canavese affida l'incarico a Carlo Marochetti dopo che lo stesso si era offerto per omaggiare l'amico scomparso. Negli archivi della Biblioteca Giuseppe Grosso di Torino è conservato un fascicolo dedicato interamente al monumento: *Monumento alla memoria di Carlo Botta eretto in S. Giorgio Canavese sua patria, opera del Barone Carlo Marochetti*, cc. nn., [1843].

<sup>42</sup> Dei rapporti tra Massimo d'Azeglio e Marochetti resta traccia nelle numerose lettere che i due si scambiano, cfr. VIRLOGEUX 1987-2019, vol. V, 2002, pp. 319-320, 479; vol. VI, 2007, pp. 416; vol. VII, 2010, pp. 151-156, 158, 187, 241, 265, 406; vol. VIII, 2013, pp. 21-22, 56-57, 92-94, 104-105, 495, 503-504. Quelli col nipote di Massimo, Emanuele d'Azeglio, invece, erano rinvigoriti anche dalla presenza del politico – nonché grande collezionista – a Londra, in qualità di Ministro Plenipotenziario cfr. ROMANO 2011, pp. 39, 45-46, 98.

<sup>43</sup> Il 4 ottobre 1831 Marochetti è nominato *Socio Onorario* dell'Accademia, ed è presente alla seduta (AABO-TO 21, f. 107, seduta del 4 ottobre 1831). È ancora in sede il 22 ottobre dello stesso anno, quando lo stesso offre consigli per dei lavori «da imporsi ai giovani pensionati in Roma», in particolare suggerisce che «si debba per gli scultori comprendere un lavoro in marmo ricopiato dall'antico»: da lì a poco il regolamento dell'istituzione è aggiornato (AABA TO-21, f. 108, seduta del 22 ottobre 1831; documento inedito).

<sup>44</sup> Non è un caso se l'opera sarà poi definita uno dei monumenti più «vivi d'Europa» (MALLÈ 1960, vol. II, p. 219) e lo scultore stesso «uno dei più brillanti interpreti di quella variante retrospettiva, romanzesca, per non dire fiabesca dello stile 'Restaurazione'» (BACCHI 2018, p. 8).

solo dalle imposizioni di Cavour<sup>45</sup>, l'opera deluse gli osservatori coevi, che vedevano il ritratto di un re troppo umano a cavallo di uno scheletrico ronzino (fig. 11)<sup>46</sup>. Di là da ogni giudizio tecnico o artistico tali critiche rivelavano un elemento assai più inquietante: a irritare parte del comitato prima e il pubblico poi era stata soprattutto l'ingiustificabile preferenza per un artista non autoctono, incapace di comprendere le esigenze commemorative e l'arte del Piemonte. Ancora una volta, nonostante il plateale successo di decine d'iniziative parallele, affidate a una pletora di scultori diversi per formazione e talento, la *monumentomania* rivelava le difficoltà politiche dell'arte pubblica in Piemonte alla metà del XIX secolo,



Fig. 11 - Monumento a Carlo Alberto, 1852-1861. Torino, Piazza Carlo Alberto

divenuta affare di Stato e strumento di promozione politica cui un protagonista non convenzionale come Marochetti non riusciva ad adeguarsi: la sua residenza stabile in Francia (e a Londra dal 1848) gli dava la possibilità di tenersi lontano dai conflitti subalpini, tentando altre vie professionali, con altri committenti, altri critici, altri pubblici.

### ***La statuomania in Francia tra Rivoluzione e Restaurazione***

Parigi, come lasciava immaginare l'esperienza di d'Angiviller, fu fra i primi luoghi in Europa dove iniziò a svilupparsi una strategia mirata d'incremento del patrimonio monumentale nel tessuto urbano. La città non fu solo teatro di violenti scontri e cambiamenti politici, ma anche centro creativo dove le arti plastiche trovarono nuove forme, soggetti, soluzioni e riferimenti, costruendo in tempi rapidissimi la scena per un gran numero di monumenti pubblici<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> I loro rapporti sono attestati fin dal 1838 cfr. BOGGE 1991, vol I, p. 353, incontro del 6 febbraio 1838.

<sup>46</sup> Si veda l'approfondimento sull'opera realizzato nella tesi.

<sup>47</sup> HARGROVE 1989, p. 7.

Rispetto alle forme d'omaggio dedicate agli eroi caduti, tra 1799 e 1815 in città si privilegiarono «les pyramides, les obélisques ou les colonnes»<sup>48</sup>: in questo arco cronologico, tredici opere pubbliche furono inaugurate a memoria di *grands hommes*. Napoleone, testimone dello sfortunato destino riservato ai monumenti dopo la Rivoluzione, si oppose all'erezione di un proprio tributo<sup>49</sup>; ciononostante, era consapevole delle potenzialità simboliche offerte dalla statuaria e predilesse programmi commemorativi destinati a onorare la *Grande Armée*, di cui lui stesso era capo, tanto che nel 18[10] decise di «faire de nos quais des voies splendides, avec deux rangées dédiées aux hommes illustres de l'Europe»<sup>50</sup>: un'affermazione ancor più interessante, soprattutto quando se ne sottolinei la portata sovranazionale.

Tra i più importanti lavori di scultura iniziati durante l'Impero, la *Colonna Vendôme* fu commissionata da Bonaparte a ricordo della *Battaglia di Austerlitz* e scolpita tra 1806 e 1810: più di 44 metri di superficie istoriata in bronzo, issata su un basamento cubico e sormontata dalla statua dell'Imperatore. Ispirata dalla *Colonna Traiana* di Roma, l'opera era ricoperta di bassorilievi realizzati da oltre 30 scultori, non solo francesi, tra cui Lorenzo Bartolini (1788-1850), François Bosio – maestro di Marochetti –, Louis-Simon Boizot (1743-1806), Clodion (1738-1814), Jean-Baptiste Stouf (1742-1826)<sup>51</sup>: vecchie e nuove generazioni a confronto, che diedero vita a un concentrato omogeneo di stili «tra realismo e idealizzazione»<sup>52</sup>, senza mai smarrire i riferimenti all'antichità classica (fig. 12).

Contemporaneo alla *Colonna Vendôme*, e con stesso fine celebrativo-militare, era l'*Arc du Carrousel*, concepito da Charles Percier (1764-1838) e Pierre Fontaine (1762-1853). L'intero programma decorativo, contraddistinto da un'omogeneità di modelli neoclassici, era consacrato alle vittorie napoleoniche, esaltate dall'alternanza fra allegorie e bassorilievi con episodi storici. Parte dei rilievi furono realizzati da Clodion, Louis-Pierre Deseine (1749-1822), Jean-Joseph Espercieux (1757-1840), Jacques-Philippe Le Sueur (1757-1830) e Pierre Cartellier (1757-1831)<sup>53</sup>, mentre sul

---

<sup>48</sup> Attraverso l'accurata ricostruzione di Jacqueline Lalouette è possibile comprendere non solo quando e quanto siano cambiate attitudini, esigenze e/o volontà nel far erigere monumenti, ma anche quali siano gli elementi ricorrenti e le caratteristiche indispensabili delle opere destinate ai protagonisti della storia francese. LALOUETTE 2018, p. 31 e nota 55.

<sup>49</sup> HARGROVE, 1989, p. 43.

<sup>50</sup> HARGROVE, 1989, p. 45, nota 8.

<sup>51</sup> La questione del riconoscimento esatto dello stile dei vari rilievi, in assenza di firme e/o contratti, cui lavorarono trentadue scultori, è ancora pressoché irrisolta. Per un riferimento recente del grande cantiere e un resoconto della bibliografia disponibile, si segnala il recente lavoro di NERRIÈRE, BORDES, TULARD 2021.

<sup>52</sup> MAINGON 2021, p. 61.

<sup>53</sup> Che realizzano, rispettivamente, le scene dell'*Entrata di Napoleone a Vienna*, la *Battaglia di Austerlitz* e la *Resa di Ulm*.



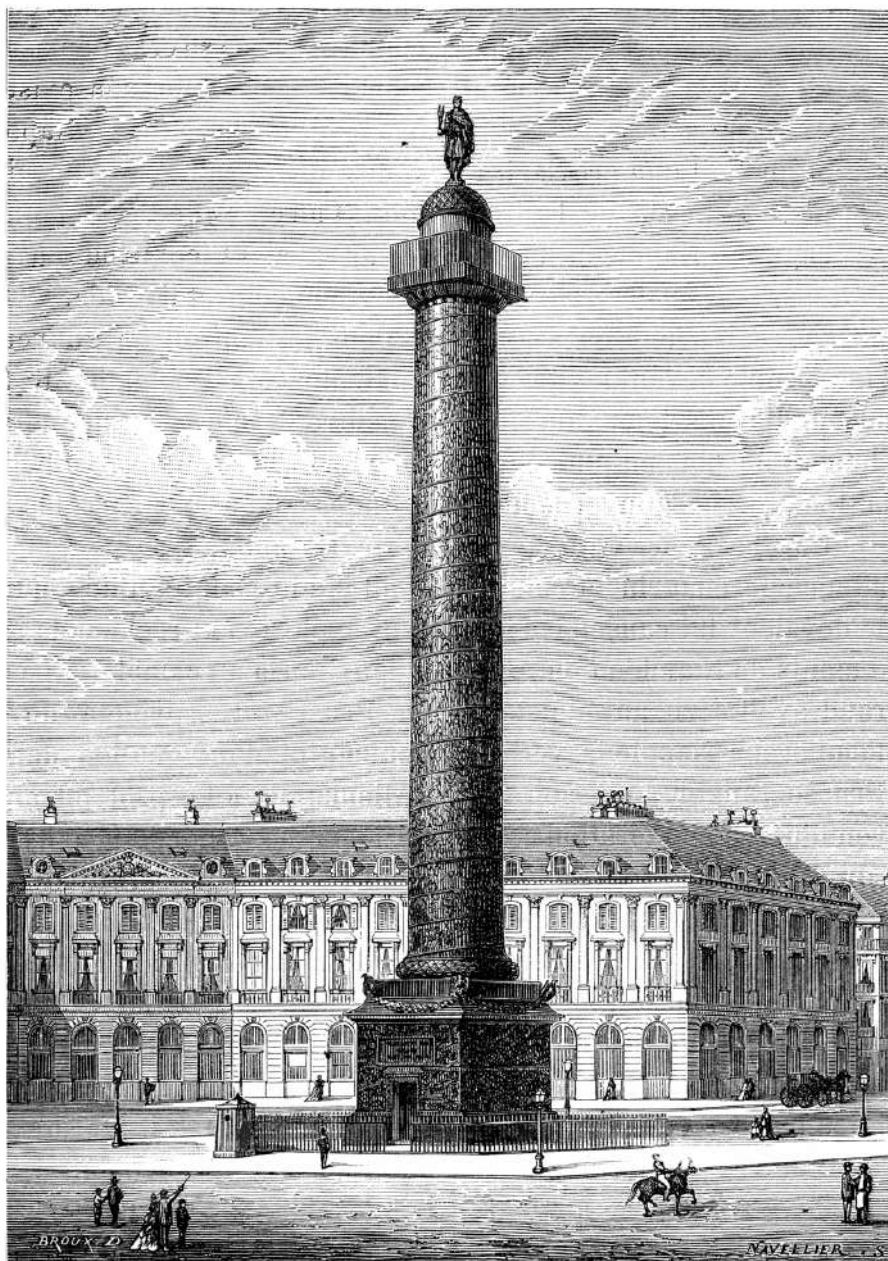


Fig. 12 - Narcisse Navellier, *Colonne de la Grande Armée, place Vendôme*, litografia 1870

fregio superiore furono collocati il *Cuirassier* di Auguste Marie Taunay (1768-1824), il *Dragon* di Charles-Louis Corbet (1758-1808), il *Grenadier à cheval* di Joseph Chinard (1756-1813) e un *Sapeur* di Jacques-Edme Dumont (1761-1844), in onore dei corpi militari dell'esercito francese. Inoltre, un giovanissimo David d'Angers (1788-1856) offrì un proprio contributo alle decorazioni, sotto la supervisione di Besnier, scultore ornamentista<sup>54</sup>. A sormontare l'arco fu installata dapprima la quadriga originale proveniente da San Marco a Venezia (sottratta da Napoleone nel 1798), poi una copia realizzata da Bosio nel 1815<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> DAVID D'ANGERS 1891, p. 23.

<sup>55</sup> ALBIGES 2003.

Oltre questi casi clamorosi di straordinario rilievo urbano, è stato sottolineato come nei primi anni della Restaurazione non ci sia stato un vero e proprio cambio di rotta da parte dello Stato francese, almeno rispetto alle precedenti strategie di promozione artistica<sup>56</sup>: il vero *enjeu* monumentale era divenuto rendere omaggio alla memoria ferita dalla furia rivoluzionaria. Almeno quarantaquattro monumenti furono innalzati in Francia, dedicati perlopiù a figure storiche vissute tra XII e XVIII secolo: un dato quattro volte superiore al quindicennio precedente<sup>57</sup>. I cantieri monumentali rimasti incompiuti durante l'Impero parvero riprendere vita, cambiando però intenti e modalità rappresentative, risemantizzando le opere per rendere omaggio alla dinastia borbonica e al sacrificio di Luigi XVI. Gli antenati del re tornarono a essere oggetto di culto pubblico. Luigi XVIII, ad esempio, ordinò nel 1816 il restauro e la ricollocazione delle statue equestri reali abbattute, come *Luigi XIII* al centro della Place Royale (poi des Vosges), *Luigi XIV* a Place des Victoires e *Luigi XV* nella piazza a lui dedicata (oggi de la Concorde). Per le vittime reali della Rivoluzione ci si attenne a una formula più discreta, sfruttando la soluzione meno visibile (agli occhi dei cittadini) del più tradizionale monumento funerario in chiesa: a Luigi XVI, Luigi XVII, Maria Antonietta e Madame Elisabeth dovevano essere prima resi dovuti onori all'interno della Madeleine, per essere definitivamente celebrati nella Chapelle Expiatoire, scolpiti poi da Cortot e Bosio (fig. 13)<sup>58</sup>.



Fig. 13 - Chapelle Expiatoire, veduta d'interno. Paris, Square Louis XVI

<sup>56</sup> CHAUDONNERET 1999.

<sup>57</sup> LALOUETTE 2018, p. 33.

<sup>58</sup> Sulla storia del luogo cfr. GARRIC 2006; aggiornato nella sua riedizione del 2022.

Nello stesso anno Luigi XVIII assicurò che «chaque ancêtre profané regagnera son piédestal»<sup>59</sup>, imponendo il marmo quale materiale prediletto, poiché il bronzo era ritenuto facile preda di vandalismi. Inoltre, s'invitarono gli artisti a ripristinare le rappresentazioni equestri dei monarchi: una scelta politica ben mirata, agganciata a una tradizione iconografica radicata nell'antichità classica e orientata al rafforzamento del bisogno d'«affirmation de la continuité du privilège royal»<sup>60</sup>. Non era un caso se a luglio 1816 il re avesse promulgato un'*ordonnance* in cui specificò che «aucun corps civil ou militaire ne pourra décerner, voter ou offrir, comme témoignage de la reconnaissance publique, aucun don, hommage ou récompense sans l'autorisation préalable de Sa Majesté»<sup>61</sup>.

Tra gli altri cantieri che Luigi XVIII ereditò dall'Impero, rielaborandone il significato, fu anche il *Pont Louis XVI*, poi de la Concorde, per il quale nel 1810 Napoleone aveva commissionato otto statue, a memoria dei più gloriosi generali scomparsi. Il suo successore, tuttavia, ritenne di modificare il programma iconografico<sup>62</sup>. L'accento ricadde sui servigi resi da queste personalità alla corona; la predominanza di personaggi del XVII secolo aveva come unico obiettivo l'esaltazione del periodo ritenuto più glorioso nella storia borbonica francese. Presentati in occasione del *Salon* del 1817, gli artisti concepirono gli effigiati quali singoli eroi, stilisticamente diversi e isolati tra loro, colti peraltro non nel momento culminante dell'azione che li aveva resi grandi alla patria, bensì in posa statica, riflessiva, più affine alle modalità rappresentative di tradizione romantica. Tali sculture parevano quasi esprimere «un conflit intérieur subjectif de toute une vie plutôt qu'un point tournant dans une carrière publique»<sup>63</sup>. Quel che risaltava, nei volti così come negli atteggiamenti, era la calma glaciale, che ricordava, al contrario, le modalità statiche e frontali della statuaria neoclassica. Tale freddezza poteva tuttavia essere compensata dalla varietà di dettagli nei costumi d'epoca, sempre lavorati con estrema precisione<sup>64</sup>. Nell'insieme, faceva eccezione il *Grand Condé* di David d'Angers (fig. 14) che risaltava per la peculiare dinamicità e lo slancio della posa, così

---

<sup>59</sup> HARGROVE, 1989, p. 56, nota 14.

<sup>60</sup> HARGROVE, 1989, p. 56.

<sup>61</sup> *Bulletin des lois de la République française* 1816, p. XI. La questione, in particolare, è stata di recente discussa anche da O'BRIEN 2012.

<sup>62</sup> Le 12 statue sono: *Bayard* di Antoine Moutoni (1765-1835); *Duguay-Trouin* di Antoine-Léonard Dupasquier (1748-1828); *Turenne* di Étienne Gois le fils (1765-1837); *Tourville* di Joseph Charles Marin (1749-1834); *Suger* di Jean-Baptiste Stouf (1742-1826); *Du Guesclin* di Pierre-Charles Bridan (1766-1836); il *Grand Condé* di Pierre-Jean David (1788-1856); il *Cardinale Richelieu* di Jules Ramey père (1796-1852); *Sully* di Jean-Joseph Espercieux (1757-1840); *Colbert* di François Milhomme (1758-1823); *Duquesne* di Henri-Victor Roguier (1758-1841) e *Suffren* di Jacques-Philippe Lesueur (1757-1830).

<sup>63</sup> HARGROVE, 1989, p. 59, nota 26.

<sup>64</sup> HARGROVE, 1989, p. 59.



come l'attitudine battagliera, in cui è colto uno fra i personaggi più amati della storia francese<sup>65</sup>.

Grazie alle strategie culturali messe in atto durante la Monarchia di Luglio, con Luigi Filippo la nazione si popolò di altre 119 sculture monumentali pubbliche, con una media di oltre dieci ogni anno: un dato notevole rispetto al passato<sup>66</sup>. L'obiettivo del re, rispetto alla produzione monumentale antecedente, non era distruggere o cancellare, bensì modificare le funzioni di opere pubbliche già inaugurate o ancora incomplete. Così, sempre nel tentativo di glorificare azioni, luoghi e in particolare protagonisti della storia nazionale, ripresero i cantieri di quattro monumenti cruciali dell'immaginario francese: il Panthéon, il castello di Versailles, l'Arco di Trionfo e la chiesa della Madeleine<sup>67</sup>.

Nel 1830 a David d'Angers fu chiesto di completare (o, meglio, rinnovare per la quarta volta) il frontone del Panthéon<sup>68</sup>. La destinazione, come dichiara la scritta, era esplicita: «Aux Grands Hommes. Le patrie reconnaissante» (fig. 15). Il nuovo apparato decorativo scelto da Luigi Filippo rappresentava una sfida complessa per David, che impiegò sette anni a concludere un'opera la cui realizzazione fu spesso ostacolata<sup>69</sup>. In quanto repubblicano, lo scultore aspirava a scolpire la storia dell'edificio, partendo dalle sue gloriose origini rivoluzionarie. Mescolando dati storici e



Fig. 14 - David d'Angers, *Le Grand Condé*, gesso, 1817. Angers, Galerie David d'Angers

<sup>65</sup> Tutto l'insieme scultoreo delle dodici statue fu poi trasferito da Luigi Filippo a Versailles nel 1837, probabilmente anche a causa del peso che queste esercitavano sul ponte, ponendo un rischio per la stabilità dell'intera struttura. POISSON 1985.

<sup>66</sup> LALOUETTE 2018, p. 39.

<sup>67</sup> Sulla produzione scultorea del periodo si rimanda, in particolare, a WARD-JACKSON 1998.

<sup>68</sup> Sull'edificio e sul valore artistico, storico e politico cfr. OZOUF 1984; inoltre BONNET 1998.

<sup>69</sup> DE CASO 1988, pp. 130-147.



Fig. 15 - David d'Angers, *Frontone del Panthéon*, 1837. Paris, Place du Panthéon

idealizzazioni retoriche, la scelta fu fondere allegorie e personaggi reali: la Patria (al centro) dona la Libertà e protegge alla sua destra le Scienze, impersonate da grandi menti francesi, filosofi, scrittori e artisti; alla sua sinistra è la Storia, accanto alla quale sono le grandi figure dello Stato (tra cui Napoleone Bonaparte) e gli studenti dell'*École polytechnique*<sup>70</sup>. A fare scandalo, però, fu la presenza del generale Lafayette: il re ne rimase talmente irritato da chiederne la rimozione. Con ostinazione, non senza polemiche, David riuscì ad arginare la richiesta, denunciando una presenza ossessiva del sovrano che «veut toujours diriger lui-même les composition des artistes»<sup>71</sup>. Il rilievo fu comunque acclamato unanimemente dalla critica coeva come «plus beau morceau de sculpture que notre époque ait produit»<sup>72</sup>.

Fra gli altri grandi cantieri ripresi da Luigi Filippo va ricordato senz'altro l'Arco di Trionfo (fig. 16). Il re e il ministro Adolphe Thiers (1797-1877) si accordarono su artisti e programma iconografico, nominando l'architetto Guillaume-Abel Blouet (1795-1853) quale successore dei precedenti, per ultimare il cantiere tra 1832 e 1836.

<sup>70</sup> HARGROVE, 1989, p. 77.

<sup>71</sup> HARGROVE, 1989, p. 77, nota 11.

<sup>72</sup> HARGROVE, 1989, p. 77, nota 13. Una breve storia delle vicende, con i suoi risvolti anche nella rivista satirica «Le Charivari» è in LE MEN 2009.

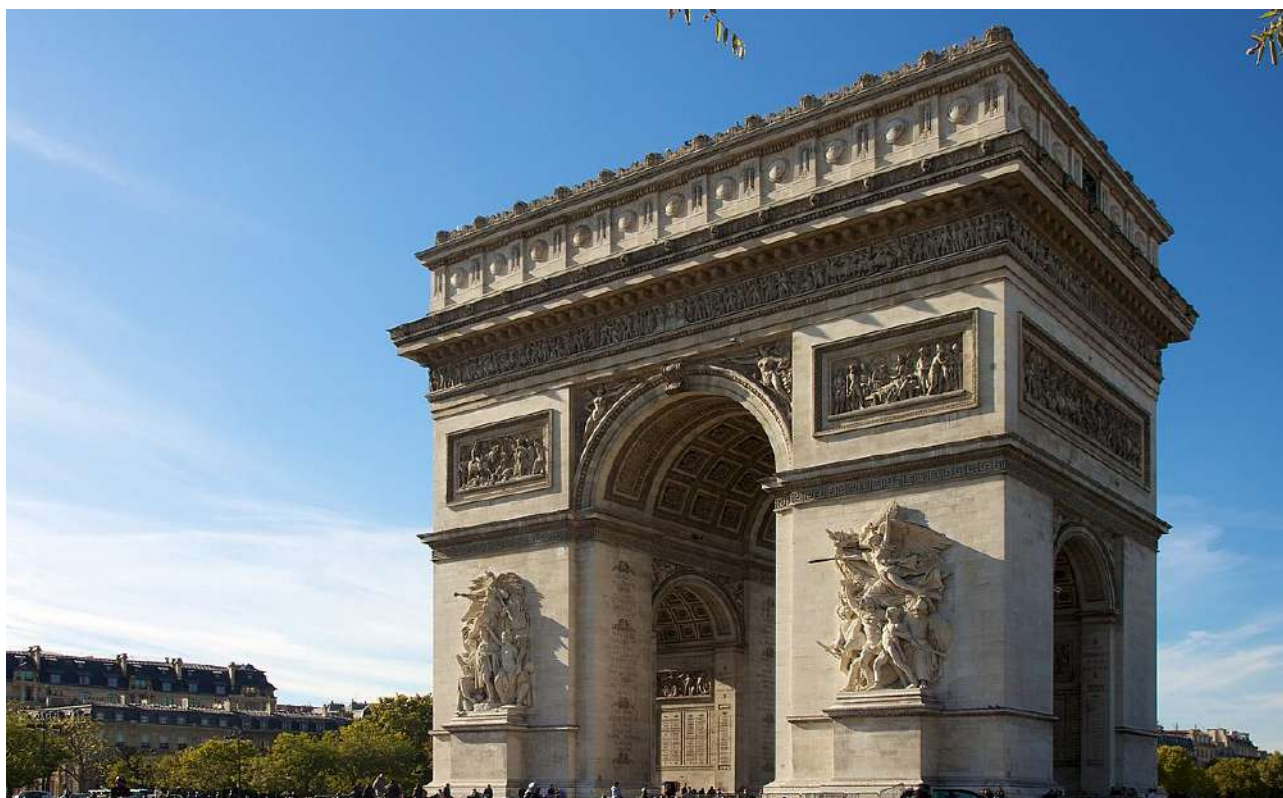


Fig. 16 - Arco di Trionfo, 1806-1836. Parigi, Place Charles-de-Gaulle

Il progetto di monumentalizzazione simbolica di maggior respiro, d'altro canto, fu realizzato negli spazi più rappresentativi della monarchia francese, prima e dopo la Rivoluzione. La trasformazione del Louvre, cioè di quella che era stata la residenza dei re e della corte fin dai tempi di Luigi XIV, in un museo dedicato a «toutes les gloires de la France»<sup>73</sup> aveva rappresentato l'apice di come la famiglia Orléans «se servit de toute l'histoire de France pour unifier les Français»<sup>74</sup>. Da una parte, l'operazione avviata fra 1833 e 1837 per la *Galerie des Batailles* era imponente (fig. 17): trentatré tele vi raffiguravano le battaglie più significative della storia nazionale, dalla vittoria di Clodoveo a Tolbiac fino a quella di Napoleone a Wagram nel 1809<sup>75</sup>; dall'altra fu essenziale, soprattutto per la scultura, l'insieme decorativo dei marmi collocato nell'ala settentrionale del castello: commissionate nel periodo 1835-1838, trenta sculture decoravano la *Galerie de pierre haute* (fig. 18), incorniciando la galleria da nord a sud<sup>76</sup>. Le opere ritraevano, da un lato i re, dall'altro generali e altre grandi figure della storia francese; tutte furono concepite con l'intenzione di legittimare il sovrano e riconciliarlo con la

<sup>73</sup> ARSAC 2021.

<sup>74</sup> HARGROVE, 1989, p. 75.

<sup>75</sup> JAMES-SARAZIN 2020.

<sup>76</sup> Non è stato possibile rintracciare uno studio unitario che illustri, nel dettaglio, ogni singola opera, il suo autore, eventuali modelli e altri particolari di ciascuna scultura. La fonte più attendibile resta il resoconto di ARSAC 2021, nota 91.



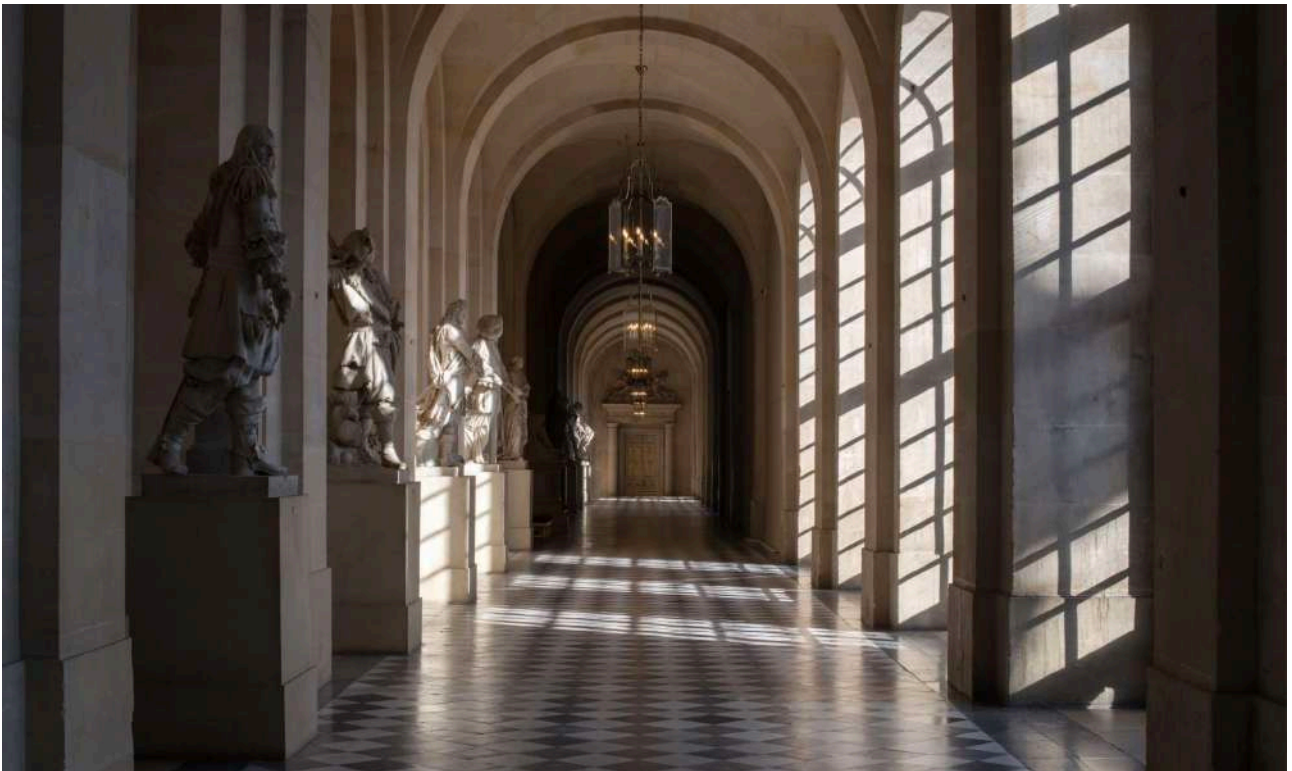


Fig. 17 (sopra) - Galerie des Batailles; Fig. 18 (sotto), Galerie de Pierre haute de l'aile du Nord. Versailles, Château de Versailles

storia monarchica nazionale, illustrando la storia della Francia<sup>77</sup>. Rispetto all'impostazione statica e frontale della serie dei re, gli uomini illustri apparivano molto più dinamici, quasi un'evoluzione dei *grands hommes* di d'Angiviller: non si trattava di un caso, secondo quanto ricostruito da Lionel Arsac, poiché gli artisti ricevettero indicazioni su come raffigurare i personaggi; inoltre,

<sup>77</sup> MARAL 2008.

l'importance accordée aux accessoires, tenus en main ou représentés au pied de la figure, pour lui servir d'étain, atteste une préoccupation constante pour la lisibilité et l'identification du personnage, corollaires indispensables à la dimension didactique des Galeries historiques<sup>78</sup>.

Il risultato fu un insieme artisticamente complesso, che pareva combinare «inspirations néoclassique, romantique et naturaliste», motivo per cui l'intero apparato decorativo fu fortemente criticato dai testimoni del tempo<sup>79</sup>.

### ***Marochetti e la costruzione di una fama internazionale***

Nell'agosto 1833 Carlo Marochetti fece il proprio trionfale ingresso nel paesaggio artistico parigino, partecipando alla realizzazione di quell'emblema della statuaria pubblica «in cui la scultura romantica ha conosciuto degli sviluppi senza precedenti»: l'Arco di Trionfo<sup>80</sup>. Oltre a lui, furono incaricati per i grandi rilievi a decoro delle facciate laterali dell'arco anche Henri Lemaire, Bernard Seurre (aîné), Jean-François-Théodore Gechter (1795-1844), Jean-Jacques Feuchère (1807-1852), Antoine Étex (1808-1888) e John-Étienne Chaponnière (1801-1835).

A Marochetti spettò la trasposizione marmorea della *Battaglia di Jemappes*, cui l'artista lavorò fra 1833 e 1835 (fig. 19). Per lo scultore l'occasione era unica: grazie a quest'incarico poté da un lato consolidare la propria reputazione, dall'altro confrontarsi con le posizioni artistiche dei colleghi/rivali ma soprattutto dell'altro maestro presente nello stesso cantiere, François Rude (1785-1855). Se è vero che l'opera monumentale in sé era ancora figlia di quel *revival* dell'antichità classica, soprattutto per la sua funzione glorificatrice, l'insieme eterogeneo di stili, nei rilievi e decori scultorei, rese l'opera un modello di sperimentazione unico per la (s)cultura romantica, che



Fig. 19 - *Battaglia di Jemappes*, 1835. Parigi, Arco di Trionfo

<sup>78</sup> ARSAC 2021.

<sup>79</sup> ARSAC 2021.

<sup>80</sup> ROUGE-DUCOS 2008, p. 229.



s'innestò in maniera quasi naturale sui più tradizionali modelli neoclassici, forse ormai (quasi) superati<sup>81</sup>.

Marochetti ebbe così la possibilità straordinaria di assimilare, codificare, rafforzare e diffondere nuovi modelli, poi reinterpretati e trasmessi alle generazioni successive. Ciò lo si osserva più chiaramente analizzando la sua partecipazione all'ultima grande opera di decorazione della Monarchia di Luglio: la Madeleine.

Lo scultore ottenne l'incarico di realizzare l'altare maggiore della chiesa il 30 giugno 1834 (fig. 20), su richiesta del Ministro dell'Interno, Adolphe Thiers<sup>82</sup>. Ancora una volta, l'artista lavorò con un gruppo di scultori di primo piano: Étex, Lemaire, James Pradier (1790-1852), Rude e Henry de Triqueti (1803-1874)<sup>83</sup>. A cavallo tra la *Battaglia de Jemappes* e l'inaugurazione a Torino dell'*Emanuele Filiberto* (1838), la commissione per il grande altare parigino rappresentò la terza tappa fondamentale nella carriera di Marochetti. Progetto complesso soprattutto in virtù della



Fig. 20 - Altare Maggiore della Maddalena, 1844. Paris, Église de la Madeleine

<sup>81</sup> RABREAU 1986.

<sup>82</sup> Si tratta del secondo incarico diretto ricevuto da Thiers, dopo l'Arco di Trionfo. Per maggiori approfondimenti si rimanda alle due rispettive descrizioni delle opere nella tesi.

<sup>83</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1986a.

destinazione e della realizzazione molto contestata, il gruppo scultoreo consacrò definitivamente l'artista nel panorama artistico francese. Agevolato senz'altro da relazioni amicali con personalità rilevanti del panorama politico e culturale (Adolphe Thiers, Tanneguy Duchâtel e Luigi Filippo soprattutto), l'opera di Marochetti rappresentava una sintesi straordinaria dello stato dell'arte – o, ancor più nello specifico, della sua arte – del primo Ottocento francese: un perfetto esempio di utilizzo tanto consapevole, quanto celato tra i dettagli, di modelli scultorei provenienti dall'arte dal Quattro al Seicento francese e italiana, che trovano nuova vita nella raffigurazione sacra sulle tracce delle innovazioni introdotte, a Roma e a Parigi, dai Nazareni e dai puristi francesi; tutto questo al centro di una chiesa consacrata<sup>84</sup>.

La Madeleine fu in effetti un cantiere particolarmente difficile, soprattutto per la sua decorazione scultorea. Rispetto alle altre statue, solo l'altare aveva suscitato l'attenzione della critica, anche se spesso in termini negativi<sup>85</sup>. L'intero apparato decorativo, esterno e interno, fu bocciato da Gabriel Laviron, che giudicò tutte le altre opere «tellement médiocres, que nous ne savons véritablement comment nous y prendre pour parler de tout cela en termes honnêtes»<sup>86</sup>, essendosi espresso invece positivamente solo nei confronti dell'altare<sup>87</sup>. D'altronde, proprio la disomogeneità di stile delle sculture rendeva il cantiere uno dei più significativi del suo tempo: anche il gruppo marochettiano appariva molto diverso da tutto il resto. Impossibile, ad esempio, trovare punti di contatto tra il *Battesimo di Cristo* di Rude (1835-1841), l'opera prevista a suo *pendant*, ovvero il *Matrimonio di Giuseppe e la Vergine* di Pradier (1842)<sup>88</sup> e l'altare: nei primi due sembra esserci una semplicità descrittiva assente nell'opera di Marochetti (figg. 21-22). Persino l'angelo inginocchiato del gruppo di Rude non dialoga con quelli ai lati dell'altare maggiore; i dettagli del piumaggio delle ali, le vesti più semplici e i lineamenti efebici dei visi marochettiani sembrano allontanare gli scultori verso direzioni opposte: da un lato si vede un teatrale realismo, filtrato attraverso gli occhi dei puristi francesi, dall'altro colpisce una magniloquenza più vicina ad esempi classici, data dall'insieme di riferimenti in Rude, che mescola le sue conoscenze dell'arte antica (in particolare del gruppo di *Eros e Psyche* del Louvre), del Rinascimento italiano e degli esempi neoclassici cristiani, come il *Cristo* di Thorvaldsen per Copenhagen<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> JANSON 1985, p. 90.

<sup>85</sup> SIMON 2006.

<sup>86</sup> LAVIRON 1841, p. 372.

<sup>87</sup> La vicenda è riportata nella scheda relativa all'opera.

<sup>88</sup> LAPAIRE 2010, cat. 95, p. 277.

<sup>89</sup> JOSEPH 2024, pp. 255-260.





Fig. 21 - François Rude, *Il Battesimo di Cristo*, 1835-1841. Paris, Église de la Madeleine



Fig. 22 - James Pradier, *Il Matrimonio di Giuseppe e la Vergine*, 1842. Paris, Église de la Madeleine

L'eco assicurata a Marochetti dal cantiere della Madeleine fu fragorosa, tanto da proiettarlo in un emipireo di commissioni fuori dall'ordinario.

Un evento di eccezionale rilievo simbolico e politico, negli anni della Monarchia di Luglio, fu il ritorno delle ceneri di Napoleone nel 1840, con la loro inumazione nella cripta degli Invalides: per il re era un'occasione perfetta di «détourner l'attention du public de son conservatisme grandissant»<sup>90</sup>. L'evento segnò anche le vicende personali di Marochetti a cui fu chiesto di realizzare sia il monumento funebre, concepito assieme a Félix Duban (1798-1870) per la parte architettonica, sia un monumento equestre poco dopo. La vicenda, piuttosto articolata e dal risvolto amaro, durerà molti anni; gli ostacoli frapposti dalla Commissione giudicatrice e dalla critica, così come la caduta degli Orléans nel 1848 determinarono la definitiva estromissione di Marochetti da entrambi gli incarichi<sup>91</sup>.

Un'altra occasione, altrettanto notevole, tuttavia andò in porto. Con la morte improvvisa del duca d'Orléans del 1842, Luigi Filippo fece approvare la richiesta della famiglia di far erigere una statua

<sup>90</sup> HARGROVE, 1989, p. 76.

<sup>91</sup> Sull'intera vicenda cfr. HEDENGREN-DILLON 2021. La stessa autrice è a lavoro sulla prosecuzione della complicata duplice commissione in una pubblicazione di prossima uscita.

equestre in suo onore (fig. 23): l'artista prescelto, ancora una volta, fu Marochetti. Com'è stato osservato da June Hargrove, lo stile del gruppo equestre era figlio «du goût romantique qui balaya les canons de l'art classique»<sup>92</sup>, sul filone di quanto inaugurato con l'*Emanuele Filiberto* torinese. Scomparsa ogni traccia degli eccessi intravisti con l'altare della Madeleine, il duca fu rappresentato in una peculiare posa a metà fra un gesto di malinconica resa – consapevole della fine tragica del suo operato – e uno di comando né troppo violento né troppo virile, a sottolineare la delicatezza delle sue idee politiche. Anche in questo caso, però, l'opera non fu esente da violente critiche, contrassegnata da un doloroso epilogo che vide la rimozione dei due gruppi equestri gemelli dalla loro ubicazione originaria<sup>93</sup>.

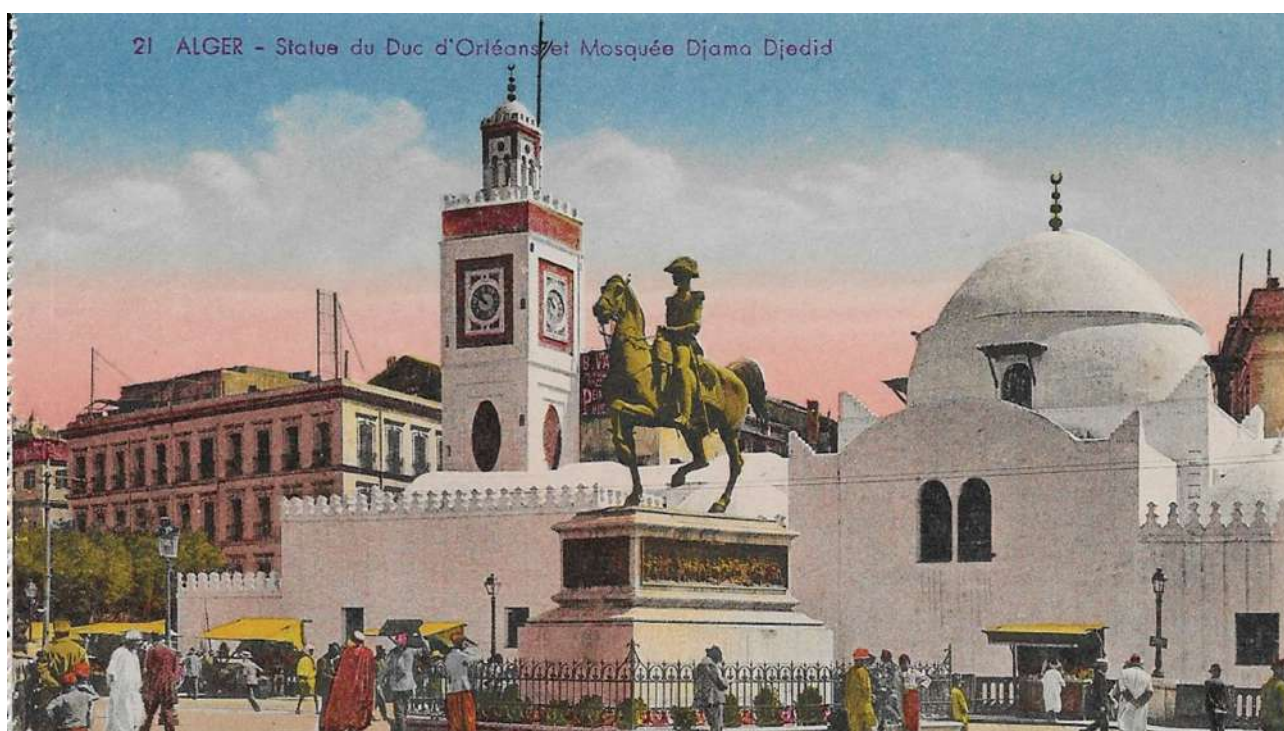


Fig. 23 - Monumento al duca d'Orléans, cartolina di Algeri prima dello spostamento a Eu

### ***Marochetti e la statuomania britannica: un modello in trasformazione***

Rispetto alla Francia e al Piemonte, il Regno Unito presentava un approccio differente alla statuomania ottocentesca, con un forte radicamento nelle tradizioni neoclassiche e una predilezione per la celebrazione di figure storiche e politiche non necessariamente legate alla corte.

<sup>92</sup> HARGROVE, 1989, p. 77.

<sup>93</sup> Entrambi i monumenti avranno una vicenda travagliata, relegati in luoghi meno accessibili: il primo non sarà lasciato nella *cour carrée* del Louvre, dov'era in origine, e si trova oggi nel cortile del Castello di Eu, il secondo dopo essere rimasto oltre un secolo ad Algeri, fu restituito dopo l'indipendenza della nazione nel 1963 e si trova oggi a decoro di una piazza eponima a Neuilly-sur-Seine. Per una panoramica più completa si rimanda all'approfondimento nella tesi.

In questo panorama e con la stessa forza con cui s'impose nel discorso storico-artistico piemontese, l'arrivo di Marochetti rappresentò un elemento di novità. L'esperienza maturata tra Torino e Parigi gli permise di adattarsi con flessibilità alle esigenze di mercato e committenza britannico, permettendogli di diventare uno degli scultori più attivi nell'Inghilterra vittoriana. Attraverso opere come *Wellington* e *Riccardo I Cuor di Leone*, Marochetti contribuì a ridefinire il linguaggio monumentale inglese, introducendo elementi dinamici che si discostavano dai modelli neoclassici ancora dominanti.

### ***Il Regno Unito e i nuovi British Worthies***

Nel Regno Unito la questione monumentale era al centro di accesi dibattiti fin dagli ultimi anni del secolo XVIII. Secondo Benedict Read, infatti, molti si contesero la paternità del fenomeno *statuomania* e fra queste nazioni c'era ovviamente anche l'Inghilterra<sup>94</sup>. Dal 1790 l'isola era in guerra contro la Francia, col risultato di una netta «elimination of French 'affectation' and 'novelty' in sculptural design in favour of Anglo-Grecian 'simplicity', took on further political significance»<sup>95</sup>. Così, nel XIX secolo il Regno Unito assistette a un notevole sviluppo della scultura monumentale, con esiti mai visti prima di allora. Le opportunità per gli scultori aumentarono grazie all'apertura di nuovi mercati, nuove forme di *patronage* e nuovi spazi espositivi. Diverse opere sorsero in Inghilterra e nei territori coloniali dell'impero. La corona commissionò ambiziosi programmi scultorei per grandi istituzioni: tra tutti, il più imponente fu la ricostruzione del Palazzo di Westminster, sede del Parlamento, all'indomani dell'incendio scoppiato il 16 ottobre 1834<sup>96</sup>. Inoltre, a Londra ebbero luogo esposizioni monumentali, cruciali per lo sviluppo della statuaria internazionale, in luoghi emblematici come il Crystal Palace (in Hyde Park nel 1851 e a Sydenham nel 1854), dove furono esposte migliaia di statue davanti a un pubblico vastissimo: fu soprattutto in età vittoriana che questa esplosione di scultura toccò il suo apogeo<sup>97</sup>.

Negli anni di regno della Regina Vittoria (1837-1901), le città britanniche si popolarono di statue raffiguranti membri della corte; al tempo stesso, sempre più numerosi furono i monumenti dedicati a persone estranee al potere politico. Nella cattedrale di St. Paul, ad esempio, si realizzarono le

---

<sup>94</sup> READ 2008. Questa cronologia indicata da Read risulta forse un po' spostata in avanti rispetto all'effettiva nascita del fenomeno nel territorio francese, qui inquadrato già a partire dalla Monarchia di Luglio. Per lo studioso, infatti, «the first outbreak of this phenomenon occurred in Britain», anticipando di vent'anni quello francese, ancorché lo stesso indichi la fine della guerra franco-prussiana (1871) come punto di partenza del fenomeno in Francia.

<sup>95</sup> BURNAGE 2017, p. 25.

<sup>96</sup> SHENTON 2012.

<sup>97</sup> READ 1982; cfr. inoltre DROTH, EDWARDS, HATT 2015.



sculture del *Dr Samuel Johnson*, (John Bacon, 1796), del *Generale Sir John Moore* (Bacon, 1810-1815) e dell'*Ammiraglio Horatio Nelson* (John Flaxman, 1808-1818, fig. 23). Di là dalla loro appartenenza alla tradizione neoclassica, le statue di St Paul<sup>98</sup>, assieme a quelle per l'Abbazia di Westminster<sup>99</sup>, rappresentarono un punto di partenza per l'esplosione monumentale: tra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento, infatti, decine di monumenti sorsero in moltissime città, spesso commemorando i medesimi personaggi in luoghi diversi. Nelson e Moore, in particolare, furono tra i più ritratti e non solo nella capitale. A Nelson furono dedicati il monumento a Birmingham (Richard Westmacott, 1809); all'esterno dell'Exchange Flags di Liverpool (Matthew Cotes Wyatt e Westmacott, 1813).

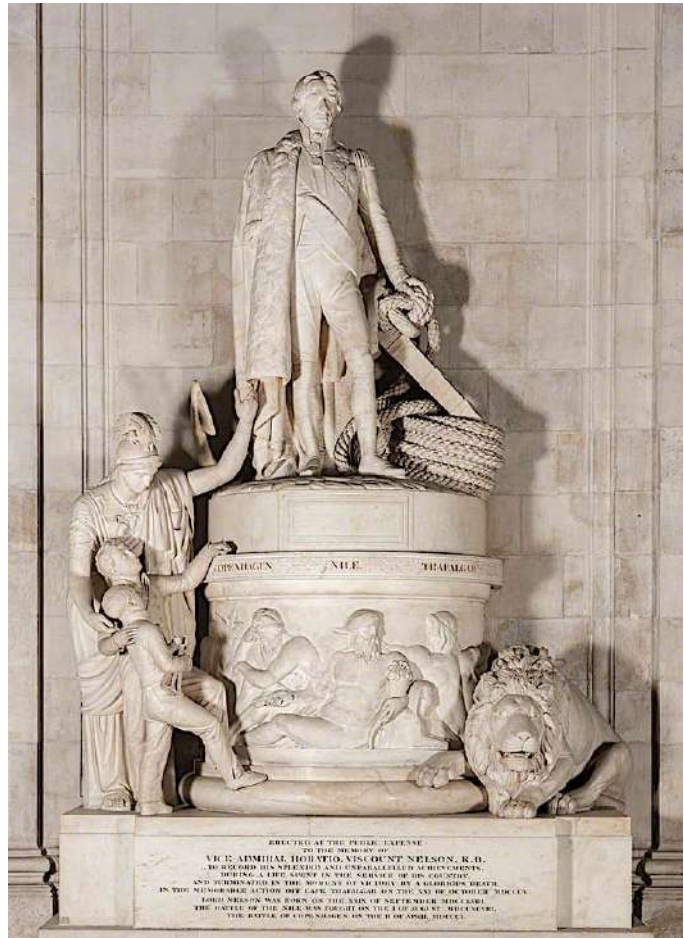


Fig. 23 - John Flaxman, *Monumento dell'Ammiraglio Horatio Nelson*, 1818. London, St Paul's Cathedral, foto di Jacqueline Banerjee

Il *John Moore* di Flaxman (1810-1819) inaugurò invece la serie di sculture nella George Square di Glasgow<sup>100</sup>, mentre ancora Nelson fu posto in cima al monumento londinese di Trafalgar Square (sculpto da Edward H. Baily tra 1839-1842)<sup>101</sup>. Così, un vero «pattern of commemorative statuary was beginning to appear across Britain very much like the pattern outlined at the same time in Europe»<sup>102</sup>. Il dato essenziale risiedeva nei soggetti: non solo eroi militari, ma anche e soprattutto uomini politici. A questi, occorre aggiungere i monumenti a Londra dedicati al duca di Bedford in Russel Square (Westmacott, 1809), a John Cartwright, nel giardino che porta il suo nome (George

<sup>98</sup> Il Committee of Taste richiese l'installazione di monumenti, commissionati dal Parlamento, nella cattedrale di St. Paul per commemorare i caduti delle guerre francesi (1792-1802; 1803-1815). Si tratta di un progetto ambizioso e patriottico, inteso a «perpetuate the memory of war, to inspire future generations and to highlight that Britain was militarily and culturally superior to its rivals», BURNAGE 2017, p. 21.

<sup>99</sup> Sull'importanza delle sculture dedicate a uomini illustri, in particolare quelle a Newton, Milton e Shakespeare cfr. BAKER 2009, pp. 14-20.

<sup>100</sup> SOMERVILLE 1891, per l'opera di Flaxman pp. 88-97; MCKENZIE 2002.

<sup>101</sup> MACE 1976; P. WARD-JACKSON 2007.

<sup>102</sup> READ 2008, p. 374.



Fig. 24 - Francis Chantrey, *Monumento al duca di Wellington*, 1844. London, Royal Exchange Square

Clarke, 1831), mentre fuori dalla capitale Westmacott rese omaggio nel 1833 al dottor John Alderson, il cui monumento fu eretto all'esterno dell'ospedale di Kingston upon Hull. Della stessa lunga serie fanno parte anche le statue di *Spencer Perceval* a Northampton, di Francis Legatt Chantrey (1782-1841), nonché il monumento del *Chief Justice Tindall* del 1847 di Baily a Essex. Anche al duca di Wellington (Arthur Wellesley) furono dedicati moltissimi tributi: tra i più noti si ricordano quello di Chantrey al centro del Royal Exchange di Londra (1840-1844, fig. 24) e di Marochetti a Glasgow (inaugurato nel 1844).

Tempio laico di questo genere di rappresentazione scultorea avrebbe dovuto diventare il nuovo Parlamento di Westminster, ideato da Charles

Barry con il fondamentale contributo di Augustus W. N. Pugin, in origine immaginato con una moltitudine di statue a completamento dell'apparato decorativo<sup>103</sup>. I personaggi non sarebbero stati solo membri della corte, ma anche figure emblematiche legate alla storia politica, scientifica, letteraria e artistica inglese. Quasi nessuna di queste opere fu poi collocata, ma un'importante serie di sculture, dedicate a dodici personalità eminenti della politica britannica tra XVII e XIX secolo, fu comunque scolpita tra 1848 e 1858<sup>104</sup>.

Persino la morte improvvisa di Sir Robert Peel nel 1851 scatenò una corsa alla sua monumentalizzazione fra strade e piazze britanniche: ventisei statue riproposero la sua effigie in

<sup>103</sup> CANNADINE 2000 si vedano soprattutto pp. 121-123; SHENTON 2016.

<sup>104</sup> READ 2008, pp. 37-39.

tutto il Regno Unito<sup>105</sup>. La prima a inaugurare la serie fu quella di William Behnes (1795-1864), collocata a Woodhouse Moore (Leeds)<sup>106</sup>: l'opera era importante soprattutto per il ruolo svolto da alcuni membri della *working class*, che attestarono la volontà di partecipare all'impresa attraverso donazioni e contributi di gratitudine verso l'uomo che aveva dato loro, finalmente, dignità civile e politica<sup>107</sup>. Com'era da attendersi, anche Marochetti tentò di partecipare a questa prima ondata commemorativa in onore di Peel, concorrendo, sia pur senza successo, per il tributo destinato a Manchester<sup>108</sup>.

### ***Alla ricerca di uno stile: l'arte inglese al bivio***

Al grande sviluppo delle arti plastiche monumentali nel Regno Unito e in alcune regioni dell'Impero britannico corrispose un sentimento contrastante che attraversò una parte importante della critica: la scultura pareva rappresentare, almeno fino all'avvento del regno vittoriano, un'arte di minor impegno e rilievo. Da un'analisi delle pagine della stampa britannica del XIX secolo, infatti, emerge un evidente squilibrio di giudizi, troppe volte a sfavore dell'arte considerata meno felice e più trascurata tra le sorelle<sup>109</sup>. Questa visione assai semplificata, favorita anche dalle meno frequenti occasioni di lavoro, rispetto alla pittura, era peraltro incoraggiata dalla stessa Royal Academy of Arts: fin dalla sua fondazione nel 1768, il ruolo della scultura apparve incomparabile rispetto alle altre arti, tanto da indurre Joshua Reynolds (1723-1792)<sup>110</sup> a un ridimensionamento della scultura come forma d'arte, nel suo *Tenth Discourse* (1780)<sup>111</sup>.

Anche in virtù di tali pregiudizi, la statuaria fece più fatica a emergere. Fatta eccezione per le tante richieste private di busti, gli artisti ebbero non poche difficoltà ad ottenere commissioni. Inoltre, il successo dell'architettura neopalladiana non favorì contributi concreti da parte degli scultori. A differenza dei grandiosi interventi realizzati in molte parti d'Europa, nei giardini inglesi si osservano sporadiche presenze scultoree isolate, spesso limitate a copie dall'antico. Di fatto, gli scultori che operavano nel Regno Unito ebbero minori occasioni di crescita, tanto che, ad esempio, fino a metà del XIX secolo non esistevano premi che incentivassero la formazione e il perfezionamento degli aspiranti accademici, come invece abitualmente accadeva in Francia e in altri

---

<sup>105</sup> WYKE 2017.

<sup>106</sup> L'opera in realtà è stata retrodatata per figurare come prima della serie, come specificato da BANERJEE 2010.

<sup>107</sup> READ 2008, p. 376.

<sup>108</sup> GAUNT 2010, p. 147.

<sup>109</sup> Sulla questione, in particolare, cfr. DUNSTAN 2014; EDWARDS 2017.

<sup>110</sup> DUNSTAN 2014.

<sup>111</sup> La questione è approfondita in modo più dettagliato nel capitolo sulla critica inglese marochettiana.



contesti europei. Non sorprende, quindi, l'assenza di riconosciuti giovani talenti, né è semplice valutarli in maniera equa rispetto ai loro equivalenti stranieri, in particolare quando si considerino coloro che si formavano tra Italia e Francia, che potevano beneficiare di opportunità formative più avanzate<sup>112</sup>.

Fino a quel momento, i modelli ricercati e riproposti dell'arte inglese erano ancorati alle influenze neoclassiche, in particolare agli insegnamenti di Canova e Thorvaldsen, che attingevano a loro volta al modello winckelmaniano. In tale contesto, era la produzione anche monumentale di Flaxman e Gibson ad essere emblematica della scena artistica britannica, proprio negli anni in cui Marochetti iniziò a stringere rapporti con la corte inglese, in vista del proprio definitivo trasferimento oltremania.

Solo in questi termini è possibile comprendere la fortuna di uno fra gli artisti inglesi più ammirati del primo Ottocento, ovvero Francis Chantrey. I suoi esordi furono caratterizzati da una sicura adesione ai modelli dei propri maestri, Canova e Thorvaldsen, incontrati a Roma tra 1814 e 1815<sup>113</sup>. Un forte senso di naturalismo unito alla passione per forme ampie e semplici, condussero gradualmente la sua arte lontano dalla più immediata dipendenza all'antico, dando vita a risultati che raramente poterono definirsi romantici – in netto contrasto, ad esempio, con quanto stava accadendo in Francia. Come spesso accadeva nell'arte britannica, Chantrey riuscì però a seguire la propria strada, sganciandosi dai precetti dei suoi maestri e producendo opere che possedevano un alto livello di originalità e *grandeur*<sup>114</sup>. Per lo stesso motivo, anche Westmacott, di cinque anni più anziano di Chantrey e allievo di Canova a Roma a fine Settecento, fu ritenuto tra i migliori interpreti di quello stile *British* che condensava le riflessioni dell'arte del maestro veneto<sup>115</sup>, perdurate come autentico esempio da seguire per le nuove generazioni, anche e soprattutto a causa della passione dei collezionisti per le sue opere<sup>116</sup>.

### ***Marochetti e l'Inghilterra, prima e dopo il 1848***

In tale contesto, caratterizzato dalla quasi totale assenza di un repertorio figurativo che potesse definirsi davvero inglese, ovvero con caratteristiche e modelli nazionali ricorrenti e riconoscibili,

---

<sup>112</sup> WHINNEY 1971, p. 24

<sup>113</sup> ROSCOE 2009, pp. 231-234.

<sup>114</sup> WHINNEY 1971, p. 24.

<sup>115</sup> JANSON 1985, p. 27.

<sup>116</sup> COSTARELLI 2022, pp. 110-125; la questione è ampliata nel capitolo della tesi sulla fortuna critica marochettiana nel Regno Unito.

s'inserì la travolgente furia produttiva di Marochetti. È complesso stabilire con precisione a quando risalga questa relazione tra scultore e Regno Unito o, almeno, riconoscerne i caratteri prima del suo incontro con William John Bankes e la commissione del monumento a Wellington di Glasgow<sup>117</sup>.

La prima notizia della presenza di Marochetti a Londra si rintraccia ricostruendo una lite piuttosto violenta. Per difendersi dalle (false) calunnie su un possibile plagio ai danni di Richard James Wyatt (1795-1850), il cui *George III* (fig. 25) sarebbe stato copiato per realizzare l'*Emanuele Filiberto*<sup>118</sup>, Marochetti dichiarò al suo accusatore «que je n'ai pas été en Angleterre depuis 14 ans, que je n'ai jamais mis le pied dans l'atelier de M. Wyatt, dont le nom m'était aussi inconnu que le vôtre, il y a deux mois, et que je ne connais aucun des ouvrages de cet artiste, même par la gravure»<sup>119</sup>.



Fig. 25 - Richard James Wyatt, *Monumento a Giorgio III*, 1836. London, Cockspur Street

<sup>117</sup> Bankes era stato esploratore, archeologo, politico e antiquario britannico, nonché proprietario della dimora familiare di Kingston Lacy e importante collezionista, costretto all'esilio nel 1841 per presunti atteggiamenti omosessuali cfr. SEBBA 2004.

<sup>118</sup> Pubblicate sul «The Times», 2 July 1838, mosse dal colonnello Frederick Trench sulla presunta copia di Marochetti del *George III* di Wyatt.

<sup>119</sup> Trascrizioni di lettere pubblicate sul «The Morning Post», 11 september 1838, pervenutemi grazie alla generosità del dr. Philip Ward-Jackson.

L'informazione più interessante, in questo caso, riguarda la presunta visita oltremarina dello scultore che potrebbe dunque datarsi al 1824.

Un altro tentativo di sedurre il pubblico britannico arrivò in occasione del sopracitato *Nelson Monument* di Trafalgar Square del 1839<sup>120</sup>. Dopo un primo concorso, in cui aveva trionfato il progetto dell'architetto William Railton (1800-1877)<sup>121</sup>, il comitato per il monumento stava proseguendo la ricerca dell'artista cui affidare l'opera prevista in cima alla colonna. Marochetti, già noto a Londra per il grande successo dell'*Emanuele Filiberto*, sembrò inizialmente restio a partecipare ma inviò comunque un proprio pensiero<sup>122</sup>, di cui resta solo assai perplessa testimonianza nella stampa coeva:

In Marochetti's design, a vast plinth is relieved by a continuous panel, on which are represented Nelson's battles in basso-relievo; at each angle an angry leopard, suspended almost by a snakey tail, hangs over, as if to terrify spectators from too near an approach; we have then some figures, from the centre of which rises a rostral column, with a monstrous escutcheon on the trireme; and on the top a figure of Nelson, in the attitude and costume, and with the characteristic expression of an Italian brigand. Notwithstanding the steel chain with which his model is guarded, M. Marochetti has no chance of being chosen to immortalize the Duke of Bronte.<sup>123</sup>

L'idea dell'artista franco-piemontese non ebbe però alcun seguito, perché a realizzare Nelson fu scelto Baily.

L'ingresso dello scultore nel contesto artistico britannico va inquadrato quindi con il suddetto incarico per il *Wellington* che, assai prestigioso, non sarebbe stato possibile senza l'intermediazione di William John Bankes. Come ricostruito da Philip Ward-Jackson, il primo scambio tra i due

---

<sup>120</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 268; P. WARD-JACKSON 2011, pp. 274-288. Il nome di Carlo Marochetti comparve nella lista dei partecipanti al concorso segnato al numero 45, come riporta un documento custodito presso la Bodleian Library di Oxford, Vet. A6.b.45. Non vi sono però descrizioni approfondite sull'opera presentata dallo scultore franco-piemontese. Per questa scoperta ringrazio il dr Ward-Jackson che, per l'occasione, ho potuto accompagnare nella biblioteca di Oxford. Un approfondimento sulle implicazioni di Marochetti, in merito a questa commissione, è in corso da parte del Dr. Philip Ward-Jackson, che ringrazio ancora per aver condiviso con me in anteprima.

<sup>121</sup> La vicenda è, a più riprese, pubblicata su varie testate locali, tra cui «The Art-Union», 15 march 1838, p. [??]; sulla scelta del progetto cfr. «The Art-Union», 15 july 1839, p. 100.

<sup>122</sup> YARRINGTON 1988, p. 356; WARD-JACKSON 1990a, p. 269.

<sup>123</sup> «The Atlas», 8 June 1839, p. 367. Dalla descrizione si evince la chiara non preferenza dell'anonimo autore per la proposta marochettiana, sovraccaricata con toni eccessivamente critici di modello forse molto meno peculiare come quello raccontato.

risalirebbe a poco prima del 31 maggio 1839, a Parigi durante la presentazione dell'*Emanuele Filiberto* nella *Cour Carrée* del Louvre, quando i due intrapresero un fruttuoso rapporto di collaborazione<sup>124</sup>.

Nell'indecisione generale della commissione e visto il decesso di Chantrey, concorrente favorito, la statua equestre di Wellington fu affidata a Marochetti a fine novembre 1841. Il risultato finale, nonostante le polemiche iniziali e l'estremo realismo che contraddistingue l'opera, fu accolto con entusiasmo<sup>125</sup>.

La consacrazione inglese definitiva di Marochetti arrivò però con il *Riccardo I*. Presentato il modello alla *Great Exhibition* di Londra del 1851, all'ingresso del Crystal Palace, l'opera fu acclamata con tale ammirazione da generare una raccolta fondi per la sua trasposizione in bronzo (fig. 26). Dopo



Fig. 26 - J. A. Vinter, *Richard I Coeur de Lion*, litografia, 1851. Pubblicata in Matthew D. Wyatt, *Industrial Arts of the 19th Century*, plate 38

varie opposizioni e proposte alternative, il gruppo equestre fu definitivamente collocato nell'Old Palace Yard nel 1861, diventando presto il primo di una fortunata serie di monumenti che l'artista realizzerà nel Regno Unito. Aperto il proprio atelier di fusione del bronzo, per velocizzare la produzione su larga scala, Marochetti lavorò a molti altri progetti, affiancando sempre a quest'attività pubblica un intenso lavoro come ritrattista per committenti privati, e così finendo per

<sup>124</sup> Sull'incontro resta una testimonianza in una lettera, pubblicata in WARD-JACKSON 1990a, p. 269. L'archeologo chiese poi allo scultore di decorare parte della sua dimora nel Dorset nel 1841, con dei bronzi raffiguranti Carlo I d'Inghilterra, Sir John e Dame Mary Bankes, antenati di William, e un busto di John Bankes. I dettagli sulla corrispondenza e la ricostruzione della commissione sono in WARD-JACKSON 1990a, p. 270.

<sup>125</sup> La vicenda è ricostruita nella relativa scheda. Per un primo riferimento cfr. WARD-JACKSON 1990b; MACKENZIE 2002, pp. 336-339.



disseminare non soltanto il Regno ma anche altre parti dell'Impero britannico di opere sacre e profane, a discapito della nutrita schiera di oppositori che spesso provarono ad ostacolare la sua straordinaria fortuna.

Sulla scia di quanto avviato in Francia, Marochetti inaugurò una cospicua produzione di opere dedicate a uomini illustri inglesi. Concretizzando nella materia il recente sviluppo del fenomeno *grands hommes*. In accordo con le aspirazioni di committenti pubblici e privati lo scultore consacrò alla gloria perenne del bronzo molti personaggi non strettamente legati al potere ma al mondo delle nuove professioni borghesi – ingegneri, mercanti, proprietari terrieri – rendendosi presto interprete di una nuova forma d'arte decisamente moderna, per essere al passo coi tempi della società, dell'economia e della cultura. Come fu per la Francia, anche queste sculture erano legate da un *fil rouge* stilistico: perfezionate le abilità di rappresentazione fedele al dato reale, Marochetti aveva avviato un processo di standardizzazione degli illustri britannici, giocando talvolta con i loro abiti, presi in prestito dalle culture locali in cui queste figure si erano resi protagonisti, per trasporre al meglio il significato della loro presenza su un piedistallo, in una pubblica piazza. Scomparsa ogni traccia del romanticismo dei primi anni, lo scultore pareva aver assimilato quello stile più asciutto e raffinato, tipico della produzione inglese, orientato verso un realismo che aveva perso ogni traccia d'entusiasmo per l'antichità e sembrava meno emotivamente coinvolgente rispetto alle istanze della scultura francese.

### ***Marochetti e la monumentomania europea: uno scultore in equilibrio***

Alla luce delle dinamiche emerse fra le corti europee in cui Marochetti visse e operò, costruendo solide reti di rapporti sociali, emerge un quadro articolato, ricco di sfaccettature anche inattese. Il dato predominante è chiaro: Regno di Sardegna, Francia e Regno Unito erano tra i principali centri di produzione scultorea monumentale pubblica, ciascuno con peculiarità tali da renderli terreni fertili per la sperimentazione scultorea di nuove soluzioni figurative. Le differenze consistevano innanzitutto nelle motivazioni dietro alle scelte di commissionare opere pubbliche.

A Torino, Carlo Alberto utilizzò la statuaria per consolidare la continuità dinastica di casa Savoia. Marochetti, pur rispondendo a tale esigenza, introdusse un linguaggio innovativo che superava la tradizione neoclassica, caratterizzata da pose statiche e reverenziali. Così, l'*Emanuele Filiberto* rappresentò il culmine delle sperimentazioni giovanili dell'artista, che mise insieme l'effetto sorprendente di una posa dinamica, i dettagli militari realistici e un simbolismo evocativo: il

risultato fu un *unicum* nella produzione monumentale piemontese, di una qualità tale da non essere forse mai più replicato.

In Francia, Marochetti avviò una nuova fase della propria carriera partecipando a cantieri di straordinario rilievo, come l'Arco di Trionfo e l'altare maggiore della Madeleine, anche in questo caso riuscendo a dar forma alle intenzioni politiche di legittimazione della casa d'Orléans e sperimentando soluzioni svincolate dalle imposizioni accademiche. L'interazione con artisti come Pradier, Rude e David d'Angers gli permise di confrontarsi con le nuove espressioni della scultura francese, distinguendosi per la capacità di attrarre committenze anche al di fuori della capitale, diventando l'interprete prediletto di *élites* locali desiderose di celebrare i propri eroi.

Nel Regno Unito, negli stessi anni, il dibattito sulla creazione di uno stile nazionale era ancora aperto. L'artista, spesso percepito come straniero, riuscì a trovare una collocazione affinando il proprio linguaggio, combinando un certo grado di realismo ai modelli importati da Parigi. In un sol colpo, conquistò non solo l'ammirazione della regina Vittoria e del principe consorte, ma anche di numerosi committenti privati pronti a finanziare monumenti pubblici, sacri e profani, in molte città del Regno e dell'Impero britannico, fin oltre i confini europei.

Grazie alla propria esperienza in tre contesti nazionali distinti, Carlo Marochetti si affermò come traduttore flessibile delle esigenze commemorative europee, capace di conciliare linguaggi artistici e istanze politiche. Un esempio di questo talento è possibile rintracciarlo nel confronto tra i coevi *Riccardo I* a Londra e *Carlo Alberto* a Torino: se nel *Riccardo I* il riferimento di Marochetti divenne l'epica cavalleresca della tradizione (neo)medievale inglese, per l'*Emanuele Filiberto* torinese l'artista aveva adottato un linguaggio più austero e solenne, pensato per rafforzare il legame dinastico tra l'immagine del sovrano e i suoi sudditi. Così, lo scultore non fu solo un abile interprete delle esigenze politiche dei suoi committenti, ma un vero mediatore di linguaggi scultorei su scala internazionale. La propria capacità di adattare la scultura alle esigenze di tre contesti politici, sociali, culturali tanto diversi – tra idealizzazione romantica, celebrazione dinastica e retorica del potere – senza mai perdere la propria cifra stilistica riconoscibile lo resero una figura imprescindibile per comprendere l'evoluzione della statuomania ottocentesca europea.





## **Tipologie e caratteri monumentali nella produzione marochettiana**

## 4.1

### *Il bronzo e la gloria*

#### *I monumenti equestri di Carlo Marochetti tra 1838 e 1861*

«Quattro statue equestri in una volta! È questo il primo esempio offerto dagli annali della scultura!»<sup>1</sup>. Così commentò con sarcasmo Pietro Baldassarre Ferrero nel 1843, voce ricorrente degli inserti culturali de «Il Messaggiere torinese», che ricordava come nello stesso anno Carlo Marochetti fosse operativo su numerosi fronti in contemporanea. In effetti, alla fine della sua attività, l'artista avrà realizzato ben nove monumenti equestri che rappresentano, tra le oltre settanta opere pubbliche firmate dallo scultore, un segmento importante di produzione. A questo numero si aggiungono i progetti incompiuti del monumento equestre di Napoleone (1842-1853) incarico decaduto per forti critiche e divergenze con la commissione<sup>2</sup>, oltre a due idee per i monumenti a Edoardo di Woodstock (detto Black Prince) e George Washington<sup>3</sup>. Si tratta di un bilancio significativo per un singolo scultore, che supera persino quello dei più celebri Canova e Thorvaldsen<sup>4</sup>. Tra i rari altri artisti a raggiungere cifre simili fu Emmanuel Frémiet (1824-1910), autore – con fama internazionale più circoscritta – di dieci statue a cavallo disseminate in Francia, ancorché sei siano di stesso soggetto e presentino pochissime differenze<sup>5</sup>. Quello di Marochetti è dunque un caso quasi unico di artista che, attivo in tre corti di gran rilievo, sia riuscito a dar vita a tante opere equestri di regnanti e non solo, in tutti i territori in cui fu attivo, spingendosi ben oltre i confini europei, anche in Algeria e India.

#### *Eroi a cavallo: (s)fortuna ottocentesca di un genere*

---

<sup>1</sup> «Il Messaggiere torinese», a. XI, n. 19, 13 maggio 1843, p. 74, nota 5.

<sup>2</sup> Sul monumento equestre napoleonico, nello specifico, è in corso di pubblicazione un lungo contributo di Caroline Hedengren-Dillon che ricostruisce la vicenda.

<sup>3</sup> Il gesso originale di Washington fu presumibilmente perduto quando il Crystal Palace di New York, dov'era stato esposto e conservato dal 1853, bruciò nel 1858. Una riduzione in bronzo della statua è apparsa recentemente sul mercato dell'arte di Londra (Robert Bowman Gallery). Un'altra si trovava al Castello di Cheverny, ma secondo le informazioni ottenute grazie al dr. Ward-Jackson, l'opera risulta trafugata. Un gesso a grandezza naturale della testa di Washington, infine, si trova al Victoria and Albert Museum (inv. 1152-1868). Del *Black Prince*, invece, resta traccia grazie a due bronzetti, una versione senza piedistallo e senza rilievi si trova nella Royal Collection. L'altra, con piedistallo e rilievi, è conservata presso una collezione privata negli Stati Uniti. WARD-JACKSON 2011, p. 171.

<sup>4</sup> Sulle realizzazioni equestri di Antonio Canova cfr. MARIUZ 2019, pp. 75-82; si rimanda inoltre alla tesi di PUCA 2023, pp. 53-60. Di Thorvaldsen, invece, si segnalano i due monumenti equestri a Poniatowski e Massimiliano I, cfr. GRANDESSO 2015, pp. 227-231.

<sup>5</sup> Ovvero Giovanna d'Arco, le cui sei statue equestri sono state erette in diverse città francesi; cfr. CHEVILLOT 1988.

Quest'insieme di statue finì per caratterizzare tutta l'attività professionale dello scultore: dagli esordi nel 1838 con l'inaugurazione dell'*Emanuele Filiberto* (commissionatogli nel 1831), fino agli ultimi giorni, con il *Mark Cubbon* di Bangalore del 1867. Il dato risulta ancor più significativo se comparato alla produzione monumentale equestre europea nei medesimi anni.

Escludendo le sculture firmate da Marochetti, e analizzando i tre regni in cui lo stesso operò, in Italia furono ad esempio realizzati solo altri tre monumenti equestri, ovvero i due *Dioscuri* a Torino di Abbondio Sangiorgio (1841) e, dello stesso artista, il *Carlo Alberto* di Casale Monferrato (1843, figg. 1-3)<sup>6</sup>.



Fig. 1 - Mario Gabinio, *Cancellata di Piazzetta Reale. Dioscuro Castore*, 1932 circa. Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico



Fig. 2 - Mario Gabinio, *Cancellata di Piazzetta Reale. Dioscuro Polluce*, 1932 circa. Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico



Fig. 3 - Abbondio Sangiorgio, *Monumento equestre a Carlo Alberto*, 1843. Casale Monferrato, Piazza Mazzini

In Francia, invece, si eseguirono *Guglielmo il Conquistatore* di Louis Rochet (Falaise, 1851)<sup>7</sup>; i monumenti a Napoleone di Cherbourg-en-Cotentin (Armand Le Vée, 1853), La Roche-sur-Yon (Émilien de Nieuwerkerke, 1854), Ajaccio (Barye, Petit, Dubray, Millet, Thomas e Maillet, 1864)<sup>8</sup>, Montereau-Fault-Yonne (Charles-Pierre-Victor Pajol, 1867)<sup>9</sup> e Rouen (Vital Gabriel Dubray, 1865)<sup>10</sup>; *Luigi XIII*, nel portale del castello di Blois, di Charles Emile Seurre (1858) oltre ai quattro cavalieri (arabo, gallo, greco e romano) del *Ponte d'Iéna* a Parigi (1853)<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> MANTONVANI 1994.

<sup>7</sup> ROCHET 1978.

<sup>8</sup> LENIAUD 2014.

<sup>9</sup> Non è stato possibile recuperare una bibliografia sull'artista e/o sul monumento.

<sup>10</sup> PAILHÉS 1994, pp. 178-179.

<sup>11</sup> Non risulta esserci una bibliografia recente sulla decorazione scultorea dei quattro cavalieri, ad opera di Jean-Jacques Feuchère, Auguste Préault, François Delvaux, Louis-Joseph Daumas.



Fig. 4 - Francis Legatt Chantrey, *Equestrian Statue of the Duke of Wellington*, 1844. London, Royal Exchange

Nel Regno Unito, infine, furono erette le opere al Duca di Wellington di Londra (Francis Chantrey 1844, fig. 4), Aldershot (Matthew Cotes Wyatt, 1846)<sup>12</sup> e Edimburgo (John Steell, 1848-52) e quelli dedicati ai due coniugi reali Alberto (1866) e Vittoria (1869), di Thomas Thornycroft, a Liverpool. L'unico altro regno europeo dove le opere equestri non subirono un calo importante fu la Germania, che, nel trentennio d'attività marochettiana, ne eresse circa dieci su tutto il territorio<sup>13</sup>. Di là dalle possibili implicazioni iconografiche, senz'altro importanti data l'eterogeneità di percorso formativo e produttivo dell'artista, anche solo quest'elenco consente di fissare alcune preziose coordinate.

Essenziale innanzitutto è un elemento, forse il più evidente e al tempo stesso il più importante, rispetto all'esigua richiesta di statue equestri: Marochetti fu tra i pochi artisti europei in grado

di proseguire una modalità rappresentativa radicata nella storia dell'arte, che pare però molto meno ambita in quel periodo, ancorché destinata a una significativa ripresa tra gli anni Settanta dell'Ottocento e la prima metà del Novecento (sia pur con le dovute differenze, soprattutto stilistiche)<sup>14</sup>. In secondo luogo, c'è il dato sulla concorrenza: operando in contesti con forte presenza di scultori, Marochetti riuscì spesso a scavalcare i propri avversari, accaparrandosi incarichi che gli garantirono sempre visibilità internazionale, nel bene e nel male. La terza circostanza riguarda, invece, la ricezione critica: per quanto contestato, talvolta anche molto aspramente in quasi ogni occasione, l'artista poté mantenere standard produttivi costanti nel tempo, rispondendo a numerose richieste di opere a cavallo – caratteristica, questa, che gli fu persino rimproverata dalla stampa coeva<sup>15</sup>. Il quarto dato, infine, riguarda la quantità: Marochetti è, dopotutto, scultore assai prolifico che, pur mantenendo *a latere* della propria produzione monumentale un'attività di ritrattista per la borghesia internazionale, riuscì comunque a conquistare

<sup>12</sup> In origine immaginato come decoro dell'arco all'Hyde Park Corner

<sup>13</sup> POHLSANDER 2008.

<sup>14</sup> Per un primo riferimento sulla storia dei monumenti equestri e la sua fortuna storiografica come soggetto di studi cfr. LAPAIRE 2023.

<sup>15</sup> Come quando, sarcasticamente, «Le Charivari» del 22 gennaio 1843 rievocava i «cinquante-quatre chevaux d'honneur qui lui sont commandées par divers gouvernements».

molti incarichi pubblici in modo costante. Inoltre, se all'inizio poté sfruttare la collaborazione con alcuni dei fonditori più noti in Francia, l'artista trasformò con lungimiranza la propria produzione quasi in un'impresa, destinata alla creazione di monumenti in bronzo, su larga scala e peraltro in anni ravvicinati, grazie all'apertura di un atelier di fusione a Londra.

Tale sequenza di dati, non sempre messi a confronto dalla storiografia, rappresenta un'occasione significativa per delineare la figura di Marochetti quale abile scultore di corte che, mai indifferente alle novità, nonostante le apparenze, fu interprete perfetto dei gusti di committenti esigenti e molto diversi tra loro.

### ***Lo scultore frenetico***

Per riuscire a leggere più nel profondo le capacità dell'artista, straordinarie almeno dal punto di vista professionale e tecnico, è bene chiarire gli anni, in fondo non tantissimi, in cui tutto ciò ebbe luogo. Fin dagli esordi, Marochetti non concentrò mai i propri sforzi su un'unica opera equestre, ma fu sempre impegnato su più fronti, cosicché le vicende dei singoli monumenti spesso s'intersecarono fra loro.

Durante i lavori per l'*Emanuele Filiberto* tra 1831 e 1838, ad esempio, l'artista era alle prese con il rilievo per l'Arco di Trionfo, l'Altare Maggiore della Madeleine di Parigi, le tombe del Marchese di San Tommaso e di Gustave Darnay, oltre al *San Michele* di Champmotteux. Inoltre, nel 1840 ebbe inizio l'odissea duplice per, da un lato, il monumento funebre a Napoleone (1840) e, dall'altro, il monumento equestre (1842-1853), incarichi questi assai prestigiosi quanto incompiuti, quasi in parallelo con l'altrettanto complessa vicenda della statua equestre dedicata all'avversario più noto di Bonaparte, ovvero il Duca di Wellington per Glasgow: tale bizzarra coincidenza non sfuggì a nessuno dei suoi detrattori, di entrambe le nazioni<sup>16</sup>. Poco dopo, nel 1841, Marochetti lavorò sia all'opera funebre-omaggio a Carlo Botta, sia al monumento per *La Tour d'Auvergne* di Carhaix. Dal 1842, oltre l'articolata vicenda delle due statue equestri al duca d'Orléans, destinate a Parigi e Algeri, lo scultore accettò l'incarico per il *Berthollet* di Annecy.

Trasferitosi a Londra, l'attività marochettiana continuò ad aumentare, vista anche la necessità di procurarsi nuovi committenti: nel 1850 iniziò i lavori sulla *Regina Vittoria* a cavallo di Glasgow, cui si aggiunse – oltre ai vari busti realizzati tra 1850 e 1854 – anche l'altra lunga e impegnativa commissione per il *Riccardo I*. Dopo un tentativo infruttuoso di ottenere l'incarico della tomba di

---

<sup>16</sup> Un approfondimento critico è sviluppato nella scheda del monumento di Wellington. Per l'articolata questione napoleonica si rimanda a HEDENGREN-DILLON 2021.



Wellington per St Paul nel 1852<sup>17</sup> e conclusa l'opera equestre per Vittoria nel 1854 (con ancora in corso il cantiere del monumento destinato al nuovo parlamento di Westminster), giunsero le richieste per la tomba di Elisabetta Stuart (1854-1856), l'altra statua, stavolta a figura intera, di Wellington (Leeds), il *James Oswald* (Glasgow), il cenotafio di John Cust (Belton) e il *Memoriale dei caduti di Crimea* a Scutari.

*Riccardo I* non era ancora terminato quando, nel 1857, Marochetti fu scelto per realizzare il monumento di Carlo Alberto a Torino, la tomba di Eliza Roy a Parigi e diversi altri memoriali per St Paul a Londra. Il 1860 fu forse una delle annate più impegnative: se, da un lato erano ancora da inaugurare *Riccardo I* e *Carlo Alberto*, dall'altro giunsero gli incarichi per i memoriali di Gower Loch e dei caduti di Crimea (Londra), *Robert Clive* (Shrewsbury), le tombe di *Margaret Leveson Gower* e *Henry de la Poer Beresford*, così come la tomba di *Lady Sarah Frederica Caroline Child Villiers* e di sua sorella *Lady Clementina Villiers* (Middleton Stony). Nel 1861, assieme al cenotafio di Alberto e Vittoria per Frogmore, lo scultore si dedicò alle statue di *Robert Stephenson* (Londra) e *Sidney Lord Herbert of Lea* (Salisbury) e, poco dopo, ottenne gli incarichi del *Joseph Locke*, *Brunel* (Londra), il *Principe Alberto* a cavallo (Glasgow) e il memoriale di Cawnpore. Dopo la parentesi, nel 1863, del *Principe Alberto* (Aberdeen) e del *William Beckett* (Leeds), il 1864 fu l'anno di *Rossini* (Pesaro) e *Sir George Cornwall Lewis* (Hereford). Nello stesso periodo l'instancabile scultore lavorò al monumento equestre del Visconte Combermere (Chester Castle) e quello funebre all'Ammiraglio Henry Meynell (Yoxall). Nel 1866, terminata la tomba di Lord John George Beresford (Armagh), eseguì il Jonas Webb (Babraham) e la colonna dedicata al Duca di Wellington (Stratfield Saye). Nell'ultimo anno di vita, infine, si dedicò al memoriale di Lord Clyde (Londra), al Mark Cubbon a cavallo, all'undicesimo duca di Hamilton (Arran) e alla tomba di John de la Poer Beresford (Armagh).

Questa sequenza cronologica consente di determinare parte della complessa e intensa attività dello scultore, avvenuta in poco meno di trent'anni. L'artista non fu mai fermo, neanche dopo il trasferimento a Londra nel 1848, sempre pronto a rispondere alle necessità dei suoi committenti. Occorre ribadire che quest'insieme di opere va ad aggiungersi all'attività da ritrattista in marmo e bronzo, ma persino ad alcune sperimentazioni con la scultura policroma<sup>18</sup>, portate avanti negli stessi anni.

---

<sup>17</sup> La vicenda è riassunta in modo più approfondito nel capitolo dei monumenti funerari. Per un primo riferimento bibliografico cfr. PHYSICK 1970; WARD-JACKSON 2004.

<sup>18</sup> HEDENGREN-DILLON 2018c.

### ***La statua equestre: modelli e casi esemplari in continua evoluzione***

Al contrario di quanto ci si potrebbe attendere, almeno rispetto ad un genere di rappresentazione radicato fin dall'antichità, i soggetti nella statuaria equestre marochettiana non sono tutti regnanti né sempre viventi. Se si escludono i coniugi reali inglesi, Napoleone e Carlo Alberto, ma anche Emanuele Filiberto di Savoia e Riccardo I, figure quasi mitologiche d'un passato ormai remoto, gli altri effigiati sono sì personalità legate a politica e corte, ad esempio il defunto delfino di Luigi Filippo, tuttavia prive dei poteri di un re, come il duca di Wellington, il principe Alberto, il visconte Combermere o Mark Cubbon. Si tratta di un dettaglio di non poco conto: la più tradizionale modalità di omaggio monumentale,

spesso riservata solo ai grandi regnanti o ai condottieri, stava iniziando a cambiare alcune sue caratteristiche, adeguandosi alle esigenze di cittadini e commissioni, locali e nazionali, desiderosi di omaggiare le figure più emblematiche della storia proprio con statue equestri erette in spazi pubblici. La Francia di Luigi XIV aveva apportato un'innovazione importante nella tradizione della statuaria equestre, arrivando a delineare politiche precise sia nella produzione di tali opere, sia nella scelta di artisti e maestranze, che dovevano essere controllate e approvate dal re o da soprintendenti di sua stretta fiducia, laddove per i casi del passato le richieste non furono che episodiche, assai meno organizzate<sup>19</sup>.

Il prototipo delle statue a cavallo a soggetto regio, nate nel corso dell'età moderna e moltiplicatesi durante il Settecento in Francia, patria cui Marochetti si sentì sempre profondamente legato, fu senz'altro il monumento a *Enrico II*, commissionato a Daniele da Volterra da Caterina de' Medici (fig. 5)<sup>20</sup>. Di là dal caso specifico, tuttavia, questo ruolo così emblematico del monumento equestre deriva dal fascino che questo tipo di rappresentazione suscitava fin dai tempi antichi, sentimento

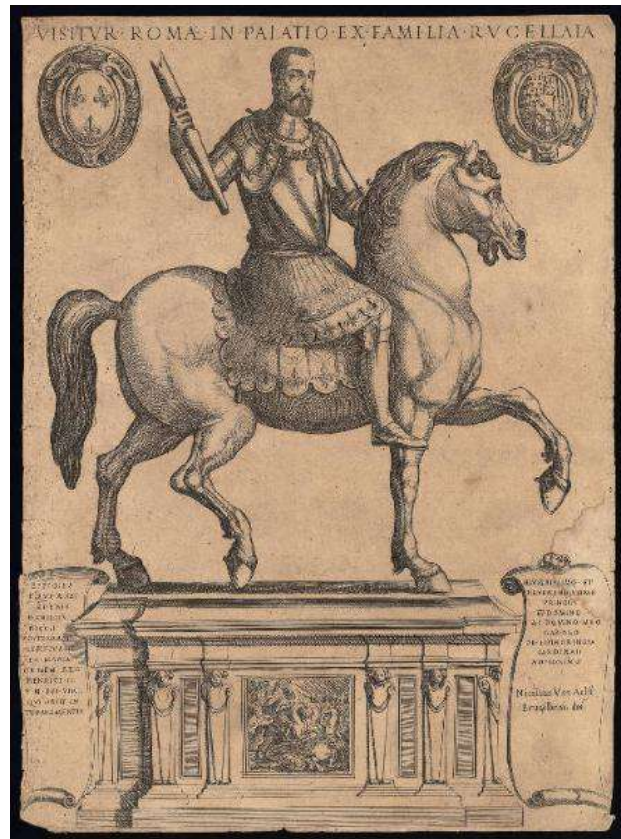


Fig. 5 - Daniele da Volterra, *Statua equestre di Enrico II di Francia*, acquaforte, 1590-1613 circa. Bergamo, Accademia di Carrara, Gabinetto Disegni e Stampe

<sup>19</sup> SABATIER 2007.

<sup>20</sup> BOSTRÖM 1995. Per un approfondimento sui riferimenti della statuaria equestre più importanti cfr. anche LAPAIRE 2023, pp. 32-53.



Fig. 6 - François-Frédéric Lemot (statua equestre), Nicolas e Guillaume Coustou (allegorie), *Monument à Louis XIV*, 1825. Lyon, Place Bellecour

che fu rinnovato proprio attraverso una serie di statue erette sul suolo italiano, a partire dalla metà del XV secolo, come il *Gattamelata* di Donatello<sup>21</sup>. Tali monumenti ambivano spesso a rappresentare il sovrano a cavallo in posa di comando, enfatizzandone la figura quale ideale re guerriero<sup>22</sup>. L'animale, inoltre, non era considerato semplice accessorio, bensì metafora delle passioni da domare. La posa del cavaliere, per giunta, rifletteva significati impliciti, poiché di solito era collegata alle figure (di norma allegoriche) che generalmente circondavano l'effigiato. Tale insieme traeva dunque forza da una combinazione equilibrata di riferimenti, dalle impostazioni formali alle scelte iconografiche, che includevano anche la tipologia del destriero, la posizione di cavallo e cavaliere e, soprattutto nel XVIII secolo, le presenze allegoriche nel piedistallo e il loro rapporto con la figura centrale<sup>23</sup>. Tra gli esempi più significativi, in questo senso, è il

monumento a Luigi XIV di Lione, in cui le personificazioni dei fiumi, realizzate dai fratelli Coustou<sup>24</sup> fissano il re in una posa quasi estatica. Un mutamento significativo, in una tipologia ormai consolidata, fu mettere in diretta relazione tali figure, che stabilivano così un legame storico, ridefinendo l'idea stessa di regalità in maniera assai netta (fig. 6)<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Per un primo e più recente riferimento si rimanda a MARKHAM SCHULZ 2021. Inoltre, cfr. FRÉMELAT 2013.

<sup>22</sup> JOLLET 2011.

<sup>23</sup> JOLLET 2011, pp. 12-13; inoltre p. 22.

<sup>24</sup> SOUCHAL 1980, p. 121.

<sup>25</sup> JOLLET 2011, p. 23.

Al tempo stesso, nel corso del XVIII secolo, fu la prosecuzione della tradizione delle *place royale*<sup>26</sup>, che divennero presto luoghi designati anche all'erezione di statue a cavallo<sup>27</sup>, creati per stabilire un legame profondo tra lo spazio architettonico-urbano e l'opera, coi suoi significati politici<sup>28</sup>. Sebbene l'esempio della *place royale* sia stato poco seguito fuori dai confini francesi, dove altri monumenti equestri continuavano a essere inaugurati pur mantenendo legami con la statuaria antica<sup>29</sup>, è ancora alla Francia che si deve un importante cambiamento sul significato dell'opera: il monumento equestre pubblico si adeguò all'idea di potere regio consolidatasi nel corso del Settecento, secondo cui il monarca non avrebbe più dovuto manifestare le proprie qualità di conquistatore e/o dominatore, ma diventare emblema virtuoso di un comando illuminato, benefattore e pacificatore<sup>30</sup>. È in questo contesto che s'inserisce una tra le sculture più innovative della seconda metà del XVIII secolo, quel *Pietro il Grande* di Etienne-Maurice Falconet eretto a San Pietroburgo (1766-1781, fig. 7)<sup>31</sup>. Contro ogni aspettativa e contro il consiglio di Diderot, Falconet ridusse all'essenziale le soluzioni per il proprio gruppo equestre, abolendo ogni allegoria, limitandosi a un'iscrizione breve,

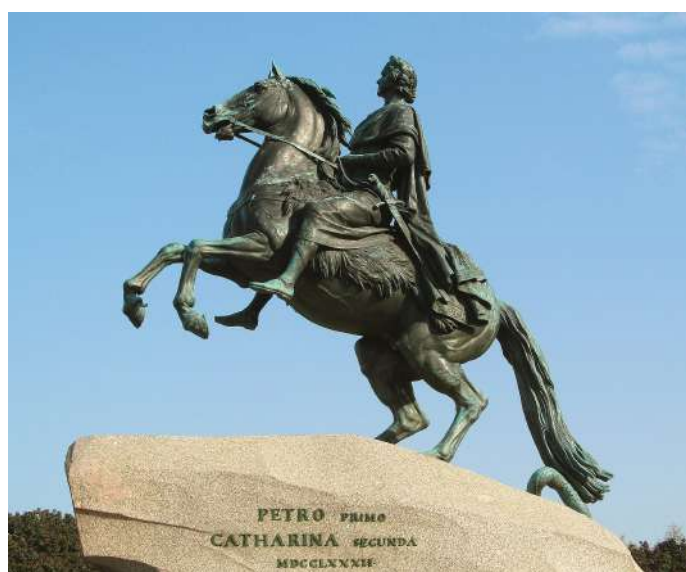


Fig. 7 - Étienne Maurice Falconet, *Le Cavalier de bronze*, 1768. San Pietroburgo, Piazza del Senato

<sup>26</sup> SABATIER 2007, p. 269.

<sup>27</sup> L'invenzione di questa tipologia architettonico-urbana risale al Cinquecento dove, tra gli esempi più noti, vi è Place des Vosges. Nel tempo, però, questi luoghi hanno finito per essere utilizzati anche e soprattutto come spazi ideali dove collocare statue equestri. È in Francia, soprattutto, che s'inizia a mettere a fuoco la *place royale*, presto caratterizzata dalla presenza di statue equestre che dessero enfasi al progetto politico e simbolico che quegli spazi urbani incarnavano. Sulla storia dello spazio architettonico cfr. CALABI 2001, pp.173-178.

<sup>28</sup> JOLLET 2011, p. 24.

<sup>29</sup> JANSON 1967, pp. 73-86.

<sup>30</sup> SABATIER 2007, p. 271.

<sup>31</sup> BAUDEZ 2011.

«Petro Primo Catharina Secunda»: così, collocando il soggetto sul cavallo impennato in cima a uno sperone roccioso, rinunciò persino al più convenzionale piedistallo. Tutto nell'opera è rottura con la tradizione, in particolare l'idea nuova di rappresentare il re quale severo legislatore, privo d'armatura e dei simboli legati alla classicità<sup>32</sup>.

In tale prospettiva, pur tenendo presente una tradizione ormai plurisecolare che muove dagli esempi più noti della statuaria antica come il *Marco Aurelio*<sup>33</sup>, è possibile mettere a fuoco quali furono gli elementi di discontinuità operati da Marochetti che, pur consapevole dei propri modelli – costantemente presenti, ancorché non sempre evidenti – riuscì a inserirsi in una tipologia commemorativa dallo straordinario valore storico, politico e culturale. Ne rimane esempio precipuo l'*Emanuele Filiberto* che, fin dal primo bozzetto, non fu immaginato come semplice condottiero all'antica, immobile sul proprio cavallo al centro di una piazza, bensì come guerriero dinamico, audace e consapevole, colto nell'atto – e qui risiede la novità – di rinfoderare la spada, una volta ottenuto quello cui ambiva: la pace. Senza smarrire legami, da un lato, con la statuaria seicentesca<sup>34</sup> e, dall'altro, con le opere francesi conosciute innanzitutto attraverso l'insegnamento di Bosio, l'opera divenne nuova incarnazione d'un messaggio preciso: non bastano sangue e lame a mantenere saldo un governo, ma è indispensabile essere abili nelle strategie diplomatiche. Un significato cruciale per saldare, in modo quasi eroico, il legame tra il committente Carlo Alberto e i propri sudditi, soprattutto se lanciato da un Re che non era discendente diretto del predecessore.

Quasi all'opposto, invece, si colloca il *Carlo Alberto* marochettiano, peraltro a poche centinaia di metri dall'*Emanuele Filiberto*. In questo caso, il gruppo monumentale è in grado d'inscenare i valori più umani, ai limiti del poetico, del monarca che sacrificò tutto per il proprio regno, cedendo lo scettro al proprio successore. Simbolicamente, dunque, il *Re Tentenna*<sup>35</sup>, committente del monumento in Piazza San Carlo, si trasformò in personaggio con meno carattere, nemmeno rievocato da iscrizioni, umanizzato in ogni aspetto e pronto al sacrificio. con aria fiera, impassibile. Così, nell'opera forse più realista e compassionevole dell'artista, si ritrovano i modelli dell'antichità smarriti in precedenza, che riallacciano la scultura carloalbertina persino alla tradizione del XVIII secolo: sul basamento, le malinconiche figure allegoriche piangono il loro monarca mentre i fieri soldati fanno da guardia al proprio capitano, in partenza per un esilio senza ritorno.

---

<sup>32</sup> SABATIER 2007, p. 272.

<sup>33</sup> FALUS 1980.

<sup>34</sup> BACCHI 2018, p. 8.

<sup>35</sup> AVANCINI 1933, pp. 56-57.





Fig. 8 - *Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, 1831-1838. Torino, Piazza San Carlo, dettaglio gruppo equestre

### ***I cavalieri di bronzo***

Un monumento equestre non sarebbe tale senza la figura più importante posta al suo apice: il cavaliere. Ogni statua a cavallo di Marochetti si distingue non solo per la maestria tecnica e l'attenzione alla composizione, ma anche per l'accurata resa delle individualità dei personaggi raffigurati. L'artista non si limitò a una semplice idealizzazione eroica, più affine alle modalità rappresentative della scultura monumentale antica e rinascimentale, ma si sforzò di cogliere e trasmettere le caratteristiche di ciascun protagonista attraverso pose, gesti ed espressioni che riflettevano personalità, storia e identità di ciascuno. L'analisi delle figure scolpite di Emanuele Filiberto, il duca d'Orléans, il duca di Wellington, la Regina Vittoria e il Principe consorte Alberto, Carlo Alberto, Riccardo I, il Visconte Combermere e Mark Cubbon permette di evidenziare la varietà delle soluzioni adottate, tra fedeltà storica e interpretazione artistica.

*Emanuele Filiberto* (1838) è il primo e più innovativo dei cavalieri marochettiani, che manifesta già un certo distacco dalla rigidità dei modelli equestri più consueti, a partire dal *Marco Aurelio*. Il duca di Savoia non è rappresentato né in posa ieratica di comando, né nel pieno dell'azione bellica, ma in un momento dal forte impatto simbolico: il gesto di rinfoderare la spada allude alla fine della guerra e alla restaurazione della pace, sottolineando la saggezza politica del sovrano (fig. 8). Il volto del cavaliere, unica parte scoperta dall'armatura, appare risoluto e impassibile, con lo sguardo dritto e fiero, quasi a rimarcare la lungimiranza strategica del suo governo. Il suo corpo è saldo ma non altrettanto rigido, e accompagna il movimento con linee morbide. L'azione della mano che ripone



l'arma contribuisce all'impatto dinamico di tutto l'insieme. Il cavallo stesso, pur mantenendo una postura classica, suggerisce un senso di potenza controllata, rafforzando il messaggio di un condottiero che ha saputo vincere e, con altrettanta saggezza, porre fine allo scontro.

Col monumento del duca d'Orléans (1842-1845) Marochetti fronteggiò una sfida complicata: rappresentare un principe prematuramente scomparso, il cui mito si era già



Fig. 9 - *Monumento al duca d'Orléans*, 1842-1844. Neuilly-sur-Seine, Place duc d'Orléans, dettaglio gruppo equestre

trasformato in leggenda, contro l'opinione di quanti lo ritenevano artista straniero (fig. 9). Il delfino di Francia è raffigurato con un'espressione quasi malinconica, che lo distingue dagli altri protagonisti della statuaria equestre marochettiana. La postura è eretta, ma non troppo austera, e il suo volto è leggermente spostato verso destra, orientato in un punto indefinito. Lo sguardo perso, non rivolto allo spettatore, rievoca quasi il destino interrotto del giovane nobile. L'altra grande differenza, almeno rispetto all'*Emanuele Filiberto*, è che in questo caso lo scultore conosceva l'effigiato, figlio del suo più importante mecenate in Francia, nonché caro al popolo e soprattutto agli artisti. Di lui esistevano tantissimi ritratti (in pittura e scultura) e, fra i più importanti, si ricorda quello di Ingres del 1842<sup>36</sup>. Marochetti si attenne dunque a una fedeltà fisionomica notevole, concentrando i suoi sforzi sui tratti del viso. Di là dalla cura con cui è scolpita la divisa militare, la barba con la sua peculiare acconciatura, il naso dritto e gli occhi rotondi sono riportati con estremo realismo. Persino il mento, dalla caratteristica fossetta al centro, corrisponde alle altre rappresentazioni del delfino. Così, l'artista rese omaggio a una personalità cara alla nazione, imprimendo nel volto quel carattere e personalità che tanta ammirazione avevano generato, evocando la grandezza di colui che tutti si aspettavano essere il degno erede al trono.

<sup>36</sup> L'opera è conservata presso il Louvre di Parigi, inv. RF 2005-13. Sull'importanza del personaggio e le sue numerose rappresentazioni si veda VIGUIER-DUTHEIL, DESCHAMPS-TAN, FABRE 2021.

In continuità con l'opera francese, anche nel monumento al duca di Wellington (Glasgow, 1840-1844, fig. 10), Marochetti si preoccupò del dato realistico, proponendo una figura dall'aura solenne e imperturbabile. A differenza di *Emanuele Filiberto* o del *duca d'Orléans*, qui il generale non presenta un gesto simbolico/evocativo particolare (come invece accade nei due rilievi di cui è protagonista, sul basamento), ma è scolpito in una posa che



Fig. 10 - *Monumento al duca di Wellington*, 1844. Glasgow, Royal Exchange Square, dettaglio gruppo equestre

esprime autorità e controllo. Lo sguardo è severo, il busto ritto e la mano saldata alle redini del cavallo, simbolo di disciplina e comando. Spinto dalla volontà della commissione di veder rappresentato il loro eroe *in the prime of his life*, ovvero giovane e vigoroso, Marochetti si attenne alla richiesta ma a modo suo. Pur avendo potuto ritrarre dal vivo il duca ormai settantenne, lo scultore ne omaggiò il ricordo ringiovanendone l'aspetto di almeno trent'anni<sup>37</sup>. La somiglianza col



Fig. 11 - Sir Thomas Lawrence, *Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington*, 1815. London, Apsley House

più noto dipinto di Thomas Lawrence, del 1815 (fig. 11), risulta quasi didascalica: il viso è identico e persino l'acconciatura (oggi disturbata dalla presenza del cono del traffico) è rispettata in ogni ciocca. L'aspetto forse più peculiare dell'opera, in cui si commemorava un personaggio ancora in vita e il cui ricordo infiammava la popolazione locale, è l'accusa di eccessivo realismo che le fu rivolta, criticata da molti al tempo della sua inaugurazione. Forse influenzato dall'arte di Chantrey e dall'incredibile talento di quest'ultimo nell'assecondare il gusto della committenza inglese, il *Wellington* marochettiano rappresenta una delle prime e più importanti testimonianze del talento di Marochetti nel sapersi adattare ai modelli figurativi di una nazione ancora alla ricerca di una propria identità artistica:

<sup>37</sup> Sulla questione del come rappresentare Wellington e delle diverse difficoltà legate proprio al suo ritratto si rimanda alla scheda dell'opera nel catalogo.



Fig. 12 - *Monumento alla Regina Vittoria*, 1850-1854. Glasgow, George Square, dettaglio gruppo equestre



Fig. 13 - *Monumento alla Principe Alberto*, 1862-1866. Glasgow, George Square, dettaglio gruppo equestre

tutto questo è impresso con orgoglio sul viso di uno degli uomini forse più straordinari che la storia inglese avesse avuto fino a quel momento.

Le statue equestri della Regina Vittoria e del Principe Alberto (Glasgow, rispettivamente 1850-1854 e 1862-1866) costituiscono un caso particolare (figg. 12-13). Inizialmente, la statua della Regina era stata concepita come omaggio per il suo passaggio in città, ma in seguito fu ricollocata (e risemantizzata). Anni dopo, in memoria del Principe Alberto, si decise di affiancarle un secondo monumento equestre, posizionandoli entrambi in George Square. Marochetti dovette quindi armonizzare una statua già esistente con una di nuova concezione, bilanciando la celebrazione della monarchia con l'individualità delle due figure. La Regina Vittoria, seduta a cavallo all'amazzone, è rappresentata con lineamenti ingentiliti, forse anche idealizzati dato il tipo di omaggio e la



Fig. 14 - *Queen Victoria*, marmo, 1850-1855 circa. Windsor, Windsor Castle



Fig. 15 - *Prince Albert*, marmo, 1849. Windsor, Windsor Castle

personalità ritratta. La donna impugna lo scettro, sollevato nella mano destra, e le redini nella sinistra. Il suo sguardo è rivolto in avanti con dignità, e la compostezza della postura riflette l'immagine di una sovrana capace di governare con saggezza e fermezza. L'intero apparato decorativo denuncia l'importanza del soggetto ritratto, ma la posa molto composta rende tutto poco



Fig. 16 - Franz Xaver Winterhalter, *Prince Albert, The Prince Consort*, olio su tela, 1859. London, Buckingham Palace

spontaneo. Rispetto al busto realizzato dallo stesso Marochetti, tra 1850 e 1855 circa (fig. 14)<sup>38</sup>, in cui la regina è ritratta con lineamenti più dolci e una pettinatura decorata da fiori e foglie, nell'omaggio equestre queste caratteristiche sembrano scomparse, a favore di una più rigida linearità che sacrifica il coinvolgimento emotivo, in parte anche a causa del tipo di commissione e la destinazione. Il Principe Alberto, invece, è raffigurato con maggiore attenzione al dettaglio fisionomico: se la postura mantiene caratteristiche di regalità, specie in confronto con la Regina che gli è accanto, nella lavorazione del volto lo scultore offrì il meglio, trasmettendo maggiore espressività. Anche in questo caso ci sono differenze con il ritratto scolpito in precedenza nel 1849 (fig. 15)<sup>39</sup>. Se da una parte il busto manifesta caratteristiche che lo inquadrano nel filone

della ritrattistica all'antica, evidente soprattutto nel torso scoperto e la toga abbottonata a una spalla, il ritratto equestre manifesta un'impressionante vicinanza all'immagine di Alberto, come dimostrerebbe un confronto con i dipinti ufficiali degli stessi anni, come, ad esempio, quello celeberrimo di Franz Winterhalter del 1859 (fig. 16)<sup>40</sup>. L'attaccatura dei capelli alta, le basette lunghe e il caratteristico baffo: tutto sembra riportato da Marochetti con estrema aderenza al vero, forse anche per rispetto verso la Regina che ne aveva commissionato il doloroso tributo. L'uomo seduto su quel cavallo, così posato, era stato peraltro il più importante promotore delle arti e innovazioni culturali nel Regno Unito, nonché primo committente del *Riccardo I* esposto alla *Great Exhibition*. Marochetti offrì dunque al Principe un omaggio sentito, attenendosi all'immagine nobile e terrena di una personalità la cui prematura scomparsa era stata pianta dalla popolazione tutta, quasi con più coinvolgimento emotivo del duca d'Orléans, entrambi legati da un tragico destino e dallo scalpello dell'artista che li aveva scolpiti.

<sup>38</sup> Conservato nel Castello di Windsor, parte della Royal Collection, inv. RCIN 2077.

<sup>39</sup> Anche questo al Castello di Windsor, inv. RCIN 31628.

<sup>40</sup> Buckingham Palace, inv. RCIN 405130.





Fig. 17 - Monumento a Riccardo I cuor di Leone, 1851-1861. London, Old Palace Yard, Palace of Westminster (dettaglio)

Molto diverso è invece *Riccardo I* (1851-1861, fig. 17). Qui, Marochetti accentuò il legame tra il re crociato e la crescente passione inglese neogotica, soprattutto per l'architettura<sup>41</sup>. La statua si distingue per un'impostazione eroica e molto idealizzata rispetto ad altre opere dell'artista. Il sovrano, con la spada levata al cielo, assume una postura più teatrale, che richiama le immagini cavalleresche medievali. Il volto è risoluto, con una barba fluente, la bocca serrata e lo sguardo fiero davanti a sé. La definizione muscolare del corpo accompagna il

volto impreziosito da un'imponente corona: tutto

sembra evocare grandezza ed epicità. La cura con cui ogni ricciolo è lavorato, l'effetto quasi naturale di ripiegatura sui bordi della corona, manifestano ancora il talento di uno scultore ormai inserito a pieno titolo tra i nomi più importanti della storia dell'arte internazionale. Persino il cavallo, possente e ben modellato, enfatizza la *grandeur* del personaggio, elevandolo a un'icona leggendaria. Rispetto all'*Emanuele Filiberto*, bardato nella sua possente armatura, qui l'eroe manifesta tutto il proprio orgoglio esibendo una forza (fisica e simbolica) che trascende il semplice ricordo storico. Così, un personaggio che non aveva avuto molta fortuna iconografica nel Regno Unito – ma ricordato in più occasioni nella Francia del nord –, ritornato in auge grazie al romanzo di Walter Scott, aveva finalmente preso vita nell'immaginario popolare del tempo, ricordando con fierezza le proprie origini nazionali, collocato simbolicamente davanti al luogo di



Fig. 18 - Monumento al Visconte Combermere, 1863-1865. Chester, Grosvenor Road.

<sup>41</sup> CHANDLER 1980; AGRAWAL 1990; YORKE 2017.

potere nazionale *par excellence*, il Parlamento.

Il *Visconte Combermere* (1863-1865, fig. 18) riprende alcune caratteristiche viste nel *Wellington*, ma con una differenza sostanziale: il militare è raffigurato in atteggiamento più rilassato. Il busto è eretto, ma l'espressione sembra meno austera, con un leggero accenno di umanità che stempera la rigidità della posa formale. Il cavallo, di proporzioni equilibrate, appare anch'esso composto, contribuendo a creare un'immagine di solidità e affidabilità anziché di eroismo bellico. Sempre mosso dalla stessa volontà di ritrarre l'effigiato con quanta più verosimiglianza possibile, il risultato finale è un uomo che sembra ritratto al momento e con naturalezza posto su un destriero come semplice ricordo formale. Persino la zampa alzata del destriero rievoca la posa del *Marco Aurelio*. L'opera sembra quasi un esercizio di stile che un ricordo sentito o fortemente evocativo: il personaggio non poteva essere messo al pari di un regnante, ma gli fu offerta comunque la stessa dignità monumentale.



Fig. 19 - Monumento a Mark Cubbon, 1863-1865. Bangalore, Cubbon Park (dettaglio)

*Mark Cubbon* (1866, fig. 19) rappresenta infine un caso particolare nella produzione marochettiana. Come nel caso di *Combermere*, il protagonista non è un sovrano o un grande generale, ma un amministratore coloniale, ritratto con un'eleganza sobria e misurata. L'atteggiamento del cavaliere è pacato, riflessivo, quasi a sottolineare il suo ruolo esclusivamente politico anziché militare. Il cavallo, altrettanto composto, pare trasformato in semplice elemento di supporto e elevazione,

quasi assecondando la natura dell'omaggio monumentale. I tratti somatici sono riportati con straordinario realismo: l'attenzione ai capelli, il volto pieno di rughe, le labbra sottili e l'espressione seria contribuiscono a rendere l'insieme di straordinario impatto. L'intera rappresentazione sembra esaltare l'idea di una pacifica e prospera attività di governo. Il messaggio però non fu così apprezzato: è forse per questo che, anche in virtù del ruolo ricoperto da Cubbon, l'opera non piacque ai locali, contrariati – quasi un secolo dopo la sua erezione – dalla presenza d'una figura così scomoda che rievocava un passato oscuro della storia nazionale, chiedendone lo spostamento, scampato il rischio di abbattimento, nel parco che porta il nome dell'ufficiale.



Così, se le statue equestri avevano tradizionalmente incarnato un ideale di potere e comando, le opere di Marochetti si distinguevano per un approccio più sfaccettato, che rifiutava la ripetizione pedissequa di modelli già sperimentati a favore della caratterizzazione individuale di ogni soggetto. Lo scultore seppe imprimere nei suoi ritratti equestri una gamma sorprendentemente ampia di espressioni, posture e soluzioni iconografiche, modulando ogni opera in base alla personalità del soggetto e al messaggio che il monumento doveva trasmettere.

Questi cavalieri scolpiti spaziano dall'eroismo marziale di *Riccardo I*, immortalato con la spada levata in una posa quasi teatrale, alla solennità imperturbabile e austera di *Wellington*, fino alla malinconia quasi elegiaca del *duca d'Orléans*, ritratto con una compostezza che rievoca il destino tragico. Se nell'*Emanuele Filiberto*, la rigidità dell'armatura è compensata dal gesto fluido e sorprendente della spada rinfoderata, in *Carlo Alberto* la postura più inclinata e il volto pensoso traducono in forma plastica il senso di sacrificio e sconfitta. Allo stesso modo, la coppia reale britannica rifletteva un approccio ancor diverso: la *Regina Vittoria*, raffigurata con linee sobrie e atteggiamento composto, incarna l'immagine dell'autorità istituzionale, mentre il *Principe Alberto*, dai tratti più espressivi e un maggiore realismo, trasmette un senso, quasi affettuoso, di umanità e vicinanza, in sintonia con il suo ruolo di patrono delle arti. La volontà di Marochetti di enfatizzare la dimensione storica e umana dei suoi soggetti si manifesta anche nelle figure di *Combermere* e *Mark Cubbon*, che appaiono misurati e meno ieratici, in linea con il loro ruolo di amministratori e militari.

Attraverso questa straordinaria varietà, Marochetti dimostra di non essere solo un grande scultore monumentale, ma anche un fine interprete della personalità umana, capace di tradurre in bronzo le molteplici sfaccettature di potere, gloria, sacrificio ed eroismo. Le sue statue equestri non sono semplici omaggi celebrativi, ma veri e propri ritratti scolpiti nel metallo, in cui ogni figura vive di una propria identità, resa con sensibilità, intelligenza e una profonda comprensione del mezzo plastico.

### ***Il cavallo, deuteragonista.***

Se la statua equestre è quasi sempre dedicata al cavaliere, la rappresentazione del cavallo non è meno importante. Le due figure devono essere in armonia tra loro e raggiungere un equilibrio specifico. D'un monumento a cavallo si dovrebbe riconoscere il carattere del protagonista dal modo in cui è stato reso il suo destriero. Ad esempio, un animale a riposo potrebbe dare un senso di autorità e serenità al suo cavaliere (l'esempio più canonico, in questo, resta *Marco Aurelio*, fig. 20),

laddove uno impennato potrebbe, al contrario, rappresentare la personalità battagliera di colui o colei che lo cavalca. Non sempre, però, la scelta della posizione dell'animale era ritenuta puramente allegorica. La principale sfida nelle statue equestri, infatti, riguardava soprattutto l'equilibrio statico del gruppo nella propria interezza. L'idea di raffigurare un cavallo al passo, ossia con una zampa sollevata per suggerire movimento, poneva preoccupazioni significative, dal punto di vista tecnico e strutturale, poiché il pesante bronzo aveva come unici punti d'appoggio tre zampe sottili e fragili. Donatello, per il monumento a Padova, adoperò un espediente ingegnoso: collocò lo zoccolo sollevato del cavallo su una sfera, garantendo così maggiore stabilità<sup>42</sup>. Verrocchio, invece, fu il primo a riuscire nell'impresa di appoggiare l'intero monumento su sole tre zampe.



Fig. 20 - *Statua equestre di Marco Aurelio*, bronzo, 176 o 181 d. C. Roma, Musei Capitolini



Fig. 21 - *Pietro Tacca, Monumento a Filippo IV di Spagna*, 1634-1640. Madrid, Plaza de Oriente.

La creazione di una statua equestre con il cavallo impennato rappresentava una sfida notevole per gli scultori in passato. Pietro Tacca è stato il primo a riuscire in questa impresa, con la statua di Filippo IV a Madrid, completata nel 1640 (fig. 21)<sup>43</sup>. L'opera è considerata un capolavoro di fusione in bronzo, soprattutto per la sua scala e complessità. Per la realizzazione, venne inviato a Firenze un modello basato su un dipinto (di Rubens o Velazquez) che ritraeva Filippo a cavallo, in movimento. La difficoltà principale consisteva nel mantenere la statua stabile, risultato ottenuto spostando il centro di gravità verso la parte posteriore della statua. Così, il

<sup>42</sup> FÉMELAT 2013; SCHULZ 2021.

<sup>43</sup> HELLWIG 1990; MATILLA 1997.

cavallo fu realizzato in due sezioni: quella posteriore è in bronzo massiccio per garantire la stabilità, mentre quella anteriore è cava per alleggerirne il peso. Finanche Galileo Galilei fu coinvolto per calcolare con precisione pesi e contrappesi necessari a garantire che la statua restasse stabile nel tempo. Tuttavia, va notato che, per quanto ambiziosa e innovativa, la statua di Filippo IV poggia su tre punti, ovvero le due zampe posteriori e la coda del cavallo.

Nei secoli successivi questa soluzione dei tre punti fu la più sfruttata, com'è nei casi di *Federico Augusto I* a Dresda (autore sconosciuto, 1736), di *Pietro il Grande* a San Pietroburgo (Falconet, 1782), di *Luigi XIV* a Parigi (Bosio, 1822), di *Wellington* a Edimburgo (Steel, 1842), di *Guglielmo il Conquistatore* a Falaise (Rochet, 1875).

Di come lavorasse Marochetti coi cavalli resta peraltro traccia in un acquerello di Louis Laurent-Atthalin, conservato a Vaux-sur-Seine (fig. 22)<sup>44</sup>, che ritrae l'atelier marochettiano ai tempi in cui



Fig. 22 - Louis-Laurent Atthalin, *Croquis de l'atelier de Mr de Marocquetti au château de Vaux*, acquerello, 1843. Collezione privata, foto di Caroline Hedengren-Dillon

<sup>44</sup> L'opera, dal titolo *Croquis de l'atelier de Mr de Marocquetti au château de Vaux, juin 1843* è un acquerello di 26x35. Pubblicato in HEDENGREN-DILLON 2012, fig. 6.



ancora viveva e lavorava in Francia. Nel dipinto si vede lo scultore, circondato dai modelli di molte sue opere, che accompagna un cavallo all'interno della stanza: lo stesso, forse, adoperato proprio per il monumento al duca d'Orléans sullo sfondo. Malgrado l'abilità tecnica dimostrata nell'ideazione dei suoi cavalli, lo scultore parve non ricorrere mai alle soluzioni più raffinate dei suoi predecessori, limitandosi quasi sempre a raffigurare il cavallo poggiato su tre o quattro zampe. Nella prima casistica rientrano, in particolare, *Emanuele Filiberto*, *Wellington*, la *Regina Vittoria* e il *Principe Alberto*, *Riccardo I*, *Carlo Alberto* – ancorché una delle due zampe posteriori sia leggermente sollevata, ma appoggiata comunque al basamento – e *Combermere*. A fare eccezione è solo il doppio monumento al duca d'Orléans, che presenta invece, in entrambi i casi, una zampa anteriore e una posteriore sollevate. La vera differenza sostanziale nei cavalli marochettiani è la loro razza, spesso frutto di riflessioni su più tipologie combinate o, in altri casi, di esempi reali presi in prestito da animali appartenuti ai loro cavalieri monumentalizzati. In tal senso, è opportuno sottolineare che si tratti quasi esclusivamente di destrieri, ovvero maschi e quasi mai giumente o castroni: una scelta forse dettata dalla consuetudine nella statuaria o, ancor più plausibilmente, dalla consonanza tra il genere delle grandi figure immortalate e quello dello stesso animale domato/sottomesso/cavalcato.

Secondo gli osservatori del tempo, il cavallo dell'*Emanuele Filiberto* era un *pastiche* delle razze all'epoca ritenute più prestigiose, che combinava «il corpo d'un fiammingo, la testa di un arabo e le gambe d'un inglese»<sup>45</sup>. In questo caso, inoltre, coda e criniera sono particolarmente dettagliate, con

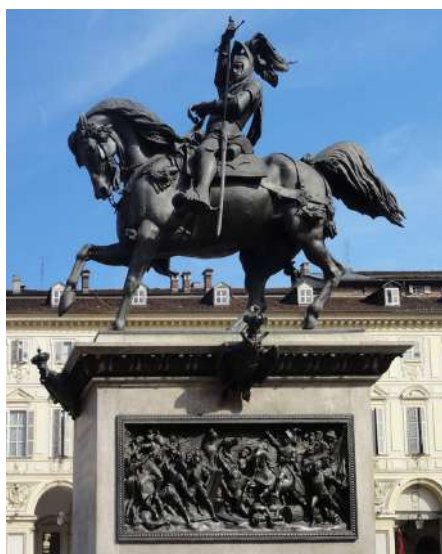


Fig. 23 - Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia, 1831-1838. Torino, Piazza San Carlo, visto da sinistra



Fig. 24 - Monumento al duca di Wellington, 1844. Glasgow, Royal Exchange Square, dettaglio gruppo equestre

<sup>45</sup> MORANDO 1880, p. 13.

una resa di volume che lascia intuire la presenza dell'aria che deve averle rigonfiate, contribuendo alla resa molto dinamica dell'intero gruppo scultoreo (fig. 23).

Nel caso del *Wellington* di Glasgow, d'altra parte, l'animale risulta meno dettagliato. La sensazione generale è di appiattimento della descrizione muscolare, a favore d'una semplicità che rende l'insieme più statico. Il monumento è uno dei pochi ad avere tutte e quattro le zampe poggiate al basamento: si trattò, probabilmente, di una scelta mirata dell'artista, vale a dire un adattamento alla statuaria inglese di quegli anni, dominata da Francis Chantrey (fig. 24).

Il cavallo protagonista del duplice monumento al duca d'Orléans somiglia molto a quello dell'*Emanuele Filiberto*, ancorché differisca da questo per la particolare distribuzione delle zampe nello spazio: quella anteriore sinistra e quella posteriore destra sono infatti sollevate, caso unico in tutta la produzione marochettiana.

I destrieri delle opere equestri dei coniugi reali, Vittoria e Alberto, tornano ancora alla medesima semplicità sperimentata nel caso di Wellington, forse con qualche guizzo creativo in più nell'aggiunta di decorazioni su redini e sella dei due cavalieri. Considerata la distanza temporale, i due cavalli risultano quasi identici, anche a causa del rimaneggiamento di quello della regina, modificato per lo spostamento dell'opera dalla sua collocazione originaria<sup>46</sup>.

Nel *Riccardo I* appare una sorta di ricordo dell'*Emanuele Filiberto* (fig. 25), sia per la postura dell'equino, sia per la ricchezza di coda e criniera, ancora una volta caratterizzati da movimento e



Fig. 25 - Monumento a Riccardo I cuor di Leone, 1851-1861. London, Old Palace Yard, Palace of Westminster



Fig. 26 - Monumento a Carlo Alberto di Savoia, 1852-1860. Torino, Piazza Carlo Alberto

<sup>46</sup> La vicenda è rievocata nell'approfondimento dell'opera.

una certa consistenza nello spazio. La muscolatura dell'animale, però, risulta meno particolareggiata, con una superficie che appare liscia, all'inglese, a riprendere quanto già definito per il *Wellington*. Lo stesso accade anche al *Combermere* e al *Mark Cubbon* di Bangalore, che mantengono l'effetto levigato e poco dettagliato del corpo dell'animale; nell'ultimo caso si aggiunge anche l'assenza della criniera, a ridurre al minimo le parti accessorie.

L'espedito forse più peculiare nella statuaria equestre marochettiana è legato al monumento di Carlo Alberto (fig. 26). Per l'occasione, infatti, lo scultore potrebbe aver sfruttato l'immagine del vero cavallo del re, *Favorito*, ricondotto a Torino subito dopo la morte avvenuta a Oporto<sup>47</sup>. Si tratta forse dell'animale più contestato nelle varie opere dell'artista, spesso descritto come ronzino dall'aria vecchia e stanca. Marochetti potrebbe in effetti aver scelto consapevolmente di restare fedele alla rappresentazione del vero cavallo di Carlo Alberto, pur esponendosi a consistenti critiche per tutta la durata della commissione, per garantire all'opera finale quel carattere nostalgico, quasi malinconico di un re che aveva rinunciato al proprio ruolo, costringendosi a un auto-esilio.

### ***Scene a confronto: i bassorilievi dei monumenti equestri***

Ripensate in sequenza, quasi tutte le statue equestri marochettiane presentano rilievi a decoro dei basamenti. Escludendo il *Combermere* e *Mark Cubbon* che ne sono privi, in media ogni opera è accompagnata da due scene in bronzo, di solito episodi della vita dell'effigiato. Il contenuto delle rappresentazioni a rilievo spesso era predisposto già nelle fasi preliminari dalle commissioni e sono rarissime le occasioni in cui restino tracce dei primi pensieri dello scultore su tali elementi, salvo sporadiche occorrenze in cui fu certa la collaborazione di terzi, come per il caso dell'*Emanuele Filiberto* e l'aiuto di Carlo Botta<sup>48</sup>. Tuttavia, il dato interessante resta quello stilistico: a sorprendere è la varietà di linguaggi figurativi e soluzioni adottate dall'artista, a seconda dell'opera cui erano destinati i rilievi, con differenze che talvolta interessavano anche scene destinate al medesimo monumento.

Forse il caso più emblematico, nonché primo in ordine di tempo, è quello dell'*Emanuele Filiberto* torinese, inaugurato nel 1838 ma i cui bassorilievi furono installati più tardi, come del resto avvenne pure per gli altri monumenti equestri. Si tratta di due scene molto diverse, per resa e significato: alla concitazione che contraddistingue la vivace *Battaglia di San Quintino* si oppone l'austera staticità del *Trattato di Cateau-Cambrésis* (figg. 27-28). Nel primo caso, infatti, Marochetti pare orientato

---

<sup>47</sup> Il cavallo, imbalsamato, esiste ancora oggi ed è custodito presso l'Armeria Reale di Torino.

<sup>48</sup> CONTINI 2019.





Fig. 27 (in alto) - *Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, 1831-1838. Torino, Piazza San Carlo, rilievo *Battaglia di San Quintino*; Fig. 28 (in basso) - rilievo *Trattato di Cateau-Cambrésis*

verso i modelli dell'arte francese, soprattutto le nuove sperimentazioni «pittoresque[s]» degli scultori nel complicato terreno del rilievo<sup>49</sup>. La scena di battaglia, la cui concitazione e alcuni dettagli, come il tamburo sfondato al suolo, sembrano richiamare i dipinti a decoro della *Galerie des Batailles* di Versailles come, ad esempio, la *Battaglia di Marignan* di Alexandre-Évariste Fragonard (1836, fig. 29)<sup>50</sup>, oppure frutto di riflessioni maturate tra le novità del purismo francese e le produzioni dei Nazareni a Roma, di cui Marochetti aveva avuto senz'altro modo di osservare le

<sup>49</sup> BARBILLON 2014, pp. 181-188.

<sup>50</sup> Commissionati dal re di Francia per commemorare le guerre più significative della nazione cfr. GAEHTGENS 1984. Il confronto è ampliato nella scheda del monumento.



Fig. 29 - Alexandre-Évariste Fragonard, *Bataille de Marignan*, olio su tela, 1836. Versailles, Musée national du château de Versailles

opere<sup>51</sup>. Negli stessi anni l'artista stava lavorando al rilievo per l'Arco di Trionfo, tra i più importanti cantieri di scultura di quegli anni, dove ebbe modo di confrontarsi con artisti non solo della sua generazione (tra cui Étex, Feuchère e Chaponnière), ma anche più maturi, come François Rude<sup>52</sup>. Esiste però un altro possibile precedente, che potrebbe aver fornito a Marochetti un punto di partenza su cui innestare le proprie esperienze e il repertorio figurativo franco-italiano: il *Monumento al Generale Foy* di David d'Angers (1825-1831, fig. 30)<sup>53</sup> che, in uno dei bassorilievi a



Fig. 30 - Pierre-Jean David d'Angers, *Le général Foy en Espagne*, gesso, 1826-1831. Angers, Galerie David d'Angers

<sup>51</sup> Esiste persino una traccia di possibile contatto tra Marochetti e Overbeck riportato in ÉTEX 1877, p. 125; l'episodio è approfondito anche nella scheda dell'*Emanuele Filiberto*. Sulla fortuna dei Nazareni in Francia cfr. FLECKNER, GAEHTGEN 2003, pp. 1-17.

<sup>52</sup> BARBILLON 2008.

<sup>53</sup> Per un primo riferimento sull'opera cfr. PANTANO 1997.



decoro del monumento funebre, *Il Generale Foy in Spagna*, raffigura il protagonista in una scena militare, ricca di soldati a cavallo che si alternano anche sullo sfondo, replicati a creare una notevole effetto prospettico. Il dato in comune delle opere di Marochetti e David, dunque, è il riempimento saturo dello spazio della figurazione, senza illusione di profondità (come di solito accadeva per i rilievi rinascimentali).

Non è facile stabilire un rapporto diretto David-Marochetti, ma è importante tener presente le grandi novità che stavano emergendo proprio attraverso le sperimentazioni sul genere, soprattutto in ambito accademico. Come ricostruito da Claire Barbillon, già nei primi lavori a rilievo di Félicie de Fauveau (1801-1886, fig. 31) si comprende quanto fosse proprio in «ce type d'oeuvre que s'incarne avec le plus d'éloquence la quintessence du romantisme»<sup>54</sup>. L'opera della scultrice raffigurante *Cristina di Svezia che rifiuta di dare la grazia al suo scudiero Monaldeschi*, che già manifesta un cambiamento in atto nel trattamento delle figure, nella resa dei dettagli e nei chiaroscuri, era stata presentata nel *Salon* del 1827, cui aveva partecipato anche Marochetti, e le era valsa un elogio di



Fig. 31 - Félicie de Fauveau, *Christine de Suède refusant la grâce à son écuyer Monaldeschi*, gesso colorato, 1827. Louviers, Musée de Louveirs

Stendhal<sup>55</sup>. Per lo stesso evento, David d'Angers espone, fra le varie, anche il gesso del *Ritorno in Spagna di Monsignor d'Angoulême*, una proposta di decoro per l'Arc du Carrousel (poi distrutta nel 1830), in cui già sembravano confluire l'attenzione ai dettagli e la volontà di riempire ogni spazio della superficie scolpita<sup>56</sup>. Se è vero che lo spartiacque della scultura a rilievo lo si inquadra soprattutto con *La Marseillaise* di Rude per l'Arco di Trionfo (1833-1836), David continuava a offrire altre importanti dimostrazioni delle potenzialità del genere con una propria versione de *La partenza dei volontari* (1835) per l'Arco di Trionfo della porta d'Aix a Marsiglia (fig. 32)<sup>57</sup>. Nella scena tutto è concitato, ogni spazio occupato da un personaggio che ha caratteristiche distintive e lo sfondo sembra scomparire tra le armi che s'intravedono issate: è forse anche qui che risiede il

<sup>54</sup> BARBILLON 2014, p. 57.

<sup>55</sup> Il gesso patinato è conservato oggi a Louviers, presso il Musée Municipal.

<sup>56</sup> Il gesso dell'opera è conservato al Louvre, inv. CC 185. JOUIN 1878, vol. II, p. 466; GABORIT 1998, vol. II, p. 755.

<sup>57</sup> Di cui resta conservato anche il modello in gesso nel Louvre, inv. MBA836.5.



Fig. 32 - Pierre-Jean David d'Angers, *Le départ des volontaires*, gesso, 1835. Angers, Galerie David d'Angers

germe delle riflessioni di Marochetti sulle possibilità offerte da un terreno fertile, a cavallo tra pittura e scultura, come il rilievo<sup>58</sup>.

Tornando all'*Emanuele Filiberto*, la scena del *Trattato di Cateau-Cambrésis* (fig. 28), al contrario, è caratterizzata da una più semplice linearità dei profili dei protagonisti, oltre che da personaggi meno a rilievo. L'episodio deve avere senz'altro subito modifiche rispetto ai primi pensieri dell'artista, come dimostra lo scambio epistolare tra Botta e Marochetti. Secondo quanto ricostruito da Milena Contini, infatti, Botta riteneva che «rappresentare l'atto della consegna del trattato da parte dei firmatari della pace avrebbe evidenziato [...] la centralità del ruolo rivestito da Emanuele Filiberto»<sup>59</sup>. Così, lo scultore ambientò tutto in un contesto militare, a differenza del progetto originario (di cui non resta traccia), probabilmente connotato da caratteri stilistici orientati verso l'arte gotica, finanche da sembrare «un *presepio*» come indicano le parole ancora di Botta: «Léonard de Vinci et Benvenuto Cellini avaient déjà été en France, Raphael et Michelange vivaient en Italie; pourquoi donc un siège gothique?»<sup>60</sup>. L'ammonimento serviva a Botta per chiarire che per l'epoca in cui si svolgeva l'episodio sarebbe stato preferibile ispirarsi dall'arte italiana di metà XVI secolo, anziché disegnare elementi gotici. Così, seguendo le indicazioni dello storico, lo scultore rinunciò allo schienale ogivale precedentemente immaginato «a vantaggio di una poltrona con intarsi "a rocchetto" e seduta in pelle, tipica dello stile tardorinascimentale»<sup>61</sup>. Una scelta, questa, che si rifletteva anche nei costumi dei personaggi e nei dettagli più piccoli di accenno prospettico, come la sedia al centro, costruita su uno spazio quasi geometricamente incongruo, o la spada in

<sup>58</sup> BARBILLON 2014, p. 29.

<sup>59</sup> CONTINI 2019, p. 287.

<sup>60</sup> Lettera del 3 febbraio 1832 di Botta a Marochetti, conservata presso gli archivi privati Hedengren, pubblicata in CONTINI 2019, p. 290.

<sup>61</sup> CONTINI 2019, p. 287.



obliquo sul tavolo in primo piano. Il risultato fu dunque una scena in lieve contrasto con quella che le fa da *pendant* e, più in generale, con quanto prodotto fino a quel momento dall'artista: l'artista era però riuscito a sottolineare la diversa iconografia e contestualizzazione dei due episodi. Se da un lato era indispensabile mantenere un ritmo concitato, nell'episodio di battaglia, lo stesso non poteva essere fatto per la solennità del rilievo raffigurante la pace, preservata attraverso l'uso di riferimenti di primo Cinquecento.

L'opera di Glasgow dedicata al duca di Wellington presenta elementi di novità rispetto all'esperienza torinese: i bassorilievi in questo caso sono quattro e i due più piccoli non sono connessi al protagonista o, più precisamente, non restituiscono un'impresa dell'effigiato. Ai lati



Fig. 33 (in alto) - *Monumento al duca di Wellington*, 1844. Glasgow, Royal Exchange Square, rilievo *Battaglia di Waterloo*; Fig. 34 (in basso) - rilievo *Battaglia di Assaye*



Fig. 35 - *Monumento al duca di Wellington*, 1844. Glasgow, Royal Exchange Square, rilievo *Il ritorno del soldato*



Fig. 36 - *Monumento al duca di Wellington*, 1844. Glasgow, Royal Exchange Square, rilievo *La benedizione della pace*



Fig. 37 - *Battaglia di Jemappes*, 1835, rilievo per l'Arco di Trionfo. Paris, Place Charles-de-Gaulle

lunghi del piedistallo sono rievocate le battaglie di Waterloo e Assaye (figg. 33-34), laddove nei due restanti si trovano *Il ritorno del soldato* e *La benedizione della pace* (figg. 35-36). Le due scene concitate, fra gli episodi più significativi nella biografia di Wellington, ripropongono lo schema sperimentato nelle precedenti esperienze di battaglie dei monumenti equestri passati e dell'Arco di Trionfo (fig. 37). Anche in questo caso lo stile dei rilievi più lunghi appare leggermente diverso: se nel caso di Assaye tutto è più convulso, i personaggi complessi e i chiaroscuri marcati, con alcune figure che risultano ben evidenti, nella scena ambientata a Waterloo torna l'espedito della ripetizione dei soldati come dispositivo di profondità. Così, rispetto ad esempio all'*Emanuele Filiberto*, Marochetti aveva costruito la scena prospetticamente, quasi volesse attestare l'importanza dell'evento storico, più reale e meno leggendario rispetto alla *Battaglia di San Quintino*. Le altre differenze sono di carattere figurativo, ovvero i gruppi di soldati posti ai due margini dell'episodio di Assaye. All'angolo destro, infatti, un militare ferito viene assistito da due commilitoni: l'idea e i singoli personaggi sembrano estrapolati da un dettaglio molto simile della *Battaglia di Jemappes* ma, nel caso di Glasgow, i personaggi sono meno caratterizzati e i contorni poco ad altorilievo. Nell'angolo sinistro, invece, è il dettaglio forse più audace, ovvero un cannone distrutto ai cui piedi è raffigurato il soldato che lo gestiva, con la mano alzata, caduto per il contraccolpo. Il particolare curioso sono i commilitoni appena accanto, quasi ignari di quanto accade al compagno, che proseguono l'avanzata verso la città senza mostrare alcuna relazione con l'uomo in difficoltà. Anche Wellington, al centro della scena, appare ieratico sebbene il gesto fatto col cappello mantenuto nella mano indichi l'ordine di carica. L'episodio di Assaye appare molto più curato nei dettagli, come dimostra la presenza dell'elefante nel margine sinistro del rilievo, la palma al centro e il ricco insieme d'oggetti provenienti dall'India centrale, disseminati lungo tutta la scena. Come già osservato nella *Battaglia di San Quintino* torinese, ogni personaggio svolge azioni diverse, contribuendo a un effetto d'insieme decisamente più suggestivo (e pittorico?) rispetto alla scena a *pendant*.



I due decori più peculiari sono però quelli a tema familiare, collocati sulle facciate minori del piedistallo. Il primo, quello frontale, è *Il ritorno del soldato*, una scena intima in cui Marochetti ha immaginato il rientro di un militare a casa propria, dove ad attenderlo ci sono i parenti (fig. 35). Tutto è messo in scena in un ambiente domestico ridotto, quasi claustrofobico, carico di dettagli ancorché siano solo i personaggi ad abitarlo. In questo caso è più complesso individuare i modelli cui Marochetti possa essersi ispirato nel rilievo, che appare diverso anche come dispositivo retorico: quasi un'allegoria-moralizzante. In confronto a quanto già realizzato, l'episodio potrebbe proseguire un percorso iniziato col *Trattato di Cateau-Cambresis* di piazza San Carlo a Torino (fig. 28), a metà fra l'arte italiana e fiamminga di primo Cinquecento, più ricca di dettagli. Considerata la passione per l'arte medievale di Marochetti collezionista<sup>62</sup>, non è da escludere l'ipotesi che lo scultore possa essersi ispirato a una scena trecentesca raffigurante il lavoro medievale, presente nelle vetrate delle porte d'ingresso del proprio castello di Vaux-sur-Seine<sup>63</sup>. *La benedizione della pace*, al lato opposto, mostra invece una scena bucolica di tranquillità campestre, in cui un uomo col kilt, forse lo stesso soldato dell'altro rilievo, si dedica all'allevamento e agricoltura (fig. 36). Resta arduo rintracciare un modello anche per questo bassorilievo, che sembra quasi riportare alla bidimensionalità dell'arte medievale di primo Trecento. Ciò che risulta significativo però, nell'insieme di scene per l'opera di Glasgow è, da una parte, il tentativo d'adeguamento di Marochetti a un codice stilistico più vicino al gusto inglese di quegli anni, in affinità con quanto realizzato nel Regno Unito da scultori come Francis Chantrey, con un graduale prosciugamento qualitativo nella resa di oggetti, animali e personaggi, che appaiono più semplificati rispetto ai rilievi franco-italiani, al contrario più vivaci, morbidi ed espressivi; dall'altra, invece, la novità di legare al monumento equestre due scene del tutto metaforiche, in cui il protagonista principale è assente, rende ancor più complessa la sfida per l'artista che, proprio in virtù di queste arditezze, abbandona quelle caratteristiche pittoriche, intraviste dagli osservatori dell'epoca nella *Battaglia di Jemappes* (fig. 37)<sup>64</sup>, per creare episodi intimi, lineari e asciugati dai dettagli non significativi.

L'impresa immediatamente successiva è la doppia statua equestre al duca d'Orléans, che presenta di nuovo, in entrambe le versioni, solo due bassorilievi. Le scene di battaglia raffigurano la presa di Anversa e l'attraversamento del colle di Mouzaïa (figg. 38-39). In questo caso, le soluzioni si avvicinano a quanto già sperimentato per l'Arco di Trionfo e, ancor prima, alla scena di battaglia

<sup>62</sup> FUSARI 2012-2013.

<sup>63</sup> Si rimanda a PIRRO 2023.

<sup>64</sup> Sulla violenta critica di Planche si rimanda all'approfondimento nella tesi; le ragioni della sua antipatia sono invece affrontate nel capitolo sulla critica francese.

dell'*Emanuele Filiberto*, ancorché l'episodio più movimentato – quello ambientato nel Mouzaïa – appaia meno turbinoso. Tornano, anche in questo caso, dettagli che diventano quasi la firma dello scultore, ovvero i corpi dei soldati uccisi riversi in pose plastiche al suolo, che talvolta oltrepassano



Fig. 38 (in alto) - *Monumento al duca d'Orléans*, 1844. Neuilly-sur-Seine, Place du duc d'Orléans, rilievo *La presa di Anversa*; Fig. 39 (in alto) - rilievo *L'armata francese attraversa il Mouzaïa*

la cornice del rilievo con un braccio, una gamba o la manica delle vesti strappate. Malgrado l'attenzione riservata a ogni singolo personaggio, ognuno scolpito in un movimento, gesto o azione diversa, il risultato finale sembra perdere la saturazione della *Battaglia di San Quintino* (fig. 27). Se per la scena a decoro del duca sabaudo tutto era disposto su un unico piano ravvicinato, concentrato e sintetico, le battaglie del duca di Orléans, specie il Mouzaïa, sono panoramiche, narrative, con riferimenti descrittivi sullo sfondo che rievocano le rappresentazioni medievali, persino il *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini (Siena, 1330).

Rispetto alla *Battaglia di Jemappes* (fig. 37), però, l'insieme appare meno vivace con un minor effetto a rilievo. Peraltro, la scena a *pendant* sembra intenzionalmente meno dinamica. Tutto è narrato su un unico piano orizzontale, in cui il solo protagonista, assieme al suo esercito a cavallo, è lievemente più in alto rispetto all'asse su cui sono collocati i gendarmi a piedi. Questi ultimi, inoltre, ripropongono il meccanismo di replica sullo sfondo, per dare profondità, ma con meno attenzione al dettaglio d'ogni viso. La scena presenta poche interazioni tra le figure, che sembrano distanti e distaccate le une dalle altre. In confronto al monumento torinese, però, la distanza

stilistica fra i due bassorilievi del monumento al duca d'Orléans non è così ampia, ancorché la seconda scena possa apparire meno coinvolgente.

Il monumento alla Regina Vittoria, di nuovo a Glasgow, segna l'ingresso definitivo di Marochetti nel panorama artistico e culturale inglese. L'opera, inizialmente appoggiata su un basamento e in una posizione diversa da quella attuale, conserva la scelta dei due soli bassorilievi nel piedistallo, che tornano a raccontare avvenimenti in relazione diretta con la protagonista. I due episodi raccontano, rispettivamente, la visita della regina alla cripta della Cattedrale di Glasgow e il conferimento del cavalierato a Sir James Anderson a bordo del vascello *Fairy* (figg. 40-41). A un primo sguardo, appaiono evidenti le differenze, sottolineate anche da una sproporzione di personaggi nel primo rilievo, rispetto all'episodio ambientato sulla nave. La scena di fronte al portale della cattedrale è connotata da una semplicità descrittiva insolita nella produzione



Fig. 40 (in alto) - Monumento alla Regina Vittoria, 1854. Glasgow, George Square, rilievo *La visita della Regina Vittoria alla Cripta della Cattedrale di Glasgow*; Fig. 41 (in basso) - rilievo *Vittoria conferisce il cavalierato a Sir James Anderson*

marochettiana, comune forse solo all'altro monumento equestre già realizzato per la medesima città, ovvero il *Wellington*. Quando è più presente una relazione tra i protagonisti, manca quella cura quasi maniacale al dettaglio ravvisata in soluzioni precedenti. La resa degli abiti, inoltre, risulta pesante e con uno strano effetto che rende ogni veste quasi un pezzo di metallo indossato da ogni personaggio. Il rilievo opposto, invece, con la costruzione della scena a due livelli, dentro e fuori la



nave, si mostra più raffinato rispetto alla cura dei particolari, ancorché manchi quel senso di concitazione e coinvolgimento emotivo che invece sembra contraddistinguere la produzione dei bronzi dedicati all'*Emanuele Filiberto*, al *Duca d'Orléans* o, ancor prima, al marmo dell'Arco di Trionfo.

I due rilievi collocati a decoro dell'opera a *pendant* di Vittoria, sul basamento del Principe Alberto, sembrano ancor più inusuali: entrambi sono di natura allegorica, distaccandosi quindi dalle scene di vita reale, mirati a un'esaltazione più didascalica del ricordo di Alberto quale promotore delle arti e dell'industria (figg. 42-43). Al contrario delle soluzioni stilistiche adottate nel caso di Vittoria,



Fig. 42 (in alto) - *Monumento al Principe Alberto*, 1866. Glasgow, George Square, rilievo *Le Arti industriali*. Fig. 43 (in basso) - rilievo *Le Belle Arti*

tuttavia, le figure femminili nei due bronzi appaiono più delicate, morbide e ingentilite. Di là dalla distanza cronologica di dodici anni circa, che separa le due statue, Marochetti dimostrerebbe anche d'aver avuto occasione di riflettere sulle opere dei Preraffaelliti, proprio attraverso la morbidezza dei volti di ogni allegoria trasposta nelle due scene, che paiono dunque vicine alle nuove sperimentazioni di scultori come Alexander Munro<sup>65</sup>. Non è un caso che Marochetti e Munro furono

<sup>65</sup> Sulla possibile conoscenza tra i due, attraverso l'intermediazione di John Ruskin, si veda la scheda del monumento equestre alla Regina Vittoria.



Fig. 44 (in alto) - *Monumento a Riccardo I Cuor di Leone*, 1851-1861. London, Old Palace Yard, Palace of Westminster, rilievo *La Battaglia di Ascalon* (foto di Philip Ward-Jackson); Fig. 45 (in basso) - rilievo *Riccardo sul letto di morte perdona Bertrand de Gourdon*

designati da John Ruskin come i migliori del loro tempo e l'artista franco-piemontese fu introdotto proprio dal critico all'ambiente preraffaellita<sup>66</sup>.

Nei bassorilievi del *Riccardo I*, Marochetti adotta due registri stilistici distinti: nella *Battaglia di Ascalon* (fig. 44), il dinamismo e la concitazione richiamano la precedente *Battaglia di San Quintino*, mentre nella *Morte di Riccardo* (fig. 45), la staticità e l'impostazione gerarchica rimandano a modelli neo-medievali. I personaggi appaiono distanziati fra loro, emotivamente e fisicamente, ancorché permanga l'attenzione al dettaglio realistico evidente nella minuziosa descrizione delle architetture nello sfondo; tutto sembra voler orientare lo sguardo dello spettatore sull'unica azione più coinvolgente, ovvero il gesto imperioso e misericordioso del protagonista sul suo letto di morte.

A chiudere il cerchio dei confronti sui bassorilievi dei monumenti equestri è il *Carlo Alberto*, ultimo lavoro in ordine cronologico a essere corredato dalle scene in bronzo sul già molto elaborato piedistallo. Le scene, in questo caso, tornano a essere quattro, com'era stato per il monumento a Wellington, opera da cui l'autore recupera alcune soluzioni formali. Gli episodi sui lati minori sono costruiti in modo molto essenziale (figg. 47-48), con una sorprendente assenza di oggetti non funzionali alla narrazione, al contrario delle scene intime del citato Wellington di Glasgow. Tutto è

<sup>66</sup> La vicenda è approfondita nel capitolo sulla critica inglese, per un primo riferimento cfr. BRYDEN 1998, vol. 2, p. 10: «[Ruskin] spoke of Munro in conjunction with Baron Marochetti, as the two noble sculptors of England whom all the aristocracy patronised».



concentrato sui soli personaggi, ritratti – soprattutto i due re al passaggio di potere da padre a figlio – con straordinario realismo. Anche la scena di morte, che a tratti rievoca il primo modello sulla



Fig. 46 (in alto) - *Monumento a Carlo Alberto di Savoia*, 1852-1860. Torino, Piazza Carlo Alberto, rilievo *La partenza dell'Esercito sardo contro gli Austriaci*; Fig. 47 (al centro, sinistra) - *L'Abdicazione di Carlo Alberto*; Fig. 48 (al centro, destra) - *La morte di Carlo Alberto*; Fig. 49 (in basso) - rilievo *La Sconfitta di Novara*

morte di Riccardo I, è caratterizzata da una grande attenzione riservata ai singoli personaggi, ritratti quasi dal vero, ben riconoscibili.

Le due immagini di battaglia (figg. 46 e 49), al contrario, riprendono quanto sperimentato da Marochetti a partire dalla *Bataille de Jemappes* (fig. 37). In entrambi i casi, tuttavia, ritornano le prospettive create attraverso l'infinita replica dei profili militari sullo sfondo, laddove di tanto in tanto s'intravedono dettagli tipici dello scultore, come la ruota di carro in primo piano o alcuni elementi anatomici che sfondano l'ideale parete delle scene. Persa quasi ogni traccia del vivace dinamismo della *Battaglia di San Quintino* (fig. 27), l'opera sembra dialogare molto meglio con le prime produzioni inglesi.

### ***Costanti ed eccezioni: il caso dei basamenti***

Dal punto di vista tecnico, escludendo il dato sulle dimensioni, non sempre facile da valutare con esattezza, i monumenti a cavallo marochettiani presentano elementi ricorrenti: sono tutti in bronzo, appoggiati a un basamento (spesso in pietra) a sua volta decorato, di solito in ogni lato, da

bassorilievi. I piedistalli dei nove monumenti, però, non sempre si rassomigliano<sup>67</sup>. Talvolta, infatti, furono realizzati su consiglio o progetto d'un architetto; in altri casi, invece, Marochetti impose le proprie idee, anche a costo di andare contro una commissione, come avvenne nel caso dell'*Emanuele Filiberto*. Ancor più interessanti risultano, però, le differenze, talora all'apparenza minime, dei basamenti marochettiani. Anche in questo caso, le scelte, sia pur non sempre autonome, potrebbero ricollegarsi a modalità rappresentative derivate dai piedistalli di opere equestri cinque-seicentesche, secondo una tradizione che parte dal *Cosimo I* di Giambologna e attraversa i monumenti farnesiani di Mochi a Piacenza, proprio per la presenza dei bassorilievi bronzei sul piedistallo, che spesso inscenano episodi cruciali della vita dell'effigiato. Considerata la cronologia, non sempre ravvicinata tra un'opera e l'altra, le difformità artistiche, strutturali e iconografiche potrebbero



Fig. 50 - Giambologna, *Monumento a Cosimo I de' Medici*, 1587-1594. Firenze, Piazza della Signoria



Fig. 51 - François Joseph Bosio, *Monumento a Luigi XIV*, 1822. Paris, Place des Victoires



Fig. 52 - *Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, 1831-1838. Torino, Piazza San Carlo, vista frontale

apparire conseguenze naturali della maturazione d'uno stile autonomo. Ci sono però alcuni casi in cui Marochetti pare allontanarsi volontariamente da quanto fatto in precedenza o, al contrario, riadattare soluzioni apparentemente abbandonate a nuovi monumenti. Il piedistallo dell'*Emanuele Filiberto* (1838), in particolare, rappresenta il punto di partenza: l'ipotesi iniziale, che includeva anche

<sup>67</sup> Non sono molti gli studi sistematici su differenze e caratteristiche dei basamenti nella scultura monumentale, che non hanno sempre e solo ragioni di natura estetica; a tal proposito si rimanda al sempre utile contributo di PENNY 2008. Su un caso più specifico del XVII secolo, invece, cfr. BRUNO 2022.



quattro figure allegoriche, prevedeva d'imitare il basamento del *Marco Aurelio* o del *Cosimo I* di Giambologna (fig. 50)<sup>68</sup>. L'idea, però, suggerita dall'artista medesimo alla commissione d'artisti dell'Accademia torinese presieduta da Pelagio Palagi, fu scartata ma, alla fine del dibattito, le intenzioni dello scultore comunque prevalsero, al punto di costringere persino alle dimissioni l'ingegnere incaricato di seguire la vicenda. Così, il risultato finale fu un basamento completamente diverso, molto più simile a quello del *Luigi XIV* di Bosio (Parigi, 1822), a forma di parallelepipedo sollevato da tre gradini rispetto al livello della strada, incorniciato nei bordi superiori e inferiori da una decorazione floreale in bronzo che ha, al centro dei quattro lati, una curiosa raffigurazione araldica dello stemma Savoia, inserita in una cornice a forma di gufo: dettaglio, questo, frutto d'una fantasiosa rielaborazione dell'artista rispetto alle tradizionali rappresentazioni araldiche della dinastia (figg. 51-52). A concludere l'apparato decorativo sono i due bassorilievi, installati nelle parti più lunghe del basamento, laddove ai lati corti (frontale e posteriore) sono visibili soltanto le

iscrizioni commemorative del personaggio rappresentato.

Diverso ancora è il caso del *Wellington* a Glasgow (1840-1844). In questo caso, infatti, il piedistallo fu immaginato come sovrapposizione di due parallelepipedi, di cui quello inferiore più lungo. Soluzione, questa, che permise all'artista di sfruttare tutte e quattro le facciate del primo poliedro, stavolta più basse rispetto all'opera torinese, per inserirvi ben quattro episodi a rilievo. Anche in quest'occasione i bordi inferiore e superiore del piedistallo furono decorati da un motivo in bronzo, una sorta di fascio di foglie regolare e continuo, più geometrico e privo di simboli araldici rispetto a soluzioni precedenti. Del grande blocco di pietra sottostante, invece, la sola facciata sfruttata è quella frontale, su cui è incisa la



Fig. 53 - Monumento al duca di Wellington, 1844. Glasgow, Royal Exchange Square, vista con basamento da destra

<sup>68</sup> Sulla spinosa questione si rimanda alla scheda nel catalogo.

scritta «WELLINGTON» (fig. 53)<sup>69</sup>.

Il duplice monumento al duca d'Orléans (1842-1845) presenta altre soluzioni, diverse persino nei piedistalli dei rispettivi gruppi, ovvero quello di Parigi e Algeri. Se l'opera di Parigi, oggi all'esterno dello Château d'Eu, poggia su un parallelepipedo unico, composto da diversi blocchi di pietra, quella di Algeri fu invece immaginata con un doppio basamento, come per il *Wellington* di Glasgow: in questo caso, l'artista tenne forse anche conto del luogo cui era destinata la versione africana, ovvero il centro di una piazza importante per la vita politica e sociale della città, *Place du Gouvernement* (oggi Piazza dei Martiri). In entrambi i casi erano stati scelti solo due bassorilievi, in linea con quanto già sperimentato per l'*Emanuele Filiberto*, malgrado l'assenza di qualsiasi altro elemento decorativo ai bordi dei blocchi marmo.

Non tanto dissimile sembrerebbe l'esempio del monumento equestre per Napoleone, il cui basamento sarebbe stato però ideato dall'architetto Louis Visconti (1791-1853) quando, nel marzo del 1842 l'artista ricevette incarico ufficiale: «la statue sera en bronze, elle aura le costume militaire de l'Empereur et surmontera un piédestal de formes simples mais sévères qui sera en marbre blanc ou de couleur et ne sera orné que de sculptures représentant les insignes de la dignité impériale»<sup>70</sup>. Esiste in realtà un disegno datato 1844 dove si comprende com'era stato concepito il monumento intero – dopo varie diatribe – il cui piedistallo apparterrebbe a Visconti, come ipotizzato da Caroline Hedengren-Dillon, a sua volta sormontato dalla statua equestre di



Fig. 54 - Louis Visconti (basamento), Marochetti (gruppo equestre), *Progetto monumento equestre di Napoleone*, 1844. Paris, Archives Nationales, F<sup>21</sup> 735, foto di Caroline Hedengren-Dillon

<sup>69</sup> L'idea del piedistallo apparterrebbe all'architetto James Smith, sebbene le testimonianze rimaste siano poche e nei documenti ufficiali non restino conservati scambi tra Smith e lo scultore. Le sole tracce della partecipazione dell'architetto alla creazione del basamento sono nel «Glasgow Constitutional», 9 October 1844 e nel «Glasgow Herald», 11 October 1844, n. 4351, p. 1: «The Baron in due course completed the important work assigned to him; and a granite pedestal having been executed to the satisfaction of all, by Mr James Smith, architect, the statue arrived in Glasgow on Fri. 27<sup>th</sup>». Per le suddette segnalazioni ringrazio il dr. Philip Ward-Jackson.

<sup>70</sup> Il documento è citato in VICAIRE 1975, p. 147.

Marochetti (fig. 54)<sup>71</sup>. Dal disegno si evince che il piedistallo assomigli in realtà molto a quello dell'*Emanuele Filiberto*, ma l'estremità superiore era più bombata e decorata da un motivo a scaglie, ripreso anche nella fascia inferiore. Il foglio mostra anche uno dei bassorilievi previsti a decoro dell'opera, con la scena del re Luigi Filippo che riceve le ceneri di Napoleone agli *Invalides*, nel quale cui si riconoscono il re e la regina Maria Amalia che accolgono il convoglio. È interessante rilevare, oltre alla straordinaria abilità da disegnatore di Marochetti – di cui restano pochissime tracce – che il rilievo sia impostato in modo molto formale, con delle caratteristiche tipiche della sua produzione nel genere: la ripetizione delle figure militari per creare profondità prospettica e alcuni piccoli dettagli che tendono a sporgere dal bordo della cornice. Come fu per la prima ipotesi dell'*Emanuele Filiberto*, va inoltre ricordato che in origine questo progetto prevedeva anche quattro figure allegoriche, in questo caso immaginate come quattro geni che incarnavano le vittorie napoleoniche, rimossi però nel suddetto disegno.

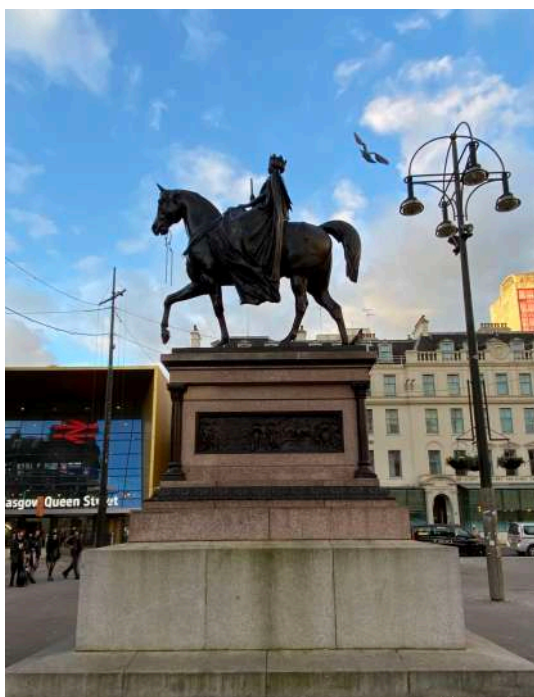


Fig. 55 - Monumento alla Regina Vittoria, 1850-1854. Glasgow, George Square



Fig. 56 - Monumento al Principe Alberto, 1862-1866. Glasgow, George Square

Una prima svolta stilistica fu adottata per il monumento alla Regina Vittoria, di Glasgow (1850-1854): la forma del basamento è infatti a clessidra, con le parti inferiori e superiori leggermente più larghe, poggiata su un più grande rettangolo di marmo; inoltre, a ogni angolo del parallelepipedo più piccolo sono collocate quattro colonnine in bronzo con capitelli corinzi. I bassorilievi tornano a essere solo due, laddove i lati, frontale e posteriore, furono sfruttati per

<sup>71</sup>Paris, Archives Nationales, F<sup>21</sup> 735, disegno datato 10 giugno 1844, c. n. n.



l'inserimento di una placca commemorativa e lo stemma araldico della regina. Solo il bordo inferiore presenta decorazioni bronzee, a differenza degli esempi precedenti. Occorre specificare, però, che l'opera fu rimossa dalla propria collocazione originaria, St Vincent Square, e che il primo basamento era in origine molto diverso. Come dimostra una foto anonima, risalente a poco prima dello spostamento dell'opera in George Square<sup>72</sup>, il piedistallo aveva i due lati corti arrotondati, a richiamare la forma di quello del *Marco Aurelio*, spesso utilizzata in Italia, ad esempio per il *Cosimo I* di Giambologna e nei monumenti farnesiani di Francesco Mochi. Il dato è ancor più rilevante se si pensa che, inizialmente, anche l'*Emanuele Filiberto* doveva avere una forma simile. Probabilmente lo scultore, anche per armonizzare l'opera con l'altra prevista a *pendant*, dedicata al principe Alberto (1862-1866), riformulò interamente il basamento per renderlo identico all'altro: i due elementi architettonici, infatti, non presentano oggi alcuna differenza (figg. 55-56).

Il piedistallo del Riccardo I (1851-1861) segna una semplificazione formale, riducendosi a un blocco rettangolare essenziale, in armonia con l'estetica neogotica che dominava l'Inghilterra vittoriana (fig. 25)<sup>73</sup>. L'adozione di caratteri gotici per l'iscrizione potrebbe riflettere non solo una scelta stilistica, ma anche una volontà ideologica, in linea con il revival medievale e il suo ruolo nella costruzione dell'identità nazionale britannica. L'uso di questa grafia richiama inoltre l'araldica medievale e i sigilli reali, conferendo all'opera una dimensione filologica coerente con la figura storica rappresentata. Tuttavia, la collocazione della statua di fronte al Parlamento suscitò resistenze, tra cui quelle dell'architetto Charles Barry, ostile al suo inserimento in quel contesto fino alla morte<sup>74</sup>.

*Carlo Alberto* (1852-1860) a Torino segnò, dal canto suo, un importante cambiamento nella concezione dei basamenti delle opere equestri marochettiane, per la sua complessità e l'articolato programma iconografico, quasi a contrasto con la semplicità e l'austero realismo del gruppo principale a cavallo (fig. 57). Si tratta di un *unicum* nella produzione dello scultore, che farà da spunto a opere successive<sup>75</sup>. Il piedistallo dell'opera è articolato su tre livelli, di cui il primo è poggiato su tre gradini. Alla base, il primo piano - dalla peculiare forma che ricorda una fortezza - è

---

<sup>72</sup> La foto della precedente collocazione del monumento alla Regina Vittoria in St Vincent Square, Glasgow, proviene dal National Monuments Record for Scotland. Ringrazio il dr. Philip Ward-Jackson per avermi inviato l'immagine.

<sup>73</sup> LAPAIRE 2017, pp. 190-195.

<sup>74</sup> Per un approfondimento sull'opposizione di Barry si rimanda alla scheda nel catalogo.

<sup>75</sup> Il caso più eclatante è il monumento al Duca di Wellington di Joseph Edgar Boehm, realizzato nel 1888 e che presenta le stesse figure militari agli angoli del piedistallo, senza però le allegorie presenti invece nel caso di Marochetti. Bohem potrebbe aver omaggiato volontariamente Marochetti, essendo subentrato a lui nell'atelier londinese che apparteneva all'artista franco-piemontese, STOKER 1988, p. 25.

decorato da quattro figure in bronzo, in scala 1:1, dei membri di corpi militari dell'esercito sardo, che porgono le spalle alla sezione riservata ai quattro bassorilievi. Più sopra ancora è un parallelepipedo con quattro nicchie, dentro cui sono collocate quattro figure allegoriche femminili. A scandire i livelli di lettura dell'articolata architettura sono semplici fasce in bronzo, utilizzate come decorazione tra le sezioni in pietra. L'intera struttura solleva molto in alto il gruppo equestre centrale, che risulta così ancor più in risalto, ancorché meno visibile, soprattutto se da vicino. La particolarità più interessante, soprattutto rispetto a ogni altro monumento equestre di Marochetti, è l'assenza d'una targa

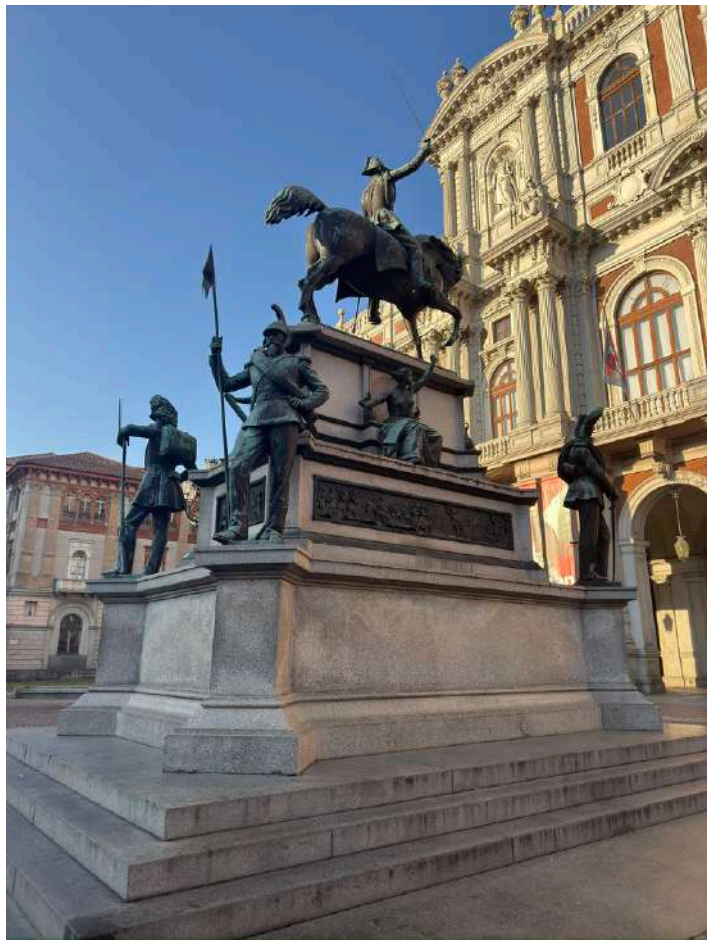


Fig. 57 - Monumento a Carlo Alberto di Savoia, 1852-1860. Torino, Piazza Carlo Alberto, vista retro, dettaglio basamento

commemorativa o iscrizione che ricordi il nome dell'effigiato, forse perché così noto da non aver bisogno d'una ulteriore chiave per decifrarne l'identità, considerato anche che la piazza, anticamente giardini di Palazzo Carignano, fu poi liberata, riorganizzata e ribattezzata in onore del monarca<sup>76</sup>. Tutti questi elementi contribuiscono a rendere il piedistallo del *Carlo Alberto* del tutto diverso, persino rispetto all'*Emanuele Filiberto*, di cui sembra una versione più sviluppata, in particolare per la presenza di allegorie, soluzione mai più impiegata dallo scultore.

Il basamento del *Visconte Combermere* (1863-1865) di Chester pare recuperare esiti passati, ovvero quanto sperimentato col *Duc d'Orléans* e *Carlo Alberto*, rendendo però il risultato finale asciutto ed essenziale, sulla scia di quanto inaugurato con *Riccardo I*. Il risultato è un parallelepipedo regolare in marmo, privo di decorazioni, con le sole scritte commemorative sui lati del dado, poggiato su due semplici gradoni della stessa pietra.

La formula del *Combermere* sarà ripresa per il *Mark Cubbon* di Bangalore (1866), forse anche a causa della vicinanza cronologica tra i due monumenti e la distanza, in fondo considerevole, del

<sup>76</sup> *Atti della Real Accademia delle Scienze di Torino* 1879, p. 501.

luogo di destinazione dell'opera, ancorché la pietra adoperata per il monumento indiano sia diversa, contraddistinta da un colore più rosato.

Certo è che le idee di Marochetti sembrano trarre spunto da quella tradizione monumentale francese, tra XVII e XVIII secolo, che prevedeva l'uso delle allegorie (o di prigionieri) a decoro dei basamenti dei monumenti, soluzione adottata soltanto nel caso del *Carlo Alberto* torinese, diversi anni dopo il progetto per l'opera napoleonica.

Altro dato importante da considerare, nell'analizzare l'insieme dei basamenti di monumenti equestri marochettiani, sono le differenze nelle iscrizioni, i cui esiti spesso non dipendevano direttamente dalle volontà dello scultore. Talvolta, infatti, i testi presenti sui piedistalli sono lunghi e in latino, come per l'*Emanuele Filiberto*, realizzati grazie all'aiuto dello storico Carlo Boucheron<sup>77</sup>. Talvolta invece l'unica parola che identifica l'effigiato è il solo nome del protagonista, si pensi a *Wellington*, *Riccardo I* o al *Visconte Combermere*. Più spesso, infine, nulla designa l'effigiato, come accaduto per le opere dei coniugi reali inglesi, Vittoria e Alberto, il doppio monumento al duca d'Orléans o *Carlo Alberto*, si trattava cioè dell'assenza di uno tra gli elementi forse più distintivi di questo genere<sup>78</sup>.

### ***Marochetti, fra tradizione e innovazione***

Malgrado le critiche spesso ricevute soprattutto in occasione di lavori importanti come le sue statue equestri, Marochetti riuscì a introdurre straordinarie trasformazioni in questo genere monumentale, dimostrando versatilità e capacità d'innovazione difficilmente eguagliate. Nelle sue opere non si tratta solo di abilità esecutiva, ma soprattutto di un eccezionale talento nel saper adeguare ogni composizione alle specificità del contesto cui esse erano destinate. L'artista non si limitava a soddisfare aspettative di committenti esigenti, bensì interpretava e rielaborava il rapporto tra soggetto (sempre di gran rilievo), luogo (mai casuale) e spettatore (spesso consapevole), delineando una strategia di rappresentazione artistica che, pur nel rispetto dei codici iconografici dell'epoca, si distaccava dalle convenzioni più rigide. Questo avveniva di certo con l'aiuto di consulenti come, almeno all'inizio, fonditori diversi o persone care come Carlo Botta, senza tuttavia smarrire gli obiettivi principali che l'opera doveva incarnare in quel tempo, in quel luogo esatto. Le sue statue a cavallo, con i loro basamenti e bassorilievi, erano frutto di una continua riflessione e reinterpretazione del contesto, da cui emerge l'atteggiamento laico, perché eclettico,

---

<sup>77</sup> BOLLEA 1933, p. 52.

<sup>78</sup> Sull'importanza di questo elemento nella statuaria, in particolare per una delle opere di Marochetti cfr. BARBILLON 2014, pp. 232-237.

sostanzialmente moderno, d'uno scultore che si esprimeva affrontando temi e soggetti diversi con soluzioni formali nuove, non necessariamente aderenti (e quasi mai lo sono state) alle aspettative e al gusto della critica.

Tale adattabilità trova massima espressione proprio nelle opere equestri, dove il patetismo del cavaliere contrasta talvolta con l'estremo realismo delle scene a rilievo, o viceversa. Così, al contrario di quanto accadeva in passato, quando si era cercato di creare un dialogo vivo tra ogni elemento dell'opera, spesso sovraccaricato di significati allegorici e/o didascalici, lo scultore instaurava un legame profondo tra il soggetto rappresentato e il possibile osservatore, chiamati a costruire un vero e proprio dialogo sul piano non soltanto figurativo, ma anche storico e politico. Marochetti non si limitava alla formale rappresentazione di un protagonista prestigioso, ma riusciva a inserire le proprie opere all'interno di una più ampia dimensione simbolica e commemorativa, trasformandoli in specchio immediato del presente da cui provenivano, con il proprio carico di tensioni politiche e culturali.

Questo talento, costruito grazie a un'attenta riflessione sull'arte del presente e del passato, che tuttavia gli consentiva di non rimaner troppo vincolato a convenzioni prescrittive, permise all'artista di emergere come uno fra gli scultori più originali e prolifici del XIX secolo. Le sue opere equestri restano testimonianza preziosa d'un saper fare e saper dire che coniugano antico e moderno, restando un punto di riferimento per comprendere l'evoluzione sia dei linguaggi figurativi nella statuaria pubblica, sia dei cambiamenti che hanno interessato la rappresentazione eroica a cavallo nel corso dei secoli.

## 4.2

### *Sculutore illustre tra uomini illustri?*

#### *Carlo Marochetti e i grands hommes tra Francia e Regno Unito (1841-1867)*

La celebrazione dei cosiddetti *grands hommes* attraverso monumenti pubblici è un fenomeno che attraversa secoli di storia dell'arte, riflettendo le trasformazioni politiche, culturali e ideologiche delle nazioni. Il XIX secolo registrò tuttavia quasi l'istituzionalizzazione del culto degli uomini illustri, che da espressione individuale si trasformò in pratica pubblica destinata alla costruzione di memorie collettive. La monumentalizzazione dei grandi uomini divenne uno strumento politico e identitario, con esiti differenti nei vari contesti nazionali. Se nel Rinascimento la riscoperta dell'individuo portò a una rivalutazione delle figure esemplari del passato, nel XVII e XVIII secolo la nozione di *grand'uomo* trovò una propria progressiva autonomia rispetto a quella di *eroe*, poiché metteva in evidenza non solo l'importanza delle imprese militari, ma anche il valore delle virtù civili e intellettuali. L'Illuminismo consolidò tale distinzione, promuovendo un modello di grandezza basato su meriti, appunto, morali e culturali anziché sulla sola gloria militare<sup>1</sup>.

A questo processo plurisecolare le culture artistiche e letterarie del lungo Ottocento, di concerto con le strategie politiche di ciascun paese, aggiunsero la definitiva consacrazione della rappresentazione pubblica dei *grands hommes* con un ampio programma di monumentalizzazione pubblica. Così, la statua in sé divenne dispositivo pedagogico e patriottico, strumento di trasmissione dei valori politici e di legittimazione nazionale<sup>2</sup>. Frutto di un processo decisionale a dir poco articolato, la realizzazione di queste opere, come in molti altri casi di statuaria pubblica, non è mai stata atto neutrale, costituendosi gradualmente come risultato di scelte deliberate destinate a riflettere gerarchie e valori condivisi<sup>3</sup>.

Sono stati numerosi gli artisti a operare in questo genere che proprio nella Francia della Monarchia di Luglio aveva ritrovato nuova linfa: tra questi, si distinsero per quantità e qualità delle opere David d'Angers, Rude, Préault, Rochet, fino ad arrivare a Rodin. Com'era prevedibile, vista la sua presenza tra importanti cantieri monumentali a scala europea, anche Carlo Marochetti, si confrontò spesso con opere per uomini illustri.

---

<sup>1</sup> LALOUETTE 2018, pp. 11-21

<sup>2</sup> Come dimostrato soprattutto grazie ai contributi di AGULHON 1975 e AGULHON 1978 e HARGROVE 1989.

<sup>3</sup> LALOUETTE 2018, pp. 15-17



Dal punto di vista quantitativo, l'apporto marochettiano al genere conta diciotto statue. Di queste, sette furono commissionate dai dipartimenti francesi, una finì a Pesaro e le restanti dieci sono disseminate nei territori del Regno Unito. Si tratta di un bilancio importante, paragonabile a quello del suo rivale e collega Rude che, sul solo suolo francese e senza mai dunque spingersi all'estero, ne realizzò undici. Forse l'unico artista che era riuscito a superare entrambi fu David d'Angers, che firmò quasi trenta monumenti dedicati a *grands hommes*<sup>4</sup>.

### ***Le origini dell'uomo illustre***

I monumenti ai *grands hommes* furono concepiti come testimonianze d'una memoria nazionale: avevano, proprio in senso etimologico, funzione di ricordo e monito. Il fenomeno ha radici nel XVIII secolo, quando tuttavia l'omaggio pubblico era ancora per lo più riservato ai re, come ricorda Pierre Patte nel 1767: «n'est pas usage d'élever en France des monumens aux grands généraux ou aux hommes célèbres; les Rois seuls obtiennent cette distinction»<sup>5</sup>. Lo stesso autore tuttavia suggeriva come «toutes les portions circulaires des trottoirs purroient être ornées de figures de bronze élevées sur des piédestaux, représentant la plupart des grands hommes de la nation»<sup>6</sup>, offrendo un'apertura all'idea che il processo potesse applicarsi non solo ai protagonisti della corte, in effetti in numero troppo esiguo per dare un significato più ampio alla sua definizione di *grands hommes de la nation*. Si trattava dello sviluppo di modalità rappresentative già documentate in età antica: Winckelmann, nella *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1763), ricordava come Augusto avesse in programma di far decorare il *forum* con statue di grandi uomini della nazione<sup>7</sup>. Sempre al XVIII secolo si legava inoltre la definizione – tutta illuminista – offerta da Voltaire:

Le grand homme est plus difficile à définir que le grand artiste. Dans un art, dans une profession, celui qui a passé de loin ses rivaux [...] est appelé grand [...]; mais le grand homme doit réunir des mérites différents<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> JOSEPH 2024, p. 203.

<sup>5</sup> PATTE 1767, p. 93.

<sup>6</sup> PATTE 1767, p. 227.

<sup>7</sup> BONNET 2013, p. 536.

<sup>8</sup> VOLTAIRE 1878, p. XIX.

Nonostante la chiarezza dei termini della questione, tali parole lasciavano spazio al dubbio su quali fossero i meriti che una persona potesse attribuirsi per rientrare in una simile definizione, di là da quelli che lo rendevano un grande professionista e/o un grande artista *tout court*<sup>9</sup>.

Come le biografie di carta, sempre più ricorrenti, e in continuità col dibattito cinquecentesco sul primato delle arti, le statue potevano e dovevano insegnare, trasmettendo la storia a un pubblico sempre più ampio con trasparente chiarezza, così garantendo visibilità maggiore rispetto alla pagina scritta, inaccessibile agli illetterati. Le opere pubbliche erette in Francia dagli inizi del XIX secolo rappresentavano quindi l'apice d'una più profonda riflessione sulla celebrazione di uomini e donne – ma quasi sempre soltanto uomini – che si distinsero per qualche motivo sia dall'eroe o dal sovrano sia dalla gente comune. Così, consapevoli di star costruendo un vero e proprio Pantheon a cielo aperto, dipartimenti, città, amministrazioni e accademie iniziarono a investire risorse ed energie nell'erezione di questi monumenti, peraltro in conformità con regole compositive codificate da d'Angiviller<sup>10</sup>.

Marochetti sfruttò queste occasioni, lavorando a una cospicua serie di monumenti pubblici in onore e memoria di uomini illustri per diverse amministrazioni francesi, sperimentando nuove soluzioni figurative maturate nei precedenti cantieri pubblici, ma anche codificando elementi che ricorreranno nelle più tarde opere inglesi a destinazione simile. Ad esempio, caratteristica dei suoi ritratti fu sempre un'attenzione minuziosa al dato reale: lineamenti, gesti, abiti e decorazioni furono scolpiti con precisione quasi filologica, mentre un'enfasi particolare fu riservata alla fisionomia dei soggetti, ritratti in età matura per dar risalto al loro ruolo pedagogico nella storia nazionale. Spesso lo scultore incrociò l'altro grande esponente della scultura Romantica di quegli anni, Rude. Non è forse un caso che i due si misureranno molte volte in opere destinate ai *grands hommes*, fino a scontrarsi nella spiacevole vicenda del monumento a Bertrand<sup>11</sup>. Le parole di Anna Bovero riassumevano in modo ancor oggi molto efficace gli esiti di tale rivalità:

fra i due artisti c'è un una fondamentale differenza di temperamento e di visione: impetuosa, spontanea quella del Rude è fortemente drammatica, s'impone allo spettatore con prepotente immediatezza, travolgendolo nell'entusiasmo dell'artista; calma, contenuta, elegante, l'arte del

---

<sup>9</sup> Come spiegato anche in GAEHTGENS 2009, pp. 136-137.

<sup>10</sup> HARGROVE 1989, pp. 24-29.

<sup>11</sup> Sui dettagli della questione Rude-Marochetti si rimanda alla scheda dell'opera nel catalogo della tesi. Per un più completo approfondimento sull'artista e sulle implicazioni nei cantieri più importanti della capitale francese cfr. JOSEPH 2025.

Marochetti è fondata su rapporti sottilmente calcolati, in una ricerca assidua di equilibrio e di serenità<sup>12</sup>.

### ***I nuovi grands hommes del XIX secolo***

Nel XIX secolo, il titolo di *grand homme* in Francia identificava individui che si fossero distinti per meriti straordinari nelle arti, nelle scienze o nella politica, pertanto differenti dagli eroi, celebrati per il loro valore militare, e dai martiri, ricordati per il loro sacrificio in nome di una causa. Il confine tra queste figure rimase però ambiguo e soggetto a interpretazioni mutevoli, riflettendo dinamiche ideologiche e politiche del tempo, a discapito ad esempio di personalità femminili<sup>13</sup>.

Ciò che non fu possibile realizzare nel Settecento francese, ovvero una diffusa presenza di uomini illustri disseminati nelle città e riprodotti al vero, la Rivoluzione sognava invece di portare a compimento, popolando gli spazi urbani proprio con effigi di *grands hommes*. Come insegna la storiografia recente, numerosi ostacoli s'interposero a contrastare questa pratica, soprattutto nel corso del XIX secolo<sup>14</sup>. In primo luogo, non era facile stabilire armonia d'intenti sui criteri da adottare nella definizione di *grand homme*, mentre la cornice storica e, in particolare, gli eventi bellici rappresentavano spesso una difficoltà oggettiva, al pari dell'eventuale carenza di fondi e materiali<sup>15</sup>. Aniché onorare uomini in carne e ossa, trasformandoli in marmo e/o bronzo, la Rivoluzione riuscì a glorificare idee astratte (e allegoriche) come la Libertà, l'Uguaglianza e la Repubblica, talvolta in maniera effimera. D'altro canto, onorare la memoria di personaggi illustri era l'idea alla base della creazione di quel tempio destinato alle glorie francesi, il *Panthéon* nato per commemorare i protagonisti della storia culturale, artistica, letteraria, musicale e politica, la cui vita avesse lasciato un segno indelebile per la nazione<sup>16</sup>. In questo quadro, unica eccezione rimasero le carriere militari, il cui ricordo era destinato a esser perpetrato negli *Invalides*. Solo all'indomani della Restaurazione diventò importante stabilire modalità precise, necessariamente

---

<sup>12</sup> BOVERO 1942, p. 188.

<sup>13</sup> Come ironicamente domanda il titolo del lavoro di SNITER 2012. Cfr. inoltre LALOUETTE, 2018, p. 13.

<sup>14</sup> La statuaria pubblica, come ricorda GEORGEL 1985, è ormai anche dominio degli storici, non solo degli storici dell'arte. Proprio per questo, oggi, è impossibile realizzare una lettura d'insieme delle opere monumentali, sia essa tipologica, prosopografica, iconografica o artistica, senza tener presente i fondamentali contributi che proprio gli storici, nel corso degli ultimi decenni, hanno apportato al genere monumentale. A tal proposito, cfr., su tutti, l'illuminante contributo di AGULHON 1978; inoltre AGULHON 1998.

<sup>15</sup> LALOUETTE 2018, p. 16.

<sup>16</sup> Anche il progetto del Panthéon, però, non è esente da ostacoli: in particolare, infatti, molte sono le difficoltà che l'edificio subisce tra le epoche storiche; altrettanto complessa è talvolta la scelta del personaggio, così come il tipo di commemorazione da riservargli, cfr. BONNET 2001, pp. 701-704.

controrivoluzionarie, utili a trasformare un ritratto in bronzo o marmo in monumento pubblico<sup>17</sup>. Indispensabile, per le sculture a carattere profano, rimase l'«être très exceptionnelle – et l'octroi de cette exception est un privilège du pouvoir d'État»<sup>18</sup>.

### ***Geografie e topografie europee degli uomini illustri marochettiani***

Dopo l'esordio clamoroso dell'*Emanuele Filiberto*, non fu sulla penisola italiana che Carlo Marochetti riuscì a lasciare tracce significative di uomini illustri tra strade e piazze dei regni preunitari o del Regno d'Italia: l'unico caso significativo da questo punto di vista, realizzato anche in una fase molto tarda della propria carriera ovvero nel 1864, fu il monumento dedicato a Gioacchino Rossini (fig. 1). Offerta alla città di Pesaro dai facoltosi finanzieri Jose de Salamanca e Gustave Delahante, entrambi attivi nella costruzione ferroviaria della penisola, l'opera presenta il compositore in età avanzata, seduto su una poltrona di legno, con in mano un foglio di carta. Si tratta di un'immagine molto semplice, ispirata forse a una foto di Rossini



Fig. 1 - *Monumento a Gioacchino Rossini*, 1864. Pesaro, Conservatorio di Musica Rossini (cortile interno)

da un suo biglietto da visita; la posizione seduta rievoca modalità commemorative più tipiche dell'arte funeraria – sebbene il compositore fosse vivo al suo completamento. La statua, priva di bassorilievi, fu inaugurata a Pesaro il 21 agosto 1864 all'esterno della stazione ferroviaria della città, per poi essere ricollocata a fine secolo nel cortile dell'omonimo conservatorio<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> AGULHON 1978, p. 147.

<sup>18</sup> AGULHON, 1978, p. 147.

<sup>19</sup> Per un resoconto più puntuale sulla commissione si rimanda alla scheda dell'opera.

Ben diverso fu il ruolo che Marochetti conquistò in Francia quale autore di monumenti a *grands hommes* distribuiti in grandi città e piccoli centri, a partire dalla fine degli anni Trenta, grazie non solo al successo del monumento equestre torinese, che aveva diviso la critica europea, ma anche alla partecipazione congiunta nei cantieri francesi dell'Arco di Trionfo e della Madeleine. Il 23 gennaio 1838, il Consiglio Municipale della città di Carhaix iniziò a discutere la possibilità di erigere un monumento in memoria dell'eroe napoleonico Théophile-Malo de La Tour d'Auvergne. La commissione si orientò inizialmente verso David d'Angers, già molto affermato al tempo, che



Fig. 2 - Monumento a La Tour d'Auvergne, 1841. Carhaix, Place de La Tour d'Auvergne, foto di France Debuissou



tuttavia declinò suggerendo di rivolgersi a Etienne-Nicolas-Edouard Suc (1802-1855)<sup>20</sup>, cui tuttavia fu presto preferito proprio Marochetti. Ebbe così inizio per lo scultore un periodo decisivo, che lo impegnò in una serie straordinaria di incarichi prestigiosi.

Il primo monumento a esser realizzato fu dunque quello dedicato al *Premier Grenadier de France* (fig. 2). In seguito, tra 1841 e 1848, l'artista lavorò quasi contemporaneamente alle opere dedicate a Claude Louis Berthollet (Annecy, 1844), Henri-Gatien Bertrand (Châteauroux, 1846) e Pierre-Paul Royer-Collard (Vitry-le-François, 1847). Nel 1846 giunse l'incarico da parte di Luigi Filippo per un tributo monumentale al Maresciallo Sylvain-Charles Valée: l'opera rimase però compiuta solo nella sua versione provvisoria in gesso<sup>21</sup>. A tale fortunata sequenza si potrebbe anche aggiungere un caso forse un po' collaterale, cioè la statua dedicata a San Vincenzo da Paola, destinata al cortile interno dell'Ospedale della Carità di Lione, realizzato intorno al 1846 ma di cui non si hanno più tracce<sup>22</sup>.

Rispetto ai *grands hommes* in terra di Francia, ancor più ricco è l'insieme dedicato ad omologhi nel Regno Unito: in una sequenza davvero strabiliante s'incontrano James Oswald, mercante scozzese e parlamentare (Glasgow, 1856), il generale Robert Clive, primo barone d'India (Shrewsbury, 1860), l'ingegnere Robert Stephenson (London, 1861-1866), il nobile Sidney Herbert, barone di Lea (Salisbury, 1862), l'ingegnere ferroviario Joseph Locke (Barnsley, 1862-1866), l'ingegnere civile e meccanico Isambard Kingdom Brunel (London, 1862-1866), il politico e letterato George Cornwall Lewis (Hereford, 1864), l'agricoltore e allevatore Jonas Webb (Babraham, 1866), il Feldmaresciallo Colin Campbell, primo barone Clyde (London, 1867) e William Hamilton, XI duca di Hamilton (Arran, 1867).

### ***Monumentalizzare le élites***

Di là dalle geografie multiple e topografie frammentarie, il dato che accomuna molte di queste sculture è innanzitutto il materiale con cui sono realizzate: ad eccezione del *San Vincenzo* e del *Sylvain Valée*, tutte furono realizzate in bronzo. Inoltre, le misure di queste statue quasi si eguagliano, oscillando tra i 2,3 metri fino a sfiorare i 3 per la sola parte relativa alla persona ritratta, cifre che quasi raddoppiano quando si consideri anche il basamento. Ma chi erano davvero i

---

<sup>20</sup> BRUEL 1958, vol. II, p. 255.

<sup>21</sup> Il gesso a figura intera è conservato presso i depositi di Versailles. Colgo l'occasione per ringraziare Alexandre Maral, conservateur en chef, che mi ha permesso di visionare l'opera aprendomi le porte di uno dei (lontanissimi) depositi del castello.

<sup>22</sup> Oltre a una breve menzione nell'*Inventaire général des Richesse d'Art de la France* 1887, p. 315, l'opera, assieme a una sua riproduzione, è citata in CALDERINI 1928, p. 57. Della statua si perdono poi le tracce documentarie.

personaggi rappresentati e perché meritavano un tale onore? Soprattutto, in che modi Carlo Marochetti decise di rispondere ad incarichi che riguardavano personalità sempre diverse per genealogia personale, appartenenza nazionale, posizione sociale, attività professionale e persino capacità di attrarre simpatie o antipatie di un'opinione pubblica ormai in via di consolidamento a scala europea? Ripercorrere la galleria di ritratti di uomini illustri consente di mettere in luce il ruolo che Marochetti, in modo persino inatteso, assunse in un genere artistico in assoluta crescita ovunque in Europa.

In Francia, l'artista rese omaggio a tre uomini legati alla gloria militare napoleonica. La Tour d'Auvergne era stato non solo un valoroso eroe in battaglia, cui Napoleone aveva attribuito il titolo di *Premier Grenadier de France*, ma anche uno storico prolifico, avendo dedicato i propri studi alla Bretagna e alla lingua celtica<sup>23</sup>. Un rinnovato interesse nei suoi confronti fu risvegliato quando nel 1837 il Re di Baviera ordinò il restauro della sua tomba ad Oberhausen, ormai fatiscente. All'apertura, le ossa e i suoi capelli furono trovati in buono stato: così, il culto di La Tour d'Auvergne trovò nuova energia al ritorno delle sue ceneri in Bretagna<sup>24</sup>. Marochetti non parve fare sconti al personaggio: il volto era ritratto in modo simile alle rappresentazioni del tempo, caratterizzato da una fronte alta, un naso appuntito, un mento squadrato dalle linee spostate leggermente in avanti e una capigliatura dalla tipica acconciatura legata all'ordine militare<sup>25</sup>. Anche la divisa rispecchiava quella con cui talvolta era stato immortalato in altre occasioni.

Claude-Louis Berthollet era invece nato nel 1748 a Talloires, in Alta Savoia. A lui si devono soprattutto alcune scoperte chimiche legate allo studio delle proprietà del cloro e dell'ipoclorito di sodio. Figlio di notai, dopo i suoi studi torinesi in medicina Berthollet accompagnò Napoleone nelle Campagne d'Italia insieme a Gaspard Monge, grande matematico del tempo. Seguì poi Bonaparte in Egitto, ottenendo l'incarico di presidente presso l'Institut d'Égypte. Dopo una parentesi politica pre e post-rivoluzionaria, il chimico si ritirò ad Arcueil<sup>26</sup>. Non è semplice risalire alle origini del culto di Berthollet, come è accaduto per La Tour d'Auvergne, poiché l'iniziativa del monumento fu lanciata dall'ingegnere e politico Charles-Marie-Joseph Despine, dando origine a una sottoscrizione per la sua realizzazione nella città di Annecy – all'epoca ancora parte del Regno di Sardegna.

---

<sup>23</sup> LE BLOAS 2022.

<sup>24</sup> LE BLOAS 2022, pp. 146-147.

<sup>25</sup> Il dipartimento di Arts Graphiques del Musée de la Révolution Française di Vizille conserva un'incisione, inv. L 1984.253.3.63; non è facile dimostrare se Marochetti conoscesse altri ritratti del militare, ma è possibile immaginare che si fosse documentato essendo La Tour d'Auvergne morto già nel 1800.

<sup>26</sup> SADOUN-GOUPIL 1977.

L'incarico, dopo un iniziale coinvolgimento di David d'Angers, finì a Marochetti grazie forse al suo legame col deputato torinese Matthieu (o Matteo) Bonafous<sup>27</sup>. L'opera s'inserì in un contesto particolare in cui non erano state ancora codificate regole precise per la loro realizzazione. Anche qui Marochetti diede risalto alle gesta di Berthollet, raffigurato con un'attenzione fisionomica notevole, ma soprattutto scelse sorprendentemente di rappresentarlo in tenuta da camera, anziché nella più formale divisa dell'Institut de France, di cui il chimico era membro.

Nel 1846 si svolse l'oscura storia del monumento di Henri-Gatien Bertrand, generale del Primo Impero nato a Châteauroux. Si trattava di un personaggio particolarmente importante, che accompagnò in esilio Napoleone due volte, rientrando in patria con le sue ultime volontà. L'idea di onorarne la memoria nella città natale sorse nel 1840, in occasione del rientro delle ceneri napoleoniche. La vicenda prese una brusca piega quando, nel 1847, dopo il rifiuto dell'opera marochettiana per ragioni soprattutto politiche, una nuova statua fu commissionata a Rude, che diede forse maggior risalto all'aura di leggenda legata al personaggio, rappresentato accanto alla prua della nave che lo riportò in Francia col testamento napoleonico.

Pierre-Paul Royer-Collard era nato invece da una famiglia di agricoltori, ma il suo impegno negli studi di giurisprudenza lo rese protagonista dei fatti rivoluzionari. Insegnò storia della filosofia alla Sorbona dal 1810, per poi proseguire il proprio impegno politico. Fu in occasione di una riunione della Société de l'Agriculture che nel 1845, poco dopo la morte dello stimato collega, si decise di realizzarne un omaggio scultoreo. Marochetti ottenne l'incarico con la promessa di rispettare le volontà familiari nel ritrarlo a Vitry-le-François (Marne), poco lontano dalla sua città natale, purché fosse ricordato per le sue doti da studioso. È dunque con aria d'incredibile serietà che lo scalpello marochettiano ne offrì il ricordo ai posteri, esaltandone l'arte oratoria nei rilievi e nei simboli sul monumento. Come per Berthollet, però, anche questo monumento generò silenzi, probabilmente anche per la sua collocazione defilata.

Rimasto incompleto in gesso fu invece il monumento di Sylvain-Charles Valée del 1846. Altro personaggio di spicco del primo Ottocento francese, unitosi all'esercito rivoluzionario, si coprì d'onori nella Battaglia di Jena. Forse per gli sconvolgimenti del 1848 l'opera non riuscì però a guadagnarsi alcun luogo pubblico, finendo relegata in un deposito di Versailles e col tempo dimenticata.

---

<sup>27</sup> Si rimanda all'approfondimento dell'opera nella tesi per la ricostruzione completa della vicenda.

Le scelte che lo scultore fece proprie in tanti esempi francesi non paiono soltanto frutto d'una riflessione meramente figurativa o linguistica, ma possono essere ricondotti anche a una strategia di affermazione professionale che in Francia trovava terreno fertile. Per ritrarre gli uomini illustri d'oltremania Marochetti adoperò un repertorio sensibilmente diverso da quello sperimentato altrove. Se in precedenza scene in bassorilievo avevano arricchito il racconto biografico dei personaggi francesi, ritratti nel proprio contesto storico, nel Regno Unito il focus si spostò sulla statura morale e sull'autorevolezza del soggetto e non sulla narrazione delle sue imprese.

In questo senso, fin dal *James Oswald* di Glasgow (1856), si osserva una tendenza alla semplificazione decorativa, con piedistalli privi di rilievi. Questa scelta rispondeva a un preciso orientamento della committenza inglese, che parve prediligere un linguaggio monumentale sobrio e funzionale. Figlio d'un facoltoso commerciante, Oswald fu tra i principali promotori del *Reform Act* del 1832, nonché uno dei primi parlamentari di Glasgow eletti tramite suffragio maschile. Così fu deciso, tramite iniziativa di sottoscrittori privati, di realizzarne un'opera e affidarla a Marochetti che lo aveva già ritratto nel 1849. La posa di quest'uomo illustre rappresentato con pochi elementi, come il peculiare bastone e il cilindro, era così semplice che le rare testimonianze coeve lo definirono uno spaventapasseri.

Tra i vari uomini illustri inglesi immortalati, Marochetti riuscì persino a ottenere la commissione per un'opera dedicata a Robert Peel durante l'ondata di statue da far erigere in sua memoria. Il bronzo fu però rimosso dalla sua destinazione originale, ovvero all'esterno del Parlamento di Westminster e poi distrutto nel 1868<sup>28</sup>.

Anche le statue di Robert Stephenson, Joseph Locke e Isambard Kingdom Brunel, pure decise grazie all'iniziativa di amici e ammiratori, furono oggetto di critiche da parte delle rispettive commissioni che si occupavano delle questioni burocratiche, che mal tolleravano l'idea di affidare a un artista straniero la rappresentazione di figure cardine della storia industriale britannica. Oltre alle perplessità sull'origine italiana di Marochetti, furono sollevate obiezioni sul linguaggio artistico, giudicato meno rigoroso, pertanto troppo distante dai canoni formali della scultura pubblica inglese. Le critiche si concentrarono in particolare sulla mancanza di quel senso di compostezza e distacco che caratterizzava le opere di artisti britannici come Francis Chantrey, Edward Baily o del più giovane John Henry Foley, i cui lavori erano ritenuti più conformi all'identità visiva nazionale. Alla fine, nessuna delle tre statue fu collocata nella posizione originariamente prevista, ovvero i giardini

---

<sup>28</sup> Della complessa vicenda se ne fa un lungo resoconto in WARD-JACKSON 2011, pp. 195-200.

di St Margaret a Westminster, in seguito divenuti parte di Parliament Square. I bronzi si dispersero in luoghi diversi: Stephenson di fronte alla Euston Station (oggi rimossa e mai più ricollocata), Locke riconquistò la sua città natale a Barnsley, nel parco che tuttora porta il suo nome, mentre Kingdom Brunel fu eretto al Victoria Embankment su una sorta di basamento-paravento che suscitò reazioni avverse.

L'altro folto nucleo di opere pubbliche ritraeva perlopiù aristocratici, importanti proprietari terrieri che giocarono un ruolo rilevante sulla scena politica britannica, come Robert Clive, Sidney Herbert, George Cornwall Lewis, Jonas Webb, Colin Campbell e William Hamilton. Quasi tutte queste sculture trovarono posto in luoghi che avevano dato i natali alle singole persone ritratte oppure erano simbolicamente legati a loro. Solo Campbell fu eretto a Waterloo Place a Londra, forse anche grazie al proprio ruolo nella Guerra di Crimea e per aver offerto un contributo sostanziale durante la Ribellione indiana. Tutti questi monumenti erano caratterizzati da un'impostazione pressoché identica: figura stante dell'effigiato, basamento cubico con una sola facciata decorata con l'iscrizione dei dati anagrafici (o eventuali frasi specifiche) e null'altro. In questa sorta di catena di montaggio della produzione monumentale facevano eccezione l'opera di Campbell, la cui effigie era posizionata su una semi-colonna alla cui base vi è una personificazione della Vittoria appoggiata a un leone e quella del XI Duca di Hamilton ad Arran, semi seduto sulla colonna e con indosso il kilt scozzese.

### ***Diversi uomini illustri: una questione di committenza?***

Nell'indispensabile confronto tra la produzione francese e quella britannica di Marochetti occorre sottolineare anche altre differenze, che rendono conto dell'adattabilità dello scultore a contesti in fondo assai differenti. In Francia, l'identificazione di un *panthéon* di *grands hommes* da celebrare sottostava all'autorità del Re, specialmente negli anni della Monarchia di Luglio, che vedeva nella statuaria pubblica uno strumento per consolidare un'idea d'identità nazionale. In Inghilterra, al contrario, il finanziamento dei monumenti pubblici estranei alla corte era spesso affidato a sottoscrizioni private, promosse da associazioni locali e/o gruppi industriali. Questa differenza si tradusse anche in scelte stilistiche precise: mentre opere tipo *La Tour d'Auvergne* presentavano rilievi narrativi e una maggiore enfasi espressiva, in Inghilterra i monumenti erano più sobri, come dimostra *Robert Stephenson*, concepito dallo stesso artista con un'impostazione statica e priva di decorazioni superflue. Il caso delle statue degli ingegneri ferroviari Locke, Stephenson e Brunel è emblematico, poiché il loro finanziamento coinvolse direttamente esponenti del settore industriale,



che s'identificavano in queste figure immaginandole come simboli del progresso tecnico ed economico del paese; dunque sintesi di conoscenza ed esperienza che non richiedevano eccessi espressivi. Il tipo di committenza e l'*iter* dell'incarico giocavano dunque un ruolo centrale nel determinare non solo i soggetti e le loro ubicazioni ma anche il possibile modello iconografico da adottare che, soprattutto nel Regno Unito, doveva essere riconoscibile pur nelle diverse realtà del paese.

### ***Dar rilievo a storie di uomini illustri***

Come osservato, l'elemento caratteristico della statuaria monumentale di Marochetti in Francia è la presenza di bassorilievi: i primi tre monumenti dedicati agli eroi napoleonici erano stati infatti completati da rilievi sui rispettivi piedistalli. Questa tendenza sarà in realtà molto discontinua, almeno negli altri casi di scultura dedicata ai *grands hommes* ottocenteschi. A titolo di esempio, si pensi che molte delle opere equivalenti realizzate da Rude non furono neanche immaginate con rilievi, come nei casi del *Maréchal Ney* di Parigi (1850-1853), o *Bertrand* di Châteauroux (1853).

Per le commissioni per *La Tour d'Auvergne*, *Berthollet* e *Royer-Collard*, le amministrazioni locali chiesero invece all'artista di realizzare, oltre all'opera, anche scene esemplificative tratte dalle biografie di ciascuno degli uomini illustri in programma. Se nei primi due casi gli episodi immaginati da Marochetti furono in effetti quattro ciascuno, a *Royer-Collard* fu reso omaggio solo con due rilievi: questo elemento rappresenta un primo tentativo di codifica di un genere che ancora non aveva regole predefinite, destinato poi a scomparire forse anche in virtù della spesa o – come poi fu per *La Tour d'Auvergne* – per evitare incidenti diplomatici.

Sul basamento del *Premier Grenadier de France* furono collocati quattro episodi della sua vita, incorniciati da un bordo a forma di doppia corda tirata, tutti peraltro oggetto di polemica<sup>29</sup>. Contrariamente a quanto avveniva, ad esempio, per le statue equestri marochettiane, i quattro rilievi presentano una visibile omogeneità stilistica, laddove tre su quattro sfruttano la tecnica della moltiplicazione dei personaggi sullo sfondo per offrire un senso di profondità. La scena del salvataggio è particolarmente insolita (fig. 3), col protagonista che, braccio alzato, tiene sulle spalle il corpo di un altro soldato ferito e lo porta in salvo, senza mostrare il minimo sforzo fisico e abbandonando il campo di battaglia con come se stesse abbandonando un palcoscenico.

---

<sup>29</sup> DONIOL 1977.



Fig. 3, 4, 5, 6 (dall'alto verso il basso) - *La Tour d'Auvergne salva la vita di un soldato catalano durante l'assedio di Mahon; La Tour d'Auvergne si congeda dalla famiglia Le Brigant; L'entrata di La Tour d'Auvergne a Chambery; La morte di La Tour d'Auvergne a Oberhausen, 1841.*  
Foto di France Debuissou

L'episodio di congedo familiare (fig. 4) ha invece luogo in un interno, come denotano la poltrona su cui è seduta la donna all'angolo sinistro e la porta in legno nel lato opposto. Pur mantenendo meno dinamismo rispetto alle altre opere, i personaggi appaiono tutti emotivamente e fisicamente connessi, com'è evidente nel giovane di spalle che abbraccia un uomo e nella mano che quest'ultimo stringe al Granatiere. La costruzione pare anticipare di poco uno dei bassorilievi per il *Wellington* di Glasgow, in particolare *Il ritorno del soldato*, in cui però l'aspetto decorativo è perfezionato da un'attenta descrizione minuziosa di ogni singolo oggetto presente nella stanza in cui è ambientata la vicenda.

L'ingresso di La Tour d'Auvergne a Chambery (fig. 5) è immortalato con altrettanta teatralità. Il protagonista è in primo piano e ha entrambe le braccia alzate, mentre varca quella che sembra la porta d'una cittadella medievale; su entrambi i lati, una folta schiera di personaggi mette in risalto proprio la figura centrale. Anche la tragica scena della morte del Granatiere (fig. 6) è rievocata con ricchezza di pathos, attraverso un dispositivo narrativo che ricorda le soluzioni sperimentate sia nella *Battaglia di Jemappes* di Parigi, sia nella *Battaglia di San Quintino* a Torino, dove una folta schiera di personaggi, tutti con caratteristiche distintive, orientano lo sguardo dell'osservatore sul protagonista principale, colpito a morte dai nemici.

Il monumento di Carhaix presenta infine un altro dato interessante, ovvero la presenza di quattro iscrizioni diverse nei rispettivi lati del piedistallo: eccetto la prima frontale, che riporta i dati identificativi dell'effigiato, le altre tre sono dedicate al defunto e ne ricordano le virtù militari e persino di scrittore.

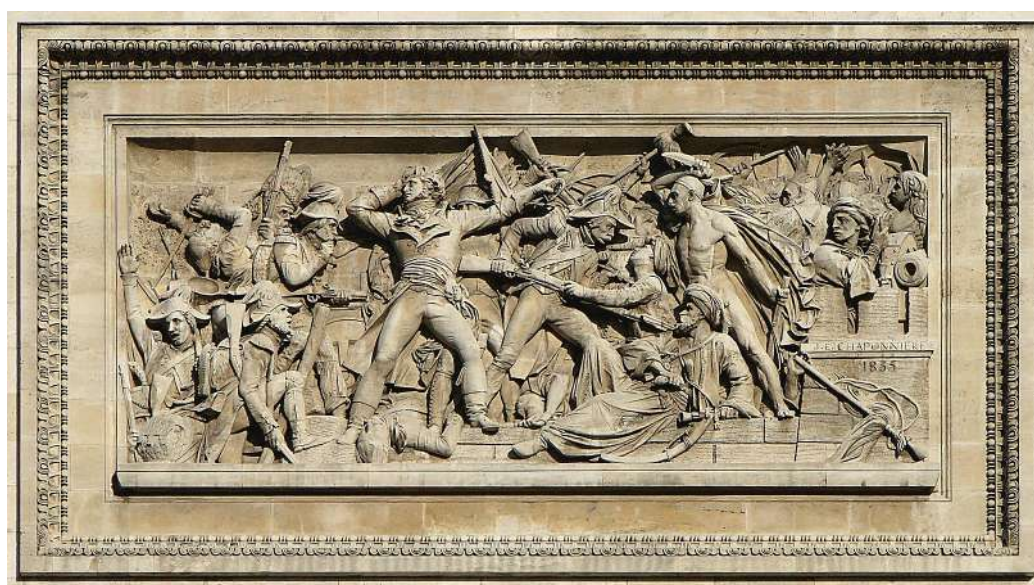


Fig. 7 - Jean-Etienne Chaponnière, *La prise d'Alexandrie*, 1834. Paris, Arco di Trionfo



Rispetto alle scelte figurative, e forse anche per la vicinanza cronologica, appare evidente come l'artista abbia sfruttato l'esperienza del cantiere dell'Arco di Trionfo riproponendo alcune delle soluzioni prese in prestito dai suoi colleghi, ma quasi rinnegando i possibili riferimenti dell'antichità classica: ne è un esempio il confronto tra le scene dell'assedio di Mahon e Chambery (per Carhaix), con il rilievo di Chaponnière de *La presa d'Alessandria* del 1835 (fig. 7), nettamente opposto ai riferimenti classici ancora evidentissimi nell'episodio della *Partenza dei volontari del 1792* immaginata da David d'Angers per l'Arco di Marsiglia (fig. 8)<sup>30</sup>.



Fig. 8 - David d'Angers, *Le Départ des volontaires*, gesso patinato, 1835. Angers, Musée d'Angers

Non molto dissimile è la configurazione del *Berthollet* di Annecy, che presenta la stessa identica costruzione con la figura stante issata su un basamento che ha quattro rilievi, incorniciati stavolta da un decoro architettonico astratto, a loro volta poggiati su una base in granito con iscrizioni su ogni lato (fig. 9). A ricordare il chimico sono stavolta scene raffiguranti le sue imprese scientifiche: il primo a sinistra è dedicato all'arrivo del protagonista a Parigi, da Théodore Tronchin (fig. 12), importante medico francese che diede avvio alla carriera di Berthollet. Anche in questo caso la scena è ambientata in un interno, più riccamente descritto nei dettagli e con un frammento di tenda sollevato, a comporre quasi una quinta scenica che introduce lo sguardo dell'osservatore. Il bassorilievo a destra raffigura Berthollet che ospita il duca d'Orléans nel suo laboratorio (fig. 10), come evidenziano le tante ampole e attrezzature scientifiche descritte con un certo realismo: in questo caso il chimico sembra inscenare una dimostrazione per il duca, lavorando con uno dei contenitori presenti sul tavolo. La terza scena, frontale rievoca la spedizione di Berthollet in Egitto (fig. 11): l'ambientazione è in realtà suggerita dalla presenza di una sfinge e di un cammello ai due lati dello sfondo e, diversamente da quanto immaginato per *La Tour d'Auvergne*, tutti i rilievi

<sup>30</sup> Il gesso è conservato ad Angers, nella Galerie David d'Angers, inv. MBA836.5.

presentano in genere molte meno figure. Anche Napoleone è scolpito accanto al chimico, mentre ricevono da un terzo personaggio incappucciato indicazioni su un reperto che lo stesso ha tra le mani. Si tratta dell'unica scena ambientata all'esterno delle quattro. L'ultima storia, nel rilievo posteriore, è la morte di Gaspard Monge, avvenuta ad Acri per il contagio di febbre tifoide (fig. 13). Berthollet è chino sul letto del malato, in quella che pare una tenda, con la mano poggiata sulle lenzuola, in un gesto sospeso tra il conforto e il tentativo di fornirgli cure. La presenza più insolita nel rilievo è la figura che dà le spalle agli altri tre soggetti e allo spettatore, intenta a fissare il profilo della moschea in lontananza: non è facile comprendere il suo ruolo né il perché della sua presenza nel bronzo. Per la semplicità della narrazione e l'impianto scenografico più ordinato, oltre all'attenzione sia ai dettagli sia alle relazioni emotive tra i personaggi, questi rilievi sembrano anticipare la scena di *Riccardo I sul suo letto di morte*, che sarà poi posta a decoro del rispettivo monumento inglese dopo il 1861.



Fig. 9 - Monumento a Berthollet, 1844. Annecy, Jardin de l'Europe



Fig. 10 - Berthollet riceve una visita dal Duca d'Orleans nel suo laboratorio, 1841. Foto Caroline Hedengren-Dillon





Fig. 11 (in alto) - *Berthollet e Napoleone in Egitto*;  
 Fig. 12 (al centro) - *Berthollet incontra il medico Theodore Tronchin a Parigi*;  
 Fig. 13 (in basso) - *Berthollet al capezzale del matematico Gaspard Monge, a Saint Jean d'Acre, 1841.*  
 Foto Caroline Hedengren-Dillon





Fig. 14 - Monumento a Royer-Collard, 1846. Vitry-le-François, Place d'armes

Se il *Bertrand* del 1846 risulta privo di rilievi, l'ultima opera francese destinata a Vitry-le-François del 1847 ne presenta invece due, intervallate dagli altri due lati del basamento decorati invece da due targhe in bronzo. Per volontà della famiglia, Royer-Collard fu rappresentato nell'esercizio del suo ruolo di professore, filosofo, oratore e politico, attraverso le due scene ambientate, da una parte, nel Collège de France e, dall'altra, nella Camera dei deputati (figg. 14-16). Se nel primo caso la rappresentazione appare asciugata da ogni possibile elemento decorativo, con le figure che sembrano meno in rilievo, l'altra opera presenta più contrasti chiaroscurali e una descrizione narrativa profonda: lo sfondo è interamente occupato dai volti degli altri deputati, laddove il protagonista sul pulpito principale è intento a dare sfogo del suo

pensiero; incuriosiscono i due personaggi in primo piano a destra, raffigurati solo a mezzo busto forse per armonizzare la costruzione lineare dello spazio e seguire la configurazione semi-circolare dell'aula disegnata sullo sfondo<sup>31</sup>.



Fig. 15 - Royer-Collard insegna filosofia alla Sorbona



Fig. 16 - Royer-Collard parla alla Camera dei Deputati

<sup>31</sup> Dalla scarsa documentazione sopravvissuta, infine, non è possibile stabilire se anche il monumento immaginato a ricordo del Maresciallo Valée fosse stato pensato con un corredo di rilievi a decoro del basamento. Un piccolo nucleo di carte è custodito presso il Centre de Recherche du Chateau de Versailles, faldone MV 505. Ringrazio Alexandre Maral per la cortesia di avermi consentito l'accesso per visionare tali documenti.

### *Uomini illustri a confronto*

Rispetto al primo nucleo di opere per i *grands hommes* francesi, quelle inglesi sembrano offrire una varietà stilistica meno d'impatto. A causa della vicinanza cronologica con le nuove sperimentazioni del romanticismo in scultura, i primi furono immaginati assai diversi tra loro: da un lato il dettaglio realistico del volto e l'impegno sulla descrizione delle vesti è comune a tutti, dall'altro le loro pose, l'atteggiamento, il tipo d'impostazione dell'opera e gli elementi complementari risultano vari e ben distinguibili. L'enorme senso d'orgoglio emanato dalla posa de *La Tour d'Auvergne* sembra scomparso nelle rappresentazioni per il Regno Unito. Sulla scia di quanto inaugurato da David, che in questo genere fu pioniere in Francia, l'opera di Carhaix parrebbe quasi il risultato di un'attenta riflessione sulle sculture realizzate poco prima dall'artista di Angers: se già la tomba del Generale Foy (fig. 17) nel 1831 esprimeva la magnificenza d'un evocativo gesto di *adlocutio* – preso in prestito dall'antichità – è senz'altro con le opere successive che l'artista gettò le basi della nuova configurazione dei *grands hommes* nelle piazze nazionali, come dimostrerebbero il *Pierre Corneille* di Rouen (1834, fig. 18) e il *Cuvier* di Montbéliard (1835, fig. 19).



Fig. 17 - David d'Angers, *Statua del Generale Foy*, gesso, 1827. Angers, Musée David d'Angers



Fig. 18 - David d'Angers, *Monumento a Pierre Corneille*, 1834. Rouen, Rue Jeanne d'Arc



Fig. 19 - David d'Angers, *Statua di Georges Cuvier*, gesso, 1838. Angers, Musée David d'Angers

Proprio come aveva iniziato a fare David, anche le opere di Marochetti presentavano una serie di elementi che rendevano la persona ritratta quasi reale, nel suo spirito e nei suoi tratti somatici, ben riconoscibile per gli osservatori del tempo: erano soprattutto i simboli legati a ciascun effigiato a rivelarne le rispettive abilità che gli permisero l'ingresso nel panteon dei grandi uomini. Così, anche Berthollet, Bertrand, Royer-Collard e Valée avevano segni distintivi delle loro carriere, pur mantenendo, con pose differenti, una medesima impostazione di base.

Giunto a Londra l'artista dovette probabilmente rinunciare a quel repertorio figurativo assimilato a Parigi, per favorire nuovi modelli che per la critica coeva dovevano distinguersi dalle altre realtà artistiche nazionali, poiché l'intenzione era codificare uno stile britannico universalmente riconoscibile. Così, molti degli uomini illustri inglesi scolpiti da

Marochetti hanno quasi la stessa posa: Oswald, Clive, Stephenson, Herbert, Locke, Webb e Clyde sono ritratti tutti con un braccio portato al fianco e l'altro disteso, un'impostazione peraltro identica a quella del secondo monumento a Wellington inaugurato nel 1855 a Leeds (fig. 20). Gli unici due a differenziarsi erano Brunel, le cui mani si toccano all'altezza della vita, e Lewis, che invece ha le braccia conserte. Anche le scelte stilistiche appaiono più limitate rispetto ai corrispettivi francesi: molte statue sono vestite dalla lunga redingote, in voga nell'Inghilterra vittoriana, e a diversificarle erano solo piccoli dettagli. Il caso più stravagante resta Robert Clive che, morto nel 1775, fu vestito alla moda del XVIII secolo, col risultato di essere tra le opere più criticate dell'epoca.

La ragione di questo diverso atteggiamento stilistico di Marochetti potrebbe spiegarsi osservando le soluzioni figurative che la statuaria inglese stava sperimentando all'inizio degli anni Cinquanta. A fare da riferimento più mirato in questo caso, abbandonata ogni ispirazione verso il romanticismo francese, furono altri monumenti nazionali al tempo più noti: è il caso, ad esempio, del *William Pitt* di Chantrey per Edimburgo, dotato della medesima dignità del *Giorgio IV*, dello stesso artista per la



Fig. 20 - Monumento a Wellington, 1855. Leeds, Woodhouse Moor





Fig. 21 - John Flaxman, *Modello del Warren Hastings*, gesso, 1820. London, Sir John Soane Museum



Fig. 22 - Edward Hodges Baily, *Issac Watts*, 1845. Hackney, Abney Cemetery

stessa città, realizzato nel 1831, a loro volta ispirati alle ultime sperimentazioni monumentali di John Flaxman, come il modello per *Warren Hastings* del 1820 (fig. 21)<sup>32</sup>; o ancora l'*Issac Watts* (fig. 22) di Baily (Abney Cemetery, 1845), col suo peculiare abbigliamento oppure la più seria rappresentazione del *Robert Peel* realizzato tra 1851 e 1852 a Bury dallo stesso scultore (fig. 23).

Asciugato dunque l'elemento decorativo, ammorbidito il trattamento delle superfici e attenuate le passioni emotive che sembravano prorompere dai *grands hommes* francesi, Marochetti riadattò il proprio repertorio a una nazione che non sembrava interessata agli impeti romantici, che stavano invece continuando a mostrarsi in opere di Rude, come il *Maresciallo Ney*, presentato a Parigi nel 1853 col suo gesto carico d'intensità e dinamismo (fig. 24)<sup>33</sup>.

Così, le statue degli inglesi illustri, come quelle dedicate a Stephenson o a Kingdom Brunel, seguirono un'impostazione dettata da figure statiche, quasi del tutto prive di elementi accessori. Ciò riflette la diversa concezione della monumentalità in Inghilterra, dove la celebrazione dell'individuo

<sup>32</sup> L'opera è conservata presso il Sir John Soane's Museum, inv. SDR17. Tracce della vicenda della realizzazione del monumento sono in LAWSON 1895, pp. 237-240. Una versione in marmo è dentro la British Library, cfr. HOWES 2023, fig. 4.12.

<sup>33</sup> JOSEPH 2024, pp. 456-461, cat. 134





Fig. 23 - Edward Hodges Baily, *Monumento a Robert Peel*, 1851-1852. Bury, Market Place



Fig. 24 - François Rude, *Monument du Maréchal Ney*, 1850-1856. Paris, Carrefour de l'Observatoire

si legava alla solidità delle istituzioni sociali e civili che rappresentava, anziché alla narrazione eroica delle gesta. La monumentalizzazione britannica mirava a trasmettere stabilità e continuità, senza ricorrere ad una terrena glorificazione epica del personaggio.

### **Grands hommes di successo?**

L'analisi della produzione di Carlo Marochetti dimostra come lo scultore seppe adeguarsi plasticamente – è il caso di dire – alle strategie iconografiche e politiche di contesti molto eterogenei, contribuendo alla definizione del linguaggio monumentale ottocentesco. Le sue opere francesi offrivano una varietà compositiva maggiore, con pose dinamiche e dettagli che aiutavano a ricostruire il valore storico e biografico delle figure rappresentate, grazie alle maggiori libertà creative concesse all'artista da commissioni pubbliche che non avevano ancora maturato un repertorio codificato in materia. Al contrario, la produzione britannica pareva adeguarsi a un gusto

più austero, quasi uniforme. Le ragioni per tale approccio differente possono essere numerose. È probabile che lavorando nel proprio atelier di fusione londinese lo scultore avesse creato nel Regno Unito una vera e propria prodizione seriale di uomini illustri, configurandone le caratteristiche di base per velocizzare il processo di realizzazione, destinata poi a essere diversificata solo attraverso pochi ritocchi nelle fasi conclusive.

Questa dicotomia riflette non solo l'evoluzione dello stile di Marochetti, ma anche le diverse modalità con cui i grandi uomini furono letteralmente costruiti e celebrati in Francia e in Inghilterra. Se nel contesto francese la monumentalizzazione rimaneva legata alla memoria di figure che avevano contribuito alla costruzione dello Stato e della nazione, nel Regno Unito diveniva strumento per consolidare il prestigio di personalità emergenti nel mondo della nuova borghesia.

L'opera di Marochetti si collocava in un momento di transizione della statuaria pubblica, in cui la celebrazione del singolo non si limitava più alla sola esaltazione delle gesta eroiche, ma si apriva a nuove categorie di protagonisti della storia contemporanea. La capacità dell'artista di rispondere a queste esigenze, adattando la sua produzione ai diversi criteri nazionali e alle aspettative dei committenti, testimonia non solo la sua abilità tecnica, ma anche la sua profonda comprensione dei meccanismi con cui la monumentomania europea aveva preso a funzionare.

Infine, il caso di Marochetti permette di riflettere sulla funzione pubblica del monumento nell'Ottocento. Lungi dall'essere semplici rappresentazioni celebrative, queste opere rispondevano a dinamiche politiche e sociali precise, contribuendo alla costruzione dell'identità collettiva e alla trasmissione di un patrimonio di valori che sempre più le *élites* politiche, sociali, economiche e culturali provavano a trasmettere a un pubblico ancora più ampio e consapevole, con l'obiettivo di maturare o conservare una posizione di privilegio.

C'è tuttavia un *vulnus* in questa traiettoria apparentemente lineare. Accadde infatti solo assai di rado che i monumenti pubblici di Carlo Marochetti conquistassero un successo di critica adeguato agli sforzi della committenza e dell'artista medesimo. In questo senso, forse i più emblematici restano i casi di *La Tour d'Auvergne* (1841) e *Berthollet* (1840-1843), gli unici in Francia a non aver subito un destino tanto negativo, al contrario di *Valée*, *Bertrand*, rifiutato dalla commissione e scambiato con quello scolpito da Rude, o *Royer-Collard*, diventato quasi una caricatura alla Daumier – sebbene non scolpito con gli stessi obiettivi – e poi relegato in un luogo isolato.

Marochetti rese omaggio al Primo Granatiere nella sua città natale con un'opera di non facile gestazione, che suscitò l'ira della popolazione locale per l'onta di non avere un connazionale a

«inscrire son nom sur un monument destiné à une illustration bretonne»<sup>34</sup>. Persino Camille Mellinet, giornalista nantese, invitò la popolazione locale a boicottare l'inaugurazione della statua, tanta era l'indignazione contro Marochetti<sup>35</sup>. Il personaggio storico era entrato a far parte della storia nazionale come eroe, eppure la scelta dell'artista aveva macchiato in qualche modo il suo ricordo. Dopo un viaggio periglioso quanto interessante, esposta agli *Invalides* prima d'imbarcarsi per la Bretagna, la scultura fu comunque inaugurata in pompa magna e con onori tale da far quasi dimenticare per poco di avere una mano straniera a immortalare l'immagine:

Un silence général et dont il est facile de comprendre toute la solennité, a régné lorsque M. Marochetti a fait découvrir la statue. En cet instant, l'atmosphère, chargée de nuages pendant toute la matinée, s'est éclaircie, et le soleil a inondé le bronze de ses rayons, au moment où l'admirable silhouette s'est dessinée pure sur l'azur du ciel. Alors un murmure d'enthousiasme s'est échappé à la fois de toutes les bouches<sup>36</sup>.

Era fatta: malgrado ogni possibile ostacolo, la piazza dove s'innalzò il monumento divenne un nuovo luogo in cui rendere omaggio alla memoria di uno degli eroi della storia nazionale. O forse no, poiché la cittadinanza incerta di Marochetti da un lato sembrava rinsaldare i sentimenti di comunità, paradossalmente contro l'artista medesimo, ma dall'altra riusciva anche a far stringere a coorte la comunità medesima intorno al proprio eroe locale. Questo breve entusiasmo non bastò a rendere l'opera iconica, almeno non al livello del celeberrimo *Emanuele Filiberto*. Certo, il personaggio era diverso, ma si trattava comunque di un eroe locale che inorgoglivava i cittadini molto partecipi, anche economicamente, della realizzazione della scultura.

Sebbene eretta in una città ancora legata al Regno di Sardegna la statua dedicata a Berthollet s'inserì nella scia di monumenti il cui successo fu pressoché nullo. Oltre a raccontare le ragioni per cui Berthollet meritò d'essere *statufié* nei rilievi, l'opera rompeva con la tradizione rappresentativa d'un membro dell'Institut de France, scolpito in abiti borghesi. Così, il bronzo marochettiano entrò «nel filone risorgimentale di statue, finalmente uscite dai recinti del sepolcro o dell'accademia, riversandosi nelle piazze e nelle strade» dedicate a personaggi di scienza e «ispirate a un realismo naturalistico»<sup>37</sup>. In questo caso, il destino fu forse ancor più crudele: quasi nessuno commentò

---

<sup>34</sup> Articolo di «Vigie du Morbihan», ripubblicato in LE BLOAS 2022, p. 135.

<sup>35</sup> LE BLOAS 2022, p. 135.

<sup>36</sup> «L'Echo de Morlaix», 3 juillet 1841.

<sup>37</sup> MONTALDO 2015. A p. 159 si citano anche altre personalità rappresentate «Timmermans, Genocchi, Plana, Bertrandi, Avogadro, De Filippi».

l'opera al suo disvelamento. La statua, oggi nel Jardins d'Europe anziché nel luogo originario dell'antica *promenade du Pâquier*, ancora una volta non riuscì ad innescare con sufficiente efficacia quel ricordo che aveva spinto la commissione a rendere omaggio al proprio eroe locale. Spogliato del ricordo di chi aveva conosciuto Berthollet o ne rammentava le abilità in campo scientifico, il bronzo non aveva ottenuto il risultato sperato. Persino il luogo in cui si trovava non bastò a riequilibrare una bilancia che pendeva ormai verso l'oblio, lasciando dietro di sé solo il guscio vuoto di un personaggio buffamente abbigliato, intento a dar prova del proprio acume ma senza un pubblico in grado d'interessarsene.

D'altronde anche le sculture inglesi non ricevettero l'approvazione unanime della critica coeva. Lo storico Francis Palgrave, ad esempio, lamentava l'assenza totale di dettagli decorativi e l'eccessiva rigidità dei panneggi, che conferivano ai soggetti un aspetto innaturale<sup>38</sup>. Altri osservatori giunsero persino a mettere in discussione la sua abilità ritrattistica, accusando l'artista di aver spersonalizzato troppo i soggetti da non capire chi ci fosse effettivamente sul piedistallo<sup>39</sup>. Il risultato fu una sequenza di critiche destinate a uno scultore che era stato in grado di realizzare soltanto uomini di cui non si riusciva a percepire la grandezza e che, come fu per Brunel, risultavano «ugly and unlike»<sup>40</sup>, evidenziando il distacco tra l'intenzione celebrativa e la percezione del pubblico.

Godendo di un certo successo e dell'aver ottenuto numerose opportunità, oltre a una padronanza tecnica più volte dimostrata nelle sue opere più famose, Marochetti non riuscì mai a incontrare le aspettative della critica e talvolta nemmeno dei committenti, né in Francia né in Inghilterra, almeno nel caso delle opere dedicate ai *grands hommes*. La sua posizione oscillante tra le sperimentazioni dei maestri francesi più apprezzati e un linguaggio più enfatico gli precluse il consenso unanime degli osservatori: la monumentalità teatrale e il gusto per il dettaglio narrativo delle sue statue mal si conciliavano con la sobrietà richiesta dall'opinione pubblica britannica.

Così, gli uomini illustri marochettiani dimostrano al tempo stesso non solo le difficoltà di un artista nel rispondere a contesti culturali e aspettative estetiche differenti, ma anche i limiti stessi della statuaria pubblica ottocentesca, emblemi straordinari di un momento culturale assai complesso, in bilico tra celebrazione e contestazione, ambizione politica e percezione collettiva.

---

<sup>38</sup> PALGRAVE 1865, p. 4

<sup>39</sup> «The Athenæum», July-December 1871, n. 2299, 18 November 1871, p. 661.

<sup>40</sup> «The Builder», vol. 29, 22 July 1871, p. 574.

*I grands hommes di Marochetti*



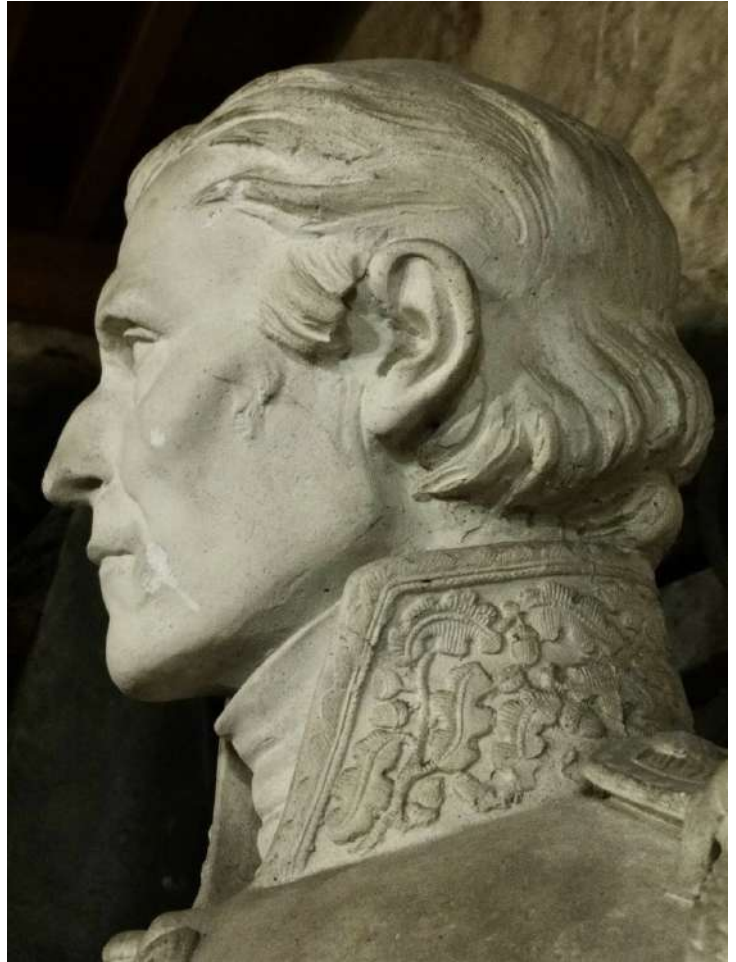










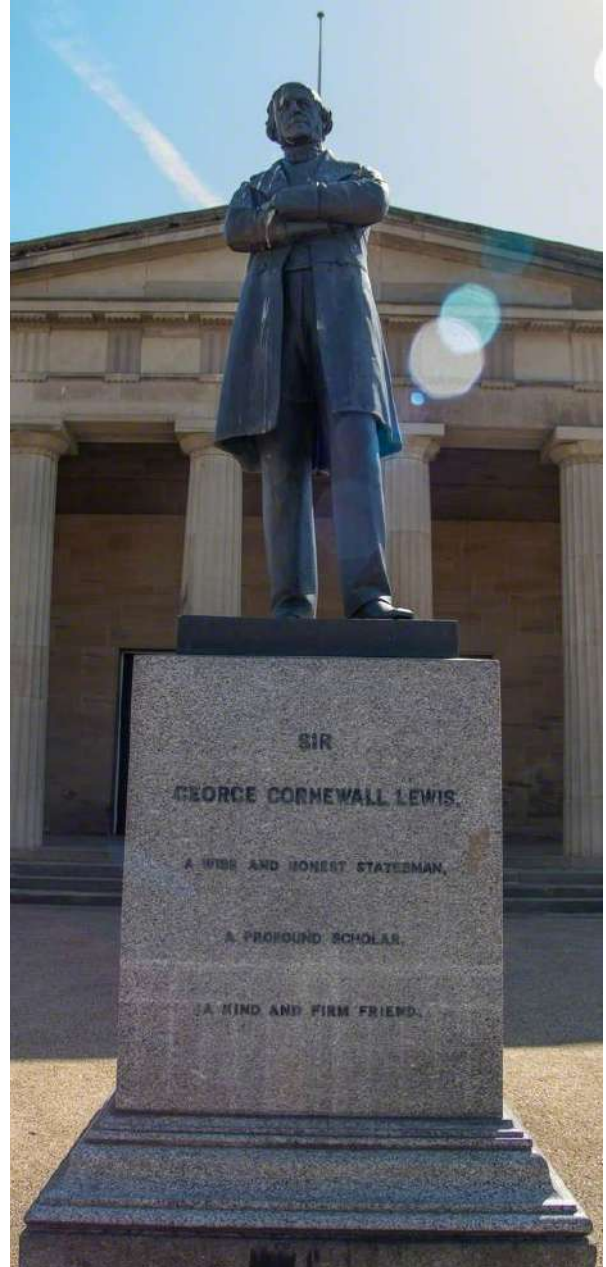










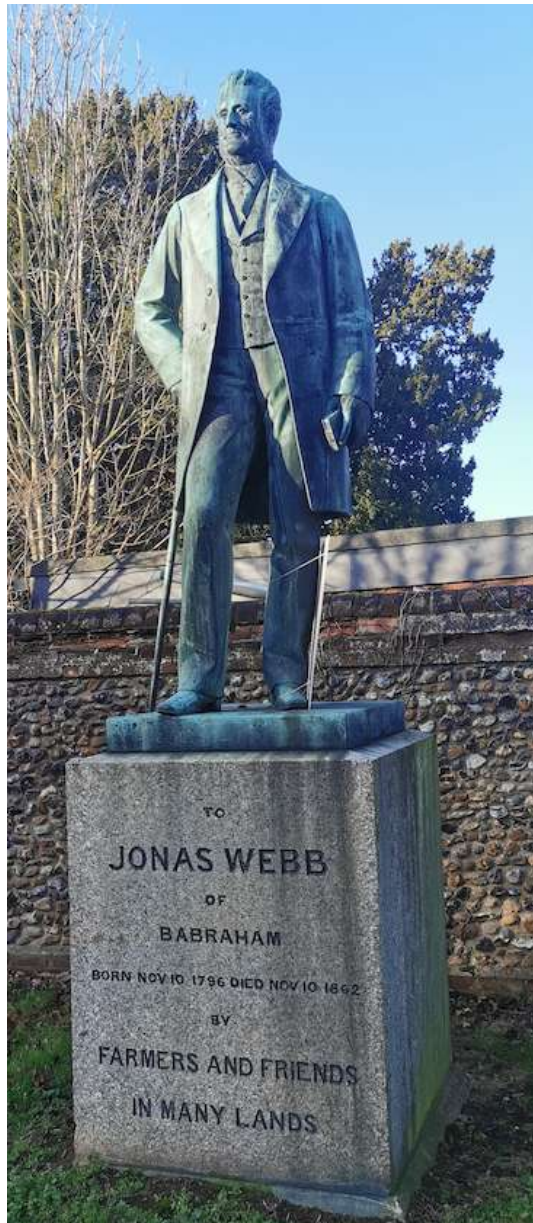




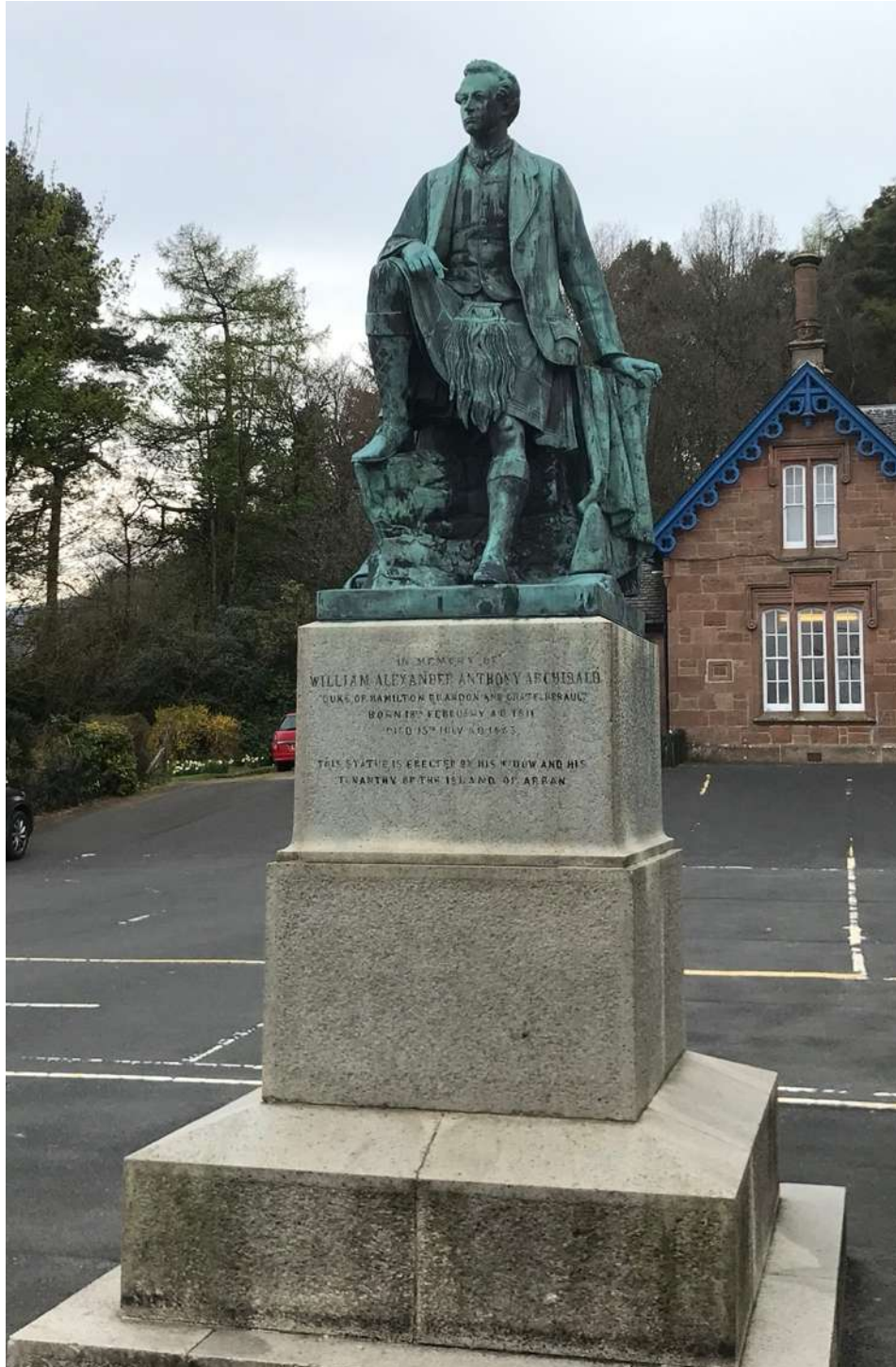












## 4.3

### *Scolpire l'immortalità.*

#### *I monumenti funerari di Carlo Marochetti (1831-1867)*

Per ogni essere umano l'oblio può diventare un destino peggiore della morte. Ricordare è tuttavia un'azione difficile, soggetta alle alterne vicende della sorte e della memoria. Per esser certi del ricordo occorre lasciare un'impronta che duri nel tempo. «[P]our la plupart des hommes la mémoire a besoin d'un support matériel», ed è dunque alla scultura che si affida spesso il compito di immortalare, ovvero rendere immortale chiunque: personalità fuori dall'ordinario ma anche persone comuni<sup>1</sup>.

L'età rivoluzionaria aveva visto sfogare con rabbia il malcontento su opere destinate a ricordare i defunti<sup>2</sup>. Quando la furia iconoclasta sembrò terminare, in Francia e in tutta Europa crebbe il desiderio di sfidare il tempo mortale con qualcosa che provasse a fermarlo anche solo per un istante, fissarlo in un gesto o uno sguardo, capace di

eternare "le virtù" dei propri morti: è qui, in fondo, che si concentrano le principali istanze dell'arte funeraria, la cui rapida crescita nei cimiteri, proprio a partire dai primi decenni del secolo XIX, è [...] anche il segno di una nuova forma di affettività verso i defunti e verso se stessi: di una maggiore coscienza di sé e del rapporto che si instaura tra le persone, la storia e il destino<sup>3</sup>.

Come ricorda inoltre Antoinette Le Normand-Romain, tra 1820 e 1840 le sculture funerarie acquistarono qualità sempre più «émouvantes», suscitando al contempo emozioni e ricordi. Molti artisti svilupparono una passione intensa per i sepolcri del passato, in particolare medievali e rinascimentali, riscoprendo modelli di riferimento da adeguare ai sentimenti contemporanei o, ancor meglio, per unire gli esempi più virtuosi del passato con le nuove istanze romantiche sulla percezione della morte: così, all'inizio del secolo questo genere appariva in Francia come «l'aboutissement, sans solution de continuité, d'une tradition de plusieurs siècles»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> LE NORMAND-ROMAIN 1995, p. 47.

<sup>2</sup> Sulle riforme del culto funerario in Francia tra metà Settecento e inizio Ottocento cfr. GLOVER LINDSAY 2012.

<sup>3</sup> SELVAFOLTA 2012, p. 334.

<sup>4</sup> LE NORMAND-ROMAIN 1995, p. 12.

Portare a termine un monumento funerario, oltre a comportare spese non indifferenti, richiedeva la partecipazione di diversi attori, spesso difficili da identificare per mancanza d'indicazioni sulla tomba stessa. La scelta del tipo d'opera poteva talvolta prescindere dai desideri del defunto, poiché i familiari magari anteponevano ragioni altre. A differenza dei monumenti pubblici ai *grands hommes* che iniziavano a popolare piazze e strade della nazione, realizzati con sottoscrizioni pubbliche o grazie alle volontà del sovrano, le opere funerarie potevano essere erette secondo indicazioni testamentarie, su richiesta diretta dei parenti o, in casi più rari, per iniziativa popolare<sup>5</sup>.

In assenza d'informazioni precise, la ricerca archivistica per questo genere di commissioni rientra, quando possibile, non solo nella sfera pubblica, attraverso l'esame di documentazione accessibile, ma anche e soprattutto in quella privata. Le fonti primarie e secondarie relative a queste statue sono quindi particolarmente frammentate e non sempre di facile accesso e/o reperibilità. Inoltre, soprattutto alla metà del secolo, la creazione delle tombe di personalità di un certo rilievo si organizzava tramite processi identici: «L'architecte du monument est souvent choisi en raison de liens privilégiés avec le défunt ou la famille», così come spesso accadeva per lo scultore, legato talvolta alla famiglia e/o all'architetto<sup>6</sup>.

Tra gli artisti chiamati a immortalare coloro che non solo intendevano essere ricordati dopo la propria scomparsa, ma riuscivano anche a coprire gli ingenti costi dell'operazione, anche Marochetti riuscì a dare un contributo significativo, in virtù della propria lunga carriera come artista di corte, ma anche dell'esperienza d'autore di monumenti pubblici. Fin dagli albori della propria biografia e grazie a un minuto mosaico di relazioni lo scultore realizzò in vita circa venti tombe: un calcolo che, in questo contesto, esclude l'altra forma di commemorazione più tipica dell'epoca, ovvero i memoriali – di cui è stato autore altrettanto prolifico. Il dato forse meno scontato è che l'artista operò in questo ambito molto più nel Regno Unito che in Francia. Tra i suoi committenti prevalsero esponenti dell'alta borghesia, anche se almeno un'eccezione clamorosa va citata, vale a dire la tomba per Napoleone Bonaparte, progetto mai realizzato.

### ***La scultura funeraria: un genere rinnovato nell'Ottocento***

Per affrontare il tema della scultura funeraria occorre tener conto d'una contraddizione profonda. Da un lato è la vita stessa, che in sé nega l'esistenza dell'eternità; dall'altro è la scultura, forma d'arte nata agli albori della civiltà umana come garanzia di persistenza nel tempo. Come

---

<sup>5</sup> LE NORMAND-ROMAIN 1995, pp. 102-133.

<sup>6</sup> BERTRAND, GROUD 2016, pp. 181-182.

sottolineato da Fred Licht, la storia della scultura, dalla fine del XVIII secolo e forse fino al presente, potrebbe essere letta persino come il racconto di un'arte costantemente minacciata. Gli scultori hanno spesso dovuto lottare per mantenere la propria abilità in vita, adottando strategie sempre nuove. Le tre fondamenta essenziali della disciplina – economiche, politiche e spirituali – erano state infatti messe in discussione subito dopo la Rivoluzione Francese. L'arte statuaria, per sua natura intrinsecamente legata alla memoria e al desiderio di eternità soprattutto nella propria accezione funeraria, fu costretta a reinventarsi per sopravvivere in un momento storico che ha radicalmente cambiato il rapporto dell'uomo con il tempo, la fede e la società<sup>7</sup>.

Come James Curl ha sintetizzato con grande efficacia:

During the eighteenth century a radical change in attitudes to death took place in Western Europe. What had been in essence based on medieval Christian belief and custom became transmogrified into new notions of human mortality that might be described as pre- or proto-Romantic. The transformation has been identified by some authorities as a lurch towards secularization with regard to the disposal of the dead<sup>8</sup>.

Così, la statuaria ottocentesca si trovò a operare in una sorta di paradosso irrisolto, collocato a metà tra un'esistenza che non riconosce più l'eternità e la scultura, in particolare funeraria o celebrativa, la cui stessa essenza si fonda sul tentativo di perpetrare il ricordo attraverso la materia.

Un altro elemento contribuì a cambiare radicalmente la distribuzione e la concezione dei cimiteri, innanzitutto in Francia: con l'editto napoleonico di Saint-Cloud del 1804 si affidò alle amministrazioni pubbliche la gestione dei luoghi di sepoltura, dando avvio alla creazione dei cimiteri moderni nonché alla loro qualificazione in termini di spazio architettonico-urbano e ambientale<sup>9</sup>. Da qui in avanti, i primi monumenti nelle nuove necropoli cittadine, «s'inspirent en effet pour leur grande majorité de modèles antiques: pyramides, obélisques, sarcophages, cippes ou stèles à couronnement architecturé»<sup>10</sup>.

Punto di rottura nella rappresentazione funeraria del XIX secolo, anche se non destinata a un cimitero, fu la tomba di Charles-Melchior-Artus, marchese di Bonchamps, realizzata da David d'Angers tra 1817 e 1824 per l'Église de Saint-Florent-le-Vieil (fig. 1). L'opera presentava il

---

<sup>7</sup> LICHT 2004, p. 22.

<sup>8</sup> CURL 2004, p. 10.

<sup>9</sup> SELVAFOLTA 2007.

<sup>10</sup> BERTRAND, GROUD 2016, p. 197.





Fig. 1 - David d'Angers, *Tomba del Generale Bonchamps*, 1825. Saint-Florent-le-Vieil, Abbazia di Saint-Florent-le-Vieil

generale in veste di «demi-gisant» semisdraiato, con le gambe coperte, il busto ferito e la mano alzata in segno di clemenza<sup>11</sup>. Il risultato fu una scultura del tutto nuova, che mescolava passioni per i modelli dell'antichità con le prime sperimentazioni romantiche. Se da una parte la posa del generale rievocava il dio fluviale Illyssos per il Partenone di Atene, con una testa dall'acconciatura alla Alessandro Magno, l'espressività e il gesto carico di patetismo contenevano dall'altra già il germe delle sperimentazioni sul genere commemorativo delle generazioni successive.

Il XIX secolo vissuto da Marochetti fu dunque un momento di trionfo per le nuove realizzazioni nell'arte funeraria, soprattutto nei cimiteri, che iniziarono a configurarsi quali elementi essenziali per la pianificazione e riorganizzazione delle città, ossia veri e propri concentrati d'arte e architettura, che garantivano a nuove borghesie accesso alle inedite potenzialità espressive d'una concezione originale della morte e del suo culto all'interno dello spazio sociale, storico e culturale<sup>12</sup>. In assenza della figura del *funeral sculptor* tout-court, agli artisti francesi d'inizio

<sup>11</sup> GLOVER LINDSAY 2012, pp. 95-118. Sul monumento cfr. inoltre FUREIX 2019.

<sup>12</sup> BERTRAND, GROUD 2016.

Ottocento spettò il compito di sviluppare un linguaggio nuovo, svincolato non solo dalle novità introdotte nel genere in Europa da Canova e Thorvaldsen a cavallo tra i due secoli, ma anche da una pesante tradizione funeraria tramandatasi negli spazi ecclesiastici. Occorreva, dunque, una forma d'arte originale, che provasse ad affrancarsi dagli esiti pre-rivoluzionari del XVIII secolo, innestati a Parigi da personalità come Pigalle, Falconnet o Houdon, poiché tali esempi non parevano ormai corrispondere alle necessità e ai gusti del tempo<sup>13</sup>.



Fig. 2 - Tomba di Alessandro Carrone di San Tommaso, 1834. Paris, Cimetière du Père-Lachaise, foto da Calderini 1928



Fig. 3 - Tomba di Alessandro Carrone di San Tommaso, oggi

### ***Le prime tombe francesi di Marochetti***

Le iniziali prove marochettiane nell'arte funeraria furono messe a segno nei cimiteri della capitale francese già nei primi anni Trenta dell'Ottocento, cioè subito dopo aver ricevuto l'incarico per l'*Emanuele Filiberto* e preso parte a grandiose elaborazioni monumentali, come i cantieri dell'Arco di Trionfo e della Madeleine di Parigi.

<sup>13</sup> Le pagine seguenti sono frutto d'una ricerca che compone fonti archivistiche, testimonianze coeve e studi critici contemporanei. In particolare, la difficoltà nel reperire documenti diretti sulle committenze ha imposto un approccio che integrasse diversi livelli di analisi: la lettura delle iscrizioni e delle iconografie, il confronto con opere analoghe e il ricorso a corrispondenze private, quando disponibili. Gran parte della documentazione e delle vicende dei monumenti funerari è stata ricomposta e analizzata da Caroline Hedengren-Dillon e Philip Ward-Jackson, che ringrazio per la generosa presenza e per i loro consigli costanti.

La prima richiesta giunse da un amico di lunga data della famiglia Marochetti, i Carrone di San Tommaso: per commemorare il padre Alessandro, Felice Carrone si rivolse allo scultore onorando un legame consolidatosi negli anni tra i rispettivi genitori (figg. 2-3)<sup>14</sup>. Il monumento, terminato nel 1834 nel cimitero di Père-Lachaise, è oggi molto rovinato, ma se ne conserva un'incisione nella raccolta di Louis Marie Normand (1789-1874, fig. 4)<sup>15</sup>. Presentava in origine una composizione verticale armonica, con un angelo inginocchiato sulla sommità. La parte su cui poggiava tale figura era inoltre decorata con una clessidra alata, simbolo funerario ricorrente. Dall'incisione di Normand, ripubblicata anche da Caroline Hedengren-Dillon, appare evidente come le ali dell'angelo fossero state immaginate prive di piume, con le loro lunghe venature che parevano fondersi con le pieghe della veste. Questi elementi, oggi molto difficilmente distinguibili, erano parte del progetto iniziale firmato dall'architetto Guillaume Abel-Blouet



Fig. 5 - Auguste Préault, *Tombe de Jacob Roblès*, 1842. Paris, Cimetière du Père-Lachaise

(1795-1853): i due ebbero modo d'incontrarsi proprio nel cantiere dell'Arco di Trionfo parigino, di cui l'architetto era a capo, per incarico del ministro Thiers.

Ancora secondo Hedengren-

Dillon, l'opera è interessante non solo per il gesto dell'angelo, che faceva eco alle parole incise sulla tomba «tacete e rispettate», ma per essere stata forse tra le prime del tempo a utilizzare il *signum harpocraticum*, ancor prima dell'espedito adottato nel 1842 da Auguste Préault (1809-1879) per la tomba di Jacob Roblès nello stesso cimitero (fig. 5)<sup>16</sup>.

Sempre nel Père-Lachaise sono altre due tombe marochettiane,

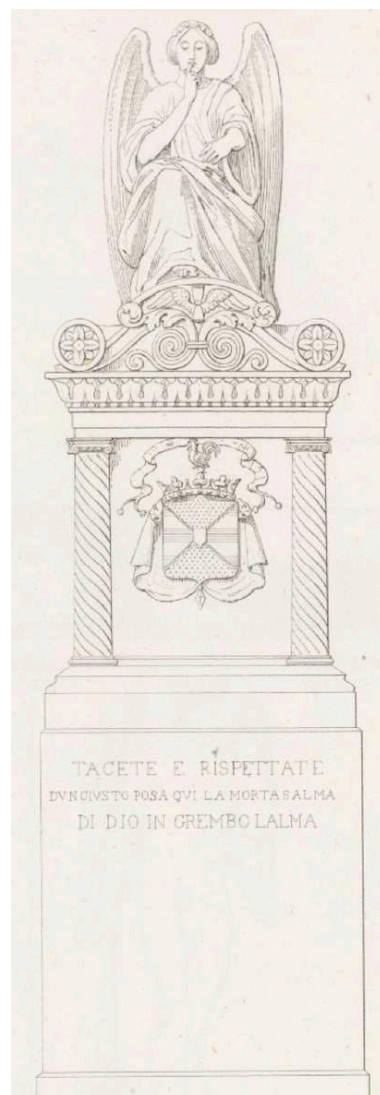


Fig. 4 - Louis-Marie Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, t. I, 1847, tav. 48

<sup>14</sup> I due si conobbero già intorno al 1813, come dimostrato in FIORE MAROCHETTI, SGHERZI 2002.

<sup>15</sup> NORMAND 1847, tavola 48.

<sup>16</sup> HEDENGREN-DILLON 2013.



ovvero quelle di Vincenzo Bellini (1838) ed Étienne-Félix Marochetti (1839, fig. 6), fratello del padre di Carlo. Nel secondo caso si tratta di una commissione familiare, in ricordo d'un parente stretto che non necessita davvero d'una giustificazione concreta: di recente è stata pubblicata la lettera che dimostrava la volontà dello scultore di finanziare la tomba dello zio, realizzando a proprie spese la parte decorativa superiore<sup>17</sup>. L'opera è inoltre caratterizzata dalla presenza di un medaglione-ritratto del defunto, sormontato da una croce cattolica, a sua volta incorniciata da un decoro che rievoca le tombe dell'antichità.



Fig. 6 - Tomba di Étienne-Félix Marochetti, 1839. Paris, Cimetière du Père-Lachaise.

Il monumento in memoria di Bellini rappresentò invece una commissione di pregio, almeno considerato il personaggio, che all'epoca della sua prematura scomparsa era all'apice del proprio successo (fig. 7). Si tratta della terza collaborazione (includendo anche i lavori all'Arco di Trionfo) con l'architetto Blouet. Anche per quest'opera Marochetti aveva realizzato una figura angelica semi-distesa con una lira in mano e l'aria malinconica, oggi scomparsa ma di cui resta testimonianza nelle incisioni di Normand, pubblicate da Caroline Hedengren-Dillon (fig. 8). Seguendo il gusto d'inizio Ottocento, il monumento mantenne quegli elementi ricorrenti caratteristici delle passate raffigurazioni funerarie, giunte fino all'età neoclassica: un ritratto del defunto e una figura allegorica che, nel caso di Bellini, era un riferimento diretto all'arte praticata dal compositore, anticipando di circa dodici anni l'opera di Auguste Clésinger (1814-1883) dedicata a Frédéric Chopin che riprenderà l'idea della musica in doloroso raccoglimento. Il gesto della figura angelica pare quasi l'evoluzione del tema ricorrente del dolore, incarnato spesso proprio da personaggi femminili con pose malinconiche: nello stesso Père-Lachaise se ne possono rintracciare molti esempi, dai più neoclassici a quelli vicini alle nuove sperimentazioni scultoree di primo Ottocento, com'è il caso della tomba di Pierre Gareau (fig. 9) realizzata da François Milhomme (1758-1823)

<sup>17</sup> HEDENGREN-DILLON 2013.





Fig. 7 - Tomba di Vincenzo Bellini, 1838. Paris, Cimetière du Père-Lachaise

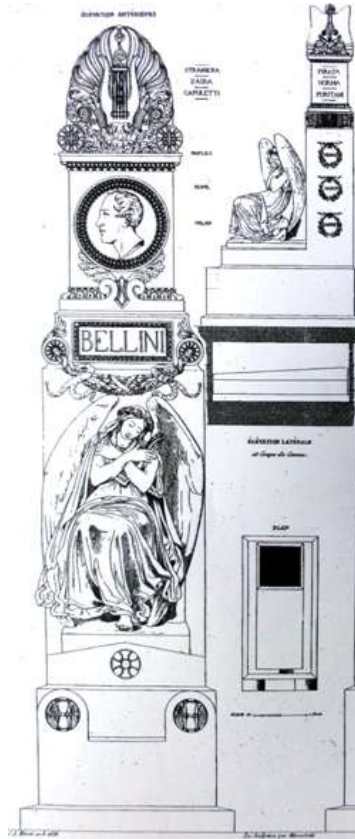


Fig. 8 - Louis-Marie Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, t. II, 1847, tav. 54



Fig. 9 - François Milhomme, *Tombe de Pierre Gareau*, 1815. Paris, Cimetière du Père-Lachaise

nel 1815. In questo caso, però, le mani della donna sono portate al volto, laddove quelle dell'angelo marochettiano sono incrociate e appoggiate alle spalle<sup>18</sup>.

Simili erano anche gli elementi dell'altra opera funeraria realizzata per il cimitero di Montmartre: la tomba di Gustave Darnay (1814-1837, fig. 10). Personaggio di cui restano pochissime tracce biografiche, lavorò anch'egli in ambiente musicale, facendo da librettista a due opere giovanili di Honoré de Sussy. In assenza di testimonianze documentarie che spieghino le ragioni della commissione a Marochetti, Caroline Hedengren-Dillon ha sospettato un legame tra il padre dell'artista e quello di de Sussy, a sua volta consigliere di Stato, che potrebbe aver conosciuto Vincenzo Marochetti



Fig. 10 - Tomba di Gustave Darnay, 1837. Paris, Cimetière de Montmartre

<sup>18</sup> Sul tema del dolore nelle rappresentazioni funerarie cfr. LE NORMAND 1995, pp. 135-161.



Fig. 11 - Louis-Marie Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, t. I, 1847, tav. 24

durante gli anni di lavoro a Parigi<sup>19</sup>.

L'aspetto forse più interessante del lavoro è aver adottato una forma commemorativa ancor più semplificata, con il semplice blocco di marmo della tomba abbellito solo dalla presenza dell'angelo inginocchiato in cima, senza alcun ritratto del defunto, forse a causa del rapporto indiretto fra scultore e personaggio commemorato. Anche in questo caso l'incisione di Normand aiuta a ricostruire l'aspetto originario della tomba, oggi fortemente deteriorata (fig. 11).

### ***Le poche commissioni funerarie successive e la disfatta per la tomba di Napoleone***

Per diversi anni Marochetti non ricevette richieste funerarie significative in Francia, se si esclude il gruppo scultoreo della

*Bimba dormiente* (1844, fig. 12), di commissione privata,

identificato da Caroline Hedengren-Dillon come tributo a una bambina defunta<sup>20</sup>: si tratta di un'opera in cui restano evidenti i rimandi a una tradizione scultorea cinque-seicentesca, con un richiamo al soggetto iconografico dei cupidi dormienti<sup>21</sup>. Qui è possibile cogliere come l'artista abbia anticipato un'altra nota realizzazione, stavolta a firma di James Pradier: la tomba per *Mademoiselle de Montpensier*, scolpita nel 1847 e destinata alla Cappella reale di Dreux, mausoleo della dinastia d'Orléans (fig. 13)<sup>22</sup>. L'opera ritrae la piccola figlia di Luigi Filippo, morta prematura a due anni, distesa con la testa poggiata su due cuscini che stringe tra le mani una piccola croce. La delicatezza della posa così intima, oltre alla naturalezza del panneggio, ricorda la composizione marochettiana per la *Bimba dormiente*, segnalando non solo la fortuna di un tema iconografico oltre gli anni Quaranta dell'Ottocento, ma avvalorando l'ipotesi che possa trattarsi davvero di un'opera a destinazione funeraria<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> HEDENGREN-DILLON 2013.

<sup>20</sup> HEDENGREN-DILLON 2012. L'opera è oggi custodita presso i depositi della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, databile intorno al 1838.

<sup>21</sup> Ringrazio Clara Seghesio per aver attirato la mia attenzione sulla tangenza del soggetto.

<sup>22</sup> HEDENGREN-DILLON 2017.

<sup>23</sup> Sull'opera di Pradier cfr. LAPAIRE 2010, pp. 383-384, cat. 282. Il gesso della scultura è conservato a Poitiers, nel Musée Sainte-Croix, cat. 1983 n. 81.



Fig. 12 (in alto) - *Bimba dormiente*, 1844. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea; Fig. 13 (in basso) - James Pradier, *Gisant de Mademoiselle de Montpensier*, gesso, 1847. Poitiers, Musée de la Ville de Poitiers



La svolta significativa arrivò nel 1840, con l'incarico della tomba di Napoleone per gli *Invalides*, da realizzare in occasione del rientro delle ceneri, avvenuto nel medesimo anno<sup>24</sup>: il progetto era stato presentato il 12 maggio da Charles de Rémusat, Ministro degli Interni durante il governo di Adolphe Thiers, allora Presidente del Consiglio. Lo stesso ministro annoterà fra le sue memorie che l'idea originaria sarebbe stata assegnare a Félix Duban la parte architettonica e «confier tout ce qui était sculpture à Marochetti»<sup>25</sup>. Tra l'architetto e lo scultore l'intesa però non fu facile: Marochetti propose di sua iniziativa, nell'estate del 1840, due progetti di tombe, entrambe coronate da una statua equestre, sulla scia della tradizione ritrattistica funeraria equestre medievale e rinascimentale. Solo di una si conserva un disegno, dell'altra restano descrizioni coeve che permettono un



Fig. 14 - Auguste Bry, *Deuxième projet de tombeau de Napoléon par M. Marochetti*, litografia, 1840. «L'Artiste», serie 2, tomo 5, pubblicato da Caroline Hedengren-Dillon

confronto: in entrambi i casi la composizione era piramidale, divisa in più parti; l'ampio basamento, che doveva ospitare le spoglie di Napoleone, era posizionato su un più grande piedistallo ai cui angoli poggiavano quattro figure colossali. Più sopra era previsto uno stretto parallelepipedo sulla cui sommità avrebbe dovuto esser collocata la statua equestre di Bonaparte. Quattro aquile erano immaginate agli angoli del livello intermedio, sugli architravi delle porte al centro delle quattro facce della tomba. Il secondo progetto, di cui resta testimonianza in una litografia pubblicata su «L'Artiste» (fig. 14), presentava alcune differenze: il livello inferiore, che doveva ospitare il letto

<sup>24</sup> Rispetto alla letteratura prodotta sulla commissione, una ricostruzione puntuale dell'incarico la forniscono Philip WARD-JACKSON 2004; ma soprattutto HEDENGREN-DILLON 2021, autrice anche d'un articolo di prossima pubblicazione. Ne approfitto per ringraziare Caroline Hedengren-Dillon per avermi permesso di leggerne in anteprima il contenuto e avere un'idea molto più chiara e ordinata dell'intricata vicenda.

<sup>25</sup> DE RÉMUSAT 1960, vol. 3, p. 319.



reclinato dell'imperatore, era chiuso, mentre nel primo pensiero era aperto e dotato di colonne. Il basamento era costituito da quattro pareti lisce, ciascuna delle quali aperta da una porta-cancellata. Sopra ognuna era uno spesso architrave, la cui parte centrale sporgente sosteneva quattro aquile con le ali ripiegate in segno di lutto: nel primo progetto le ali erano aperte<sup>26</sup>.

Entrambi i progetti prevedevano una statua a cavallo: Marochetti sembrava voler rifarsi a una tradizione che avrebbe potuto attirare l'attenzione anche dei committenti più conservatori. Questo fu però uno degli elementi più criticati dai testimoni coevi, già irritati all'idea di veder confidata una commissione tanto prestigiosa a un artista straniero. Così, i due bozzetti non riscosero il successo sperato dall'artista, demolito anche dall'insistenza della stampa locale che pretendeva con veemenza l'apertura d'un concorso ufficiale.

Caroline Hedengren-Dillon ricorda che la caduta del governo Thiers nel 1840 privò l'artista di uno dei suoi sostenitori più influenti, contribuendo al fallimento della proposta e al conseguente ritiro di Marochetti. La vicenda durò ancora anni e l'artista non riuscì mai a conquistarsi il diritto di scolpire l'immagine dell'imperatore. A essere eretta, alla fine, fu l'immensa urna all'antica progettata da Louis Visconti (1791-1853), che ancora oggi si trova al centro degli Invalides<sup>27</sup>.

Negli stessi anni in cui Visconti era al lavoro sulla tomba, l'artista franco-piemontese ricevette un ulteriore incarico, stavolta per un monumento equestre napoleonico da destinare all'*Esplanade* degli Invalides. La vicenda fu anticipata sulla stampa locale, che in realtà accompagnò la realizzazione dell'*éditeur* di bronzo Louis-Auguste Assé di una statuetta di Napoleone immaginata in autonomia da Marochetti<sup>28</sup>. La concezione di quest'opera era più tradizionale e meno grandiloquente, almeno rispetto alle due ipotesi di tombe o i precedenti monumenti equestri. Il protagonista era ritratto in modo ufficiale: uniforme, stivali, gilet, bicorno. Lo stile ricordava le più comuni rappresentazioni pittoriche di Napoleone, come ha dimostrato Caroline Hedengren-Dillon nel confrontare l'opera con un dipinto di Horace Vernet, oggi conservato ad Amsterdam<sup>29</sup>. Dopo un'altra serie intricatissima di scambi tra artista e commissari, anche questo progetto fu definitivamente annullato nel 1853, con grande rabbia dello stesso scultore.

Questo duplice fallimento segnò un momento cruciale nella carriera di Marochetti, dimostrando quanto fosse difficile per un artista non (propriamente) francese inserirsi nei meccanismi delle

---

<sup>26</sup> Di questo secondo progetto, oltre alla litografia pubblicata sulla rivista «L'Artiste», sopravvivono diversi disegni a carboncino rosso pubblicati in HEDENGREN-DILLON 2021.

<sup>27</sup> GLOVER LINDSAY 2012, pp. 151-175.

<sup>28</sup> HEDENGREN-DILLON 2021. Il dipinto è oggi presso il Rijksmuseum, firmato ma non datato, inv. SK-A-3910.

<sup>29</sup> HEDENGREN-DILLON 2021.

grandi commissioni di Stato. Nonostante la *débaçle* napoleonica, lo scultore continuò a sperimentare con la scultura commemorativa, trovando maggior fortuna nel Regno Unito.

### ***I monumenti funerari nel Regno Unito***

The most typically English church monuments are perhaps the smaller varieties: the brass, the Jacobean ‘demi-figure’ and ‘kneeler’, the baroque cartouche, the neat architecturally-framed tablet, the medallion, the bust. This is because there are many more monuments in English churches than in continental ones, and there was much more competition for wall-space<sup>30</sup>.

Come per la Francia, numerosi ed eterogenei furono i fattori che contribuirono alla diffusione capillare della scultura monumentale funeraria nel Regno Unito di primo Ottocento e la loro crescente esportazione verso l’India e i paesi dell’Asia occidentale. Tra questi furono senz’altro l’aumento del numero di chiese, i frammentari residui dei rituali medievali sulla commemorazione dei defunti, l’importante ruolo esercitato dalla Chiesa verso la società e l’obbligo morale di credere nella resurrezione cristiana, le difficoltà della ricerca medica, che impediva anche ai ceti più abbienti di accedere a trattamenti che evitassero o almeno ritardassero le morti per malattia, infine persino la frequenza con cui l’Impero dava vita a conflitti bellici ovunque nel mondo<sup>31</sup>. Un primo esito naturale di ciò fu la comparsa di monumenti funebri nelle chiese, eretti soprattutto in memoria di giovani morti per la patria. Cadere in guerra per la patria offriva certo valide ragioni per essere ricordati (in alcuni casi), ma la natura mortale di uomini e donne riusciva comunque a fare il proprio corso abbattendosi, presto o tardi, su qualunque ceto sociale<sup>32</sup>. Ciò forniva opportunità ad artisti e mecenati di promuovere un sempre più florido mercato di scultura funeraria, permettendo al genere di rinvigorirsi e non essere considerato appannaggio esclusivo della nobiltà. In un panorama tanto ampio e variato, la scala di possibilità offerte agli artisti per i monumenti funerari negli spazi sacri era simile a quella delle commemorazioni profane. I progetti scultorei potevano infatti variare da semplici tavolette commemorative a elaborate effigi supine su tombe o addirittura grandi

---

<sup>30</sup> PENNY 1977, p. 108.

<sup>31</sup> CRASKE 2007. Sul tema della *buona morte* per le classi sociali più privilegiate nel Regno Unito cfr. RISO 2016.

<sup>32</sup> Si veda il numero speciale di «Midland History», vol. 47, issue 3, 2022, special issue: *Death, Memory and Commemoration in the English Midlands 1600-1900*.

mausolei: naturalmente, questi ultimi rappresentavano l'apice della collaborazione tra scultura e architettura<sup>33</sup>.

Un fattore che favorì l'aumento della domanda per questi monumenti sul territorio fu anche lo sviluppo esponenziale della rete di canali che, negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, aveva raggiunto l'apice dell'efficienza ingegneristica. Spostare un monumento pesantissimo, o parti di esso, da città lontane tra loro divenne più semplice, richiedendo solo un breve passaggio su strada fino ai bacini navigabili: si aprì così un sempre crescente ventaglio di possibilità per la scultura monumentale verso destinazioni sul territorio nazionale in passato difficili da raggiungere<sup>34</sup>. Londra rimase a lungo il centro nevralgico dove fu possibile osservare lo straordinario sviluppo dell'arte funeraria inglese: dentro l'abbazia di Westminster e la cattedrale di St Paul furono eretti molti dei monumenti più importanti di fine Sette e inizio Ottocento, che trasformarono quei due luoghi in veri e propri *pantheon* commemorativi della storia inglese<sup>35</sup>. Marochetti ebbe modo di ammirare in più occasioni molte delle sepolture di questi due luoghi emblematici della capitale, in cui erano racchiuse opere firmate dagli artisti nazionali più importanti (tra i vari, si ricordano Rysbrack, Roubillac, Nollekens, Chantrey, Gibson o Baily): lo dimostra anche il suo primo disegno per la *Tomba della Principessa Elisabetta*, dichiaratamente ispirato a uno dei sepolcri di Westminster<sup>36</sup>.

C'è inoltre un altro dato, soprattutto stilistico, che Nicholas Penny individuò con efficacia nella statuaria funebre inglese tra fine Settecento e inizio Ottocento: la diffusione dell'ornamento gotico, che già dalla seconda metà del XVIII secolo si era diffuso nella statuaria del Regno Unito. Marchio di fabbrica della cultura funeraria dell'isola, e non solo, era la presenza della *recumbent effigy*, ovvero la figura distesa ripresa dal Medioevo. Esempio di questa tendenza è la tomba che nel 1830 Richard Westmacott (1775-1856) realizzò in ricordo di Antoine d'Orléans, duca di Montpensier e fratello di Luigi Filippo, a Westminster (fig. 15). Una copia realizzata da Auguste Trousseau fu fatta poi collocare anche in Francia, nella cappella d'Orléans di Dreux.

Considerando le nuove riflessioni dell'arte inglese sulla figura reclinata, soprattutto di giovani fanciulle, realizzate da Thomas Banks, Francis Chantrey, o persino le novità introdotte nel genere da John Flaxman

---

<sup>33</sup> READ 1982, pp. 186-198.

<sup>34</sup> HAMILTON 2020.

<sup>35</sup> WRIGLEY, CRASKE 2004; in particolare si segnalano i contributi di Matthew Craske, Holger Hoock e Alison Yarrington. Più di recente è stato dedicato ai monumenti di St Paul un intero numero di «Sculpture Journal», n. 33.2 (2024).

<sup>36</sup> Per un approfondimento sul primo modello dell'opera si rimanda al saggio sull'opera nella seconda parte della tesi.



Fig. 15 - Richard Westmacott, *Tomb of Antoine Philippe, Due de Montpensier*, marmo, 1830. London, Westminster Abbey.

‘figures lying on marble beds’, which had been the most common form of church monument in Middle Ages, never lost their popularity and were, indeed, much favoured during the 1850s and 1860s when there was a sharp decline in the number of smaller church monuments<sup>37</sup>.

Nelle sue prime realizzazioni francesi Marochetti aveva in effetti mostrato ancora un attaccamento ad alcuni elementi presi in prestito dalla cultura neoclassica, con iconografie consolidate nelle sperimentazioni artistiche di primo Ottocento, ma il suo trasferimento in Inghilterra segnò un'evoluzione significativa. Qui, l'artista fu quasi costretto ad adattarsi a nuove esigenze estetiche e simboliche, sviluppando un registro espressivo che si discostava dalle soluzioni più solenni adottate in Francia. I committenti inglesi offrirono allo scultore l'opportunità di sfruttare un repertorio più ampio di riferimenti, dato che il gusto nazionale prediligeva ancora forme sepolcrali ereditate dall'iconografia medievale, come dimostrano le tombe della Principessa Elisabetta Stuart e di Lady Margaret Leveson-Gower, in cui il trattamento della figura umana appare più vicino alle sensibilità preraffaellite.

<sup>37</sup> PENNY 1977, p. 108.



### ***Un primo tentativo di svolta nel genere: la proposta marochettiana per la tomba di Wellington***

Tra i vari meriti che bisogna attribuire a Philip Ward-Jackson sugli studi della scultura inglese ottocentesca, uno dei più importanti resta la riscoperta di una figura a lungo rimasta nel buio come Marochetti. A lui si deve anche la straordinaria intuizione d'aver legato le due più grandi commissioni funerarie – mai realizzate – per i due acerrimi nemici: Napoleone e Wellington<sup>38</sup>.

Circa due anni dopo la morte di Wellington, avvenuta il 14 settembre 1852, Sir William Molesworth, *First Commissioner for Works*, contattò alcuni scultori inglesi per chiedere loro disegni in previsione di una tomba destinata a onorarne la memoria, la cui erezione doveva avvenire in un luogo indefinito di St Paul. Tra i vari artisti coinvolti ci fu – inaspettatamente – anche Marochetti<sup>39</sup>. Dell'idea originaria immaginata dallo scultore resta testimonianza nel «The Times»:

An imitative door of bronze is to be placed between two of the interior pilasters, and on the steps leading to it will sit a gigantic figure of Victory, with outspread wings supposed to be the constant companion of the hero, even to the tomb. Above the door will stand an equestrian figure of the Duke, while on pedestals on each side of the steps will be seated two figures symbolizing civil and military honour. The nude figure of Victory, hereafter to be dressed, is now nearly finished, and a grandeur of design by no means common in our public monuments is already indicated<sup>40</sup>

Dopo un'iniziale fase esplorativa, in cui Molesworth pareva intenzionato ad affidare il lavoro all'artista franco-piemontese, fu aperto un concorso pubblico, che attirò ben 83 progetti. Tra le pagine della stampa iniziò però a circolare la voce calunniosa di una cospirazione dello scultore franco-piemontese per accaparrarsi l'opera a ogni costo<sup>41</sup>.

Fra i pochi a elogiare l'originalità di Marochetti, soprattutto l'effetto di «singular felicity» della Vittoria alata e la resa magistrale dei panneggi osservati da un semplice modello fu ancora il «The Times»<sup>42</sup>. La descrizione dettagliata fatta dal quotidiano aveva però suscitato clamore, giacché la competizione prevedeva l'anonimato dei candidati, cosa che invece il quotidiano aveva (più o meno intenzionalmente) pregiudicato. Scoppiò così un polverone contro Marochetti, del quale si chiese il

---

<sup>38</sup> WARD-JACKSON 2004.

<sup>39</sup> WARD-JACKSON 2004, p. 120.

<sup>40</sup> «The Times», 26 May 1856, pubblicata anche in WARD-JACKSON 2004, p. 124.

<sup>41</sup> «Lloyd's Weekly London Newspaper», 31 May 1857, p. 7; 14 June 1857, p. 6.

<sup>42</sup> «The Times», 16 April 1856, pp. 10-11.

ritiro ufficiale<sup>43</sup>. Secondo la ricostruzione di Ward-Jackson, ad approfittare dell'incresciosa situazione fu Alfred Stevens (1817-1875), colui che ottenne poi incarico ufficiale: «He took Marochetti's basic idea for the Napoleon tomb and, with his far superior draughtsmanly and architectural powers, gave it a spatial and formal coherence that the original could not claim»<sup>44</sup>.

Rispetto ai progetti presentati al concorso – escludendo dunque quello marochettiano – il primo premio fu assegnato a William Calder Marshall, mentre il secondo a William Frederick Woodington. Stevens, si era in realtà classificato al quarto posto. La sua nomina avvenne dopo il confronto tra il nuovo primo commissario, Lord John Manners, e l'architetto della cattedrale, che aveva esaminato i progetti principali in relazione a un nuovo sito designato<sup>45</sup>. Marochetti non smise di ambire al prestigioso ricordo commemorativo e, anche dopo che il principe Alberto gli aveva ribadito che nessun ministro avrebbe potuto intercedere per favorirlo, continuò a mostrare la propria proposta: nell'estate del 1859 espose il modello della *Vittoria* nel parco di Apsley House (fig. 16).



Fig. 16 - *Staua of the Angel of Victory* by Baron Marochetti, da «The Illustrated London News», 25 June 1859, p. 1

<sup>43</sup> PHYSICK 1970, p. 37.

<sup>44</sup> WARD-JACKSON 2004, p. 123.

<sup>45</sup> PHYSICK 1969, pp. 186-189.

Della scultura esposta in quell'occasione resta un'incisione pubblicata sull'«Illustrated London News» del 25 giugno 1859. «The Art-Journal» non perse occasione per risollevarne polemiche, chiedendosi sarcasticamente come mai la *Vittoria* fosse rimasta esposta «as a persistent chastisement of public taste», e se vi fosse addirittura ancora il dubbio (o rischio?) che Marochetti potesse avere speranza di vincere<sup>46</sup>. Lo scultore si difese, sempre a mezzo stampa, confermando che la statua era in effetti parte del disegno per la tomba di Wellington, ma quando ancora la posizione scelta per l'opera era molto diversa. La questione sembrò poi acquietarsi definitivamente e l'opera rimase solo un'idea mai traspota in bronzo.

Al contrario del più tragico epilogo napoleonico, per Ward-Jackson l'artista poteva sentirsi persino soddisfatto nel constatare alcune somiglianze nel progetto di Stevens con quello marochettiano per gli Invalides. L'inclusione di un ritratto equestre del Duca sulla cima dell'opera era un punto in comune tra i disegni di Stevens e Marochetti e, di fatto, questa era l'unica idea sopravvissuta della doppia disfatta<sup>47</sup>.

### ***Le grandi tombe inglesi***

Tra il 1853 e fino alla fine della propria carriera, Marochetti continuò a produrre diverse tombe, disseminate su tutto il Regno Unito. La città dove ne sopravvive il maggior numero è Armagh: qui, si conservano quattro opere funerarie dell'artista, in gran parte dedicate ai membri della famiglia dei Poer Beresford, marchesi di Waterford, tutte conservate nella chiesa di Clonegam, nei pressi della dimora familiare di Curraghmore: un'opera in bronzo commemora Henry, III marchese di Waterford (morto nel 1859); un'altra, in marmo, è dedicata a John George, III marchese e arcivescovo della città (morto nel 1862), una terza raffigura John, IV marchese (morto nel 1866). A queste, occorre aggiungere una quarta tomba, che è la trasposizione in marmo del solo mezzo busto dell'effigie a figura intera dedicata all'arcivescovo di Armagh.

Rispetto al nucleo di opere realizzate ad Armagh, la prima in ordine cronologico era però destinata a Belton: al 1853 risale infatti la commissione per il sepolcro di John Cust, conte di Brownlow, per la chiesa dei santi Pietro e Paolo della città (fig. 17). L'opera appare formalmente molto vicina alla successiva serie delle tombe Beresford, a parte il tocco più intimo della testa, leggermente girata. La figura del conte è distesa, con le mani in preghiera e gli abiti da dignitario. La differenza sostanziale in confronto alle tombe di Armagh è nella decorazione posta ai lati orizzontali della base marmorea,

---

<sup>46</sup> PHYSICK 1970, p. 54.

<sup>47</sup> WARD-JACKSON 2004, pp. 127-128.



Fig. 17 - Tomba di John Cust, conte di Brownlow, 1856. Belton, SS Peter and Paul Church.

dove sono collocate coppie di stemmi araldici appartenenti al defunto e, nel mezzo, una targa commemorativa. Secondo le testimonianze coeve disponibili, per realizzare questo monumento Marochetti ottenne un compenso di sole mille sterline<sup>48</sup>.

Più tardi, l'artista fu impegnato per la tomba di Henry de la Poer, terminata verso il 1860 (fig. 18). Commissionata dalla vedova, fu realizzata anche grazie alla collaborazione con la stessa Lady Waterford, artista e acquerellista, come dimostrano alcune lettere che la stessa inviò a un conoscente<sup>49</sup>. La scultura non presenta particolari dettagli decorativi, configurandosi solo come una semplice base in marmo su cui è appoggiato una sorta di piccolo materasso. Sopra è disteso il *gisant* in bronzo del marchese, le cui braccia sono poggiare all'altezza della vita. L'aspetto forse più interessante è l'abbigliamento del protagonista, con vesti probabilmente seicentesche: non è chiaro se si tratti di un corredo specifico familiare o un modo per sottolineare la posizione sociale del defunto: in ogni caso, è l'unica vera nota di carattere che differenzia il monumento dagli altri nella stessa città.

<sup>48</sup> Una lettera che chiarisce il prezzo richiesto per la sua esecuzione, pubblicata in WARD-JACKSON 1990, p. 276, nota 53.

<sup>49</sup> Pubblicate HARE 1893, vol. III, pp. 25 e 76.



Tra 1864 e 1865 l'artista lavorò al monumento di Lord John George de la Poer Beresford, Arcivescovo di Armagh, seppellito nella cattedrale della città. Secondo Philip Ward-Jackson, si trattava di una tipica effigie episcopale vittoriana, la cui simmetria delle linee, oltre alle mani giunte in preghiera, è conforme a una rappresentazione caratteristica del movimento camdeniano, sebbene il



Fig. 18 - Tomba di Henry de la Poer Beresford, 3o Marchese di Waterford, 1860. Armagh, Clonagam Church.

volto del protagonista sia caratterizzato da un inatteso grado di realismo<sup>50</sup>. L'ultima sepoltura, terminata probabilmente intorno al 1867, è dedicata al IV marchese di Waterford, anch'egli chiamato John (fig. 19). La tomba appare simile a quella dell'arcivescovo, con la figura distesa a mani giunte e un'attenzione particolare ai dettagli del viso. A differire è solo l'abito, che stavolta ricopre anche i piedi del defunto. Anche John Beresford fu scolpito accanto alla tomba del Reverendo, in un busto commemorativo dentro una nicchia con arco a sesto acuto: richiesta anch'essa dalla vedova, ma terminata nel 1867, la figura a mezzo busto è una replica pressoché



Fig. 19 - Tomba del Reverendo John de la Poer Beresford, 4to Marchese di Waterford, 1867 circa. Armagh, Clonagam Church.

identica del *gisant* nella tomba marochettiana della cattedrale di Armagh, alla cui base vi è una piccola scritta.

La sequenza offerta da questa serie di tombe britanniche trova un suo apice nel monumento all'Ammiraglio Henry Meynell, terminato nel 1865 per la chiesa di San Pietro a Yoxall (fig. 20). Anche in quest'occasione Marochetti aveva reso omaggio al defunto attraverso una raffigurazione

<sup>50</sup> Per un primo riferimento sulla Cambridge Camden Society cfr. WHITE 1962; FONTANEY 1989.



Fig. 20 - Tomba dell'Ammiraglio Henry Meynell, 1865. Yoxall, St Peter Church. Foto di Philip Ward-Jackson

corinzie di gusto rinascimentale. Nel suo insieme, la scultura appare rigida e geometrica, in modo forse inusuale rispetto al passato. Come per molti dei contributi funerari marochettiani, è difficile stabilire il grado di autonomia artistica di cui lo scultore disponeva: non è chiaro, ad esempio, se tale rigidità compositiva sia frutto della volontà dell'artista, d'una richiesta di familiari e committenti o se servisse soprattutto ad armonizzare l'opera con il luogo circostante.

Henry Meynell era il cognato del banchiere William Beckett, del quale Marochetti realizzò nel 1863 un monumento che ne ricordava la scomparsa, oggi conservato nella Parish Church di Leeds (fig. 21). Si tratta di un'opera che riprende le prime realizzazioni cimiteriali francesi dell'artista, poiché composta da una base stretta e lunga, sulla cui parte frontale è inserito il ritratto di profilo di Beckett, dentro una finestra decorata da guglie gotiche. Poco sotto il ritratto del defunto è una tavoletta commemorativa, che ricorda le ragioni dell'opera a Leeds, frutto della collaborazione di commercianti locali che avevano ricevuto proprio da Beckett un importante sostegno

ormai consolidata: l'ammiraglio è in uniforme navale, completa persino di spalline, mentre intorno alla parte inferiore del corpo è avvolto un mantello che ricorda quasi un sudario. L'intera struttura è coperta da un baldacchino con colonne



Fig. 21 - Monumento di William Beckett, 1868. Leeds, Parish Church.

economico nel 1825. Sulla sommità dell'opera è un angelo, le cui fattezze sembrano rievocare la figura femminile del monumento Lariboisière e, di conseguenza, le caratteristiche della *Carità* cristiana: ai suoi lati ha due bambini, l'uno seduto e l'altro in piedi, entrambi seminudi, con lo sguardo rivolto al suo braccio sinistro, simbolicamente portato verso il cielo, come a indicare la destinazione finale del commemorato. In questo caso, il gesto dell'angelo con la mano alzata rievocherebbe la funzione dello stesso come intermediario della carità divina, laddove il volto etereo manifesta un sentimento di misericordia verso l'umanità. Rispetto alla tomba di Eliza Roy, però, lo scultore aveva scelto un modo diverso di rappresentare la Carità, spogliata in questo caso dalla sua accezione più tradizionalmente allegorica<sup>51</sup>. La figura angelica fu installata solo nel 1868, dopo la morte dell'artista, terminata da Robert Glassby (1835-1892), assistente di Marochetti<sup>52</sup>. Non è facile stabilire quale fosse il messaggio effettivo che l'opera dovesse trasmettere, sebbene il repertorio angelico paia ricollegarsi alle opere funerarie già realizzate per i cimiteri di Père-Lachaise e Montmartre o, ancor prima, per l'altare maggiore della Madeleine; né è chiaro, inoltre, se i fanciulli rappresentino i figli di Beckett, come la targa lascerebbe intendere. Il monumento resta comunque testimonianza della gran mole di richieste ricevute dall'artista da una clientela sempre più diversificata socialmente, non più legata esclusivamente alla corte<sup>53</sup>.

### ***Una sorprendente parentesi francese. La tomba Lariboisière***

Di nuovo in Francia, nel 1853 Marochetti ricevette incarico di realizzare un importante monumento funerario destinato a onorare il lascito di Eliza Roy, contessa di Lariboisière, scomparsa solo due anni prima, per l'omonimo ospedale parigino (fig. 22)<sup>54</sup>. A supervisionare il progetto era stato chiamato Auguste Pellechet (1789-1874): anche in questo caso, come era stato per le prime realizzazioni cimiteriali marochettiane, l'artista collaborò con un architetto. Si tratta di un'opera anomala, soprattutto per il singolare uso della policromia nelle figure, dettaglio che lasciò stupefatto – e non in senso positivo – persino Giovanni Dupré quando, vedendola, definì il gruppo «tutto colorato»<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> HEDENGREN-DILLON 2018.

<sup>52</sup> HEDENGREN-DILLON 2018, pp. 69-70.

<sup>53</sup> PULLAN 2007, pp. 29-30.

<sup>54</sup> BLANC 1998.

<sup>55</sup> DUPRÉ 1886, p. 286. Di queste tracce, tuttavia, non resta molto oggi, a causa dello stato in cui versano la cappella e l'opera.



Il monumento presenta al centro una giovane, seduta accanto a un bambino nudo che le s'appoggia a un ginocchio. A destra è un anziano, anch'egli nudo, ricoperto solo da un lembo di stoffa nelle parti intime, inginocchiato al suolo in una posa a metà tra stanchezza e morte. L'elegante figura femminile stringe entrambi: il più piccolo con gesto affettuoso e protettivo, l'altro tenuto in un braccio, quasi si trattasse d'una *Pietà* o una *Deposizione*. Ai lati del gruppo centrale sono collocate due figure, un uomo e una donna, seduti, intenti a fissare l'una il cielo e l'altra la terra, con aria grave e malinconica. A sormontare l'intera composizione, incastonata in una nicchia dalle sfumature rinascimentali, è il busto della contessa di Lariboisière.



Fig. 22 - Tomba di Eliza Roy, Contessa di Lariboisière, 1857. Paris, Hôpital Lariboisière



La composizione doveva ricalcare l'idea originaria che il conte Lariboisière aveva espresso allo scultore, ovvero realizzare un'allegoria della *Carità* cristiana: con abilità sorprendente l'artista era riuscito a trasformare il gruppo allegorico rendendolo molto terreno e del tutto umanizzato<sup>56</sup>.

Esclusa qualche impressione stranita dei testimoni coevi, l'opera risultò d'impatto, tanto che alcuni ne sottolinearono la delicatezza dell'espedito cromatico, elogiandone persino il risultato, ovvero ricordando come colorare la scultura fosse comune ai tempi antichi:

L'aspect de ce monument est des plus remarquables. Ce qui rend étrange, c'est que l'artiste a eu l'idée de colorier toutes ses statues de la partie inférieure. C'est une innovation hardie, que la critique discutera peut-être, mais qui produit un très grand et très dramatique effet dans le demi-jour de la chapelle de l'hospice<sup>57</sup>.

La tomba fu persino ricordata come «un des plus beaux monuments funèbres qu'il y ait à Paris» in un tributo dedicato allo scultore nel 1868, poco dopo la sua morte<sup>58</sup>. Come già brillantemente illustrato da Fred Licht, il monumento, inoltre:

unassuming and free of rhetoric, Marochetti's work is somewhat influenced by Bartolini's tomb of Princess Zamoyska in Florence. The still rather religious serenity of Bartolini's tomb is deflected towards a more secular mood by Marochetti. Decorum is stressed more emphatically than fait, and appearances are rendered with impeccable but never showy realism<sup>59</sup>

Rispetto a tutte le altre realizzazioni funerarie, certo questa resta la più sorprendente, non solo per composizione, che pare un tributo alla *Pietà* michelangiolesca, ma anche per il profondo legame spirituale e affettivo che le figure intessono tra loro in uno spazio ristretto. Tutto resta idealizzato e l'immagine della defunta è evocata nella più tradizionale forma del busto, quasi fosse al di sopra di ogni altra questione terrena.

Nella produzione marochettiana non si riscontrano monumenti simili, che fanno di questo ricordo funebre un *unicum*: non è chiaro, vista anche la pochissima documentazione superstita, se il disegno

---

<sup>56</sup> Della richiesta ufficiale, con la relativa documentazione, si conserva traccia a Parigi, presso gli Archives de l'Archevêché. Per un problema burocratico non mi è stato possibile consultare il fascicolo relativo, analizzato però da Caroline Hedengren-Dillon che sta realizzando un'importante ricostruzione dell'opera nella monografia marochettiana di prossima uscita.

<sup>57</sup> «La Semaine politique», 5 Juillet 1857, p. 8.

<sup>58</sup> «Moniteur des Arts», 11 année, n. 690, 14 Janvier 1868.

<sup>59</sup> LICHT, 1980, p. 103.

creativo di tutto il gruppo scultoreo sia stato dovuto solo a Marochetti o se già Pellechet avesse immaginato un'opera così distante dai tributi funerari in voga negli stessi anni. È probabile che anche la destinazione semi-privata del monumento abbia concesso allo scultore libertà impreviste rispetto a quanto già sperimentato in precedenza, a Londra e Parigi.



Fig. 23 - Monumento alla Principessa Elisabetta Stuart, 1856. Newport, Isle of Wight, St Thomas Minster

### ***Il ricordo di personaggi storici: il caso della Principessa Elisabetta Stuart***

Nel 1854 un'altra commissione ufficiale della corona inglese permise all'artista di realizzare una «romantic and retrospective tomb»<sup>60</sup>, stavolta dedicata alla Principessa Elisabetta Stuart (fig. 23). La richiesta arrivò infatti dalla Regina Vittoria, desiderosa di rendere omaggio a una figura emblematica del proprio passato familiare, che ancora non aveva ricevuto alcun tributo. Il progetto pareva rompere con schemi e modelli sperimentati in passato nei cimiteri francesi, poiché prevedeva di sviluppare una scultura che non solo evocasse con efficacia il ricordo di un martirio dal gran valore politico, ma provasse anche a dissipare le proteste che avevano iniziato a minare la stabilità del potere in un momento storico molto delicato per le monarchie europee. Elisabetta è

<sup>60</sup> WARD-JACKSON 1993, p. 68.

raffigurata distesa, con una serie di dettagli che rimandano alle testimonianze storiche secentesche a proposito del ritrovamento del corpo. Si tratta d'una scultura a suo modo sorprendente, poiché recupera una modalità rappresentativa in dialogo con opere come la *Santa Cecilia* di Stefano Maderno del 1600, creando un collegamento empatico tra spettatore e soggetto pur senza possedere lo stesso slancio emotivo immediato del lavoro di Maderno. La delicatezza dei tratti del volto è frutto di un attento lavoro dal vero, grazie alla collaborazione di modelle che posarono per lo scultore, la cui bellezza appare cristallizzata in un atteggiamento tipico della scultura vittoriana di quegli anni. Di là da questi possibili riferimenti lontani nel tempo e nello spazio, è altrettanto evidente come l'esperienza dei cantieri monumentali della famiglia d'Orléans, prima, e dei grandi *pantheon* della scultura funeraria inglese (su tutti Westminster e St Paul), poi, abbiano potuto offrire all'artista modelli efficaci per una reinterpretazione dell'immagine della defunta, in questo caso appartenente alla famiglia reale inglese seppur in epoca lontana, ritratta distesa sulla propria tomba, a riposo<sup>61</sup>.

La statua fu in origine concepita da Marochetti in modo molto diverso. Elisabetta, infatti, era stata immaginata inginocchiata «with the head bowed down on the book and one arm hanging over the front of a prie-dieu»<sup>62</sup>. Per rintracciare un modello possibile dell'opera ci si potrebbe orientare alla tomba di Richard Westmacott (il giovane) di Horwich, nel Lancashire, dedicata a Joseph Ridgway del 1842 (fig. 24). Il tema iconografico era stato sfruttato anche da Lorenzo Bartolini (1777-1850) per l'opera funebre dedicata alla Regina Ortensia nel 1846 (fig. 25)<sup>63</sup>. L'idea generale marochettiana per la Principessa Elisabetta, però, non convinse la Regina Vittoria, che obbligò l'artista a reinventare un'opera che mostrasse la fanciulla distesa. Questa nuova riconfigurazione contribuì molto di più alla buona riuscita finale e alla fama della scultura. Si trattava di una modalità rappresentativa che sembrava agganciarsi meglio alla tradizione funeraria inglese, poiché molte erano state le opere in cui erano scolpite fanciulle distese: tra le varie, si citano il monumento di Penelope Boothby di Thomas Banks (Ashbourne, 1791), *The Sleeping Children* di Francis Chantrey (Lichfield, 1816) e, dello stesso scultore, il monumento di Lady Frederica Stanhope (Chevening, 1824)<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> GLOVER LINDSAY 2012, pp. 119-150.

<sup>62</sup> ROSS 1912, p. 39. Sulla ricostruzione dell'opera e le testimonianze del progetto originario si rimanda alla scheda nel catalogo.

<sup>63</sup> L'opera è a Leuven, nel Castello di Arenberg.

<sup>64</sup> PENNY 1977, pp. 115-122.



Fig. 24 - Richard Westmacott II, *Monumento a Joseph Ridgway*, 1842. Horwich, Holy Trinity Church, foto di Philip Ward-Jackson

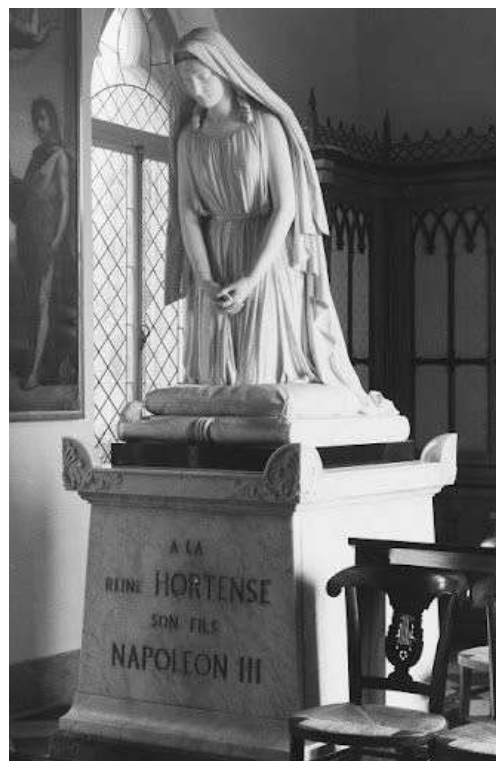


Fig. 25 - Lorenzo Bartolini, *Monumento della Regina Hortense*, 1846. Salenstein, Castello di Arenenberg

L'impostazione formale della tomba di Newport sarà replicata solo in un'altra occasione, ovvero per quella di Lady Margaret Leveson-Gower terminata nel 1860 (fig. 26). Il monumento consiste in un'effigie reclinata della protagonista, abbigliata solo da una camicia da notte, con le mani conserte al petto e la testa rivolta verso la chiesa; dietro, è un rilievo in marmo che mostra un angelo di proporzioni simili a quelle della defunta, colto nell'atto di alzarsi in cielo, ma con lo sguardo verso la protagonista. Le due opere risultano simili persino nella parte architettonica, poiché entrambe sono inserite in una nicchia dai rimandi gotici: se nel primo caso, però, la tomba di Elisabetta manifesta una sorta di ingentilimento di passioni barocche, nel secondo lo scultore riesce a



Fig. 26 - *Monumento funerario di Lady Margaret Leveson-Gower*, 1860. Caste Ashby, St Mary Magdalene Church, foto di Caroline Hedengren-Dillon



perfezionare quella delicata compostezza più affine a un'immagine funeraria dai toni preraffaelliti. Il soggetto sembra infatti addormentato dolcemente anche se la rigidità degli arti inferiori suggerisca l'assenza di vita. A differenza di Newport, qui è il rilievo che sormonta l'opera a sottolineare l'implicito messaggio del trionfo della vita oltre la scomparsa terrena: un concetto che, Marochetti aveva già sperimentato – seppur in scala ridotta – con la sopracitata *Bimba dormiente* (fig. 12)<sup>65</sup>.



Fig. 27 - Tomba della Regina Vittoria e del Principe Alberto, 1868. Windsor, Royal Mausoleum at Frogmore, foto di Philip Ward-Jackson

<sup>65</sup> HEDENGREN-DILLON 2012 e HEDENGREN-DILLON 2017b.



Fig 28 - Tomba della Regina Vittoria e del Principe Alberto, dettaglio degli angeli visti dal basso, 1868. Windsor, Royal Mausoleum at Frogmore, foto di Philip Ward-Jackson

### ***Il progetto per il monumento funerario della regina Vittoria e del principe Alberto***

Tra le sepolture che l'artista elaborò durante la sua carriera inglese, una tra le più prestigiose è la tomba del Principe Alberto e la Regina Vittoria per il mausoleo privato di Frogmore: forse una delle rappresentazioni funerarie più incredibili nella carriera marochettiana e – secondo Philip Ward-Jackson – persino nel mondo (figg. 27-28)<sup>66</sup>.

La scelta degli artisti per il cenotafio dei coniugi reali, da una parte, e la tomba del solo Principe Alberto, dall'altra, ricadde su Marochetti per il primo e Henri de Triqueti per la seconda (fig. 29)<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> WARD-JACKSON 1993, p. 63. Il saggio ricostruisce in maniera puntuale la commissione di Frogmore e della Wolsey Chapel, grazie all'attenta analisi della documentazione archivistica e fotografica della Royal Collection, custodita a Windsor, che non mi è stato possibile consultare

<sup>67</sup> Per un primo approfondimento su Triqueti, barone come Marochetti e presenza ricorrente nella biografia marochettiana, cfr. DE CHAIR 2020; MINA 2008; LEMAISTRE 2007.



Fig. 29 - Baron Henri de Triqueti, *Cenotafio del Principe Alberto*, 1873. Windsor, Albert Memorial Chapel, foto da Jacqueline Banerjee

The choice by Queen Victoria and the Crown Princess of Prussia of Carlo Marochetti and Henri de Triqueti to execute the monuments to Albert points to an enthusiasm for a relatively recent French use of the effigy for royal commemoration. Both of these sculptors had twenty years previously been involved in the multiple commemoration of Ferdinand, Duke d'Orléans, the eldest son of Louis Philippe, and heir to the French throne, whose early death in 1842 had fatally undermined the morale of the July Monarchy<sup>68</sup>.

I due artisti erano peraltro tra i più patrocinati dalla Regina, anche perché entrambi coinvolti nel realizzare i ricordi scultorei del duca d'Orléans dopo il suo tragico incidente, circostanza che lasciò i coniugi reali inglesi particolarmente impressionati. Come dimostrato da Philip Ward-Jackson, non sorprende che la tomba di Frogmore si configuri come ideale prosecuzione del lavoro commemorativo avviato nella cappella della famiglia Orléans a Dreux, in particolare per la tomba di Ferdinando realizzata da Pierre Loison su disegno di Ary Scheffer. La scelta risultava doppiamente giustificata e giustificabile, giacché l'immagine per il primo memoriale in stile neogotico eretto nel luogo in cui Ferdinand d'Orléans morì, a Neuilly-sur-Seine, fu scolpita da Henry de Triqueti e la doppia statua equestre da Marochetti<sup>69</sup>.

Allo scultore franco-piemontese fu affidato il delicato incarico di creare l'immagine più intima per la tomba privata, laddove a Triqueti spettò l'opera dalla composizione più formale del principe, in veste di guerriero cristiano, da collocare sul cenotafio pubblico nella Wolsey Chapel, oggi nota come Albert Memorial Chapel<sup>70</sup>. La figura della Regina Vittoria scolpita da Marochetti fu lavorata negli stessi anni dal vero e collocata *in situ* solo molto più tardi.

<sup>68</sup> WARD-JACKSON 1993, p. 63.

<sup>69</sup> BELLENGER 1990; WARD-JACKSON 1993, p. 66.

<sup>70</sup> HOMANS 1998, pp. 165-168.

La tomba di Frogmore prevedeva un disegno complesso, ricco di simboli araldici e angeli a figura intera distribuiti in ogni angolo della grande base in granito; una composizione spaziale che quasi rievocava la sepoltura di Ferdinando e Isabella nella Cattedrale di Granada o, ancor prima, il sepolcro di Francesco II e Margherita di Foix a Nantes. Avendo stavolta a disposizione un certo grado di autonomia, lo scultore realizzò la coppia reale addormentata, col Principe Alberto ritratto nelle vesti dell'Ordine della Giarrettiera e la Regina con corona in testa e scettro fra le mani. La rispettiva gerarchia è salvaguardata con delicatezza: considerando la loro diversa altezza, grazie all'*escamotage* dell'abito indossato la Regina Vittoria appare comunque più alta. Sotto il lungo abito di Vittoria le pieghe formano inoltre una leggera protuberanza, all'altezza del polpaccio di Alberto, che contribuiscono a dare un senso quasi di lieve movimento. Così, la coppia reale pare fluttuare nella complicata armonia dei panneggi. Entrambi non si toccano e le loro teste, dai volti ritratti con estremo realismo e un'espressione di lieve assopimento, puntano l'una nella direzione dell'altro ma non si sfiorano mai.

L'opera di Triqueti, al contrario, manifesta in modo quasi didascalico quella passione per l'arte gotica tipica del gusto francese: il cenotafio è costruito in modo più decorativo e sulla base vi è una successione di personaggi inseriti in rispettive nicchie gotiche. Se anche in questo caso si ritrovano angeli dall'espressione malinconica, a cambiare radicalmente è la figura del *gisant*. Alberto, infatti, è disteso sul letto funerario con indosso l'armatura da battaglia, compresa di spada impugnata nella mano destra e appoggiata al petto. Ai piedi del Principe è un cane, simbolo di fedeltà, che osserva con aria triste il proprio padrone ormai addormentato nel sonno eterno: una presenza, quella dell'animale, diffusissima nell'arte funeraria medievale di principi e regnanti. Al lato opposto due angeli dalle dimensioni ridotte sono inginocchiati e contemplano Alberto in silenzio. Tutte le figure sono ricchissime di dettagli decorativi, che contribuiscono a rendere quasi surreale e molto idealizzato il Principe, il cui viso appare come unico vero dettaglio realistico dell'intero impianto scultoreo. Secondo Jonathan Mardsen, già capo della Royal Collections, gli angeli della tomba di Frogmore, infine, potrebbero essere ispirati a quelli presenti nel Royal Mausoleum di Herrenhausen, al cui interno sono presenti le tombe della Regina Federica e del Re Ernesto Augusto I di Hannover, realizzate da Christian Daniel Rauch (1777-1857) e la sua bottega, nel 1847, la prima, e nel 1855, la seconda<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Ringrazio Philip Ward-Jackson per la segnalazione.



Le due opere, di Marochetti e Triqueti, rappresentano forse due poli opposti della scultura funeraria anche a causa della loro destinazione: privata e inaccessibile, la prima, aperta alla famiglia reale e a un possibile pubblico, la seconda. Ciò giustificherebbe dunque l'aria di solenne intimità che si avverte osservando l'opera di Frogmore, completamente annullata dall'eccesso di riferimenti neomedievali presenti invece nel cenotafio di Windsor.

***La tomba Villiers e il curioso caso di William Makepeace Thackeray***

Oltre ai monumenti funerari tradizionali, la produzione sepolcrale di Marochetti si estese anche alla ritrattistica postuma, come nel caso del memoriale dedicato alle due fanciulle della famiglia Villiers e al discusso busto di William Makepeace Thackeray, destinato all'Abbazia di Westminster.

Nel 1860 una prima sorprendente commissione fu destinata al ricordo delle due figlie, morte entrambe giovani, di George Child Villiers (1773-1859), ovvero Lady Sarah Federica Caroline Child Villiers (1822-1853), poi sposata al nono principe Esterhazy, e Lady Clementina Augusta Wellington Child Villiers (1824-1858). L'opera è custodita nell'Oxfordshire, nella chiesa Ognissanti di Middleton Stoney e non



Fig. 30 - Memoriale di Lady Sara Federica Villiers e Lady Clementina Augusta Villiers, 1860. Middleton Stony, All Saints Church

restano tracce documentarie che permettano di ricostruirne la storia (fig. 30). Si tratta di una composizione particolare: dentro una nicchia architettonica dagli echi rinascimentali, formata cioè da due colonne corinzie sormontate da un arco a tutto sesto, vi è un angelo di cui si vede solo la parte superiore. La figura solleva simbolicamente un velo, lasciando scoperta la sezione del memoriale su cui sono raffigurate due donne nei rispettivi medaglioni, a loro volta incorniciati da rami vegetali. I due ritratti sembrano idealizzati, con un profilo quasi neoclassico pieno di grazia, cui fa da contrasto un intenso lavoro di scalpello nella capigliatura di entrambe (fig. 31). Secondo Philip Ward-Jackson la discrepanza stilistica tra l'impianto della tomba, l'angelo e i due ritratti lascia sospettare la presenza di un'altra mano, non identificata né presente in eventuali firme, per tutto l'apparato decorativo, che sposterebbe così la paternità marochettiana ai soli ritratti-



Fig. 31 - *Memoriale di Lady Sara Federica Villiers e Lady Clementina Augusta Villiers*, 1860. Dettaglio ritratti

medaglioni. Esiste un'altra versione in marmo del rilievo di Lady Clementina Villiers, oggi custodita nel castello di Vaux-sur-Seine, che non presenta però differenze stilistiche di rilievo rispetto alla versione definitiva, eccetto un trattamento più raffinato della capigliatura della donna che risulta decisamente più realistico<sup>72</sup>.

Lo scrittore Thackeray morì il 23 dicembre 1863 e fu sepolto il 30 dicembre nel cimitero di Kensal Green, secondo il suo desiderio di un funerale semplice. Tuttavia, già nei primi mesi del 1864 si diffuse l'idea di onorarlo con un busto in marmo nell'Abbazia di Westminster. In un ritaglio del «Cornhill Magazine» del 1864, Anthony Trollope dichiarava che la sepoltura a Kensal Green era appropriata per il momento del lutto, ma che in seguito sarebbe stato giusto commemorare lo scrittore in un luogo destinato alle grandi figure della letteratura britannica<sup>73</sup>. Nel luglio 1864 si formò un comitato per la realizzazione del busto, cui aderirono membri illustri della letteratura e dell'arte, tra cui Charles Dickens, Anthony Trollope, l'attore William Macready, l'architetto Joseph

<sup>72</sup> Le poche notizie sull'opera sono state rintracciate dal catalogo online curato da Philip Ward-Jackson. Ringrazio la famiglia Hedengren per avermi permesso di vedere dal vivo il medaglione e soprattutto Caroline Hedengren-Dillon per aver attirato la mia attenzione sulla fattura dell'acconciatura del ritratto rispetto all'originale.

<sup>73</sup> «Cornhill Magazine», February 1864, p. 137.

Paxton, nonché numerosi artisti inglesi. Esisteva il timore che le autorità ecclesiastiche potessero opporsi per via della moralità di Thackeray, ma il nuovo Decano di Westminster, Arthur Penrhyn Stanley, accordò il proprio favore.

Così, nel dicembre 1864 fu annunciato che l'opera sarebbe stata affidata a un amico dello scrittore, ovvero Carlo Marochetti: in effetti, i due erano stati persino vicini di casa<sup>74</sup>. Subito, tale scelta fu contestata: il critico Francis Turner Palgrave, ad esempio, sostenne che solo un artista inglese avrebbe potuto cogliere adeguatamente i tratti di Thackeray, accusando inoltre Marochetti d'aver chiesto un compenso eccessivo. In effetti, il costo totale dell'opera era di 600 sterline, di cui 200 erano per l'Abbazia e 400 per l'artista, una cifra molto superiore alle 100 ghinee solitamente richieste da altri scultori inglesi<sup>75</sup>. Anche il «The Art-Journal» fu contrariato dalla scelta, tanto che commentò in modo sprezzante come «of all our sculptors, he seems to us almost the last that should have been selected», adducendo inoltre come motivazione l'idea molti altri artisti conoscessero Thackeray meglio di Marochetti e ciò non giustificasse per nulla il prezzo stimato di produzione<sup>76</sup>.

La «Pall Mall Gazette» difese invece Marochetti, sottolineando come la commissione gli fosse stata affidata per la qualità della sua arte, grazie alla quale aveva la possibilità di richiedere compensi elevati e che fosse ingiusto ritenerlo un artista straniero<sup>77</sup>. Malgrado il trambusto che l'opera suscitò prima e dopo la sua realizzazione, il busto fu inaugurato il 21 novembre 1865 alla presenza del Decano, delle figlie di Thackeray, di Marochetti e di Shirley Brooks, segretario del comitato.

Diversi anni dopo, la scultura subì un singolare destino. Anne Thackeray Ritchie, figlia dello scrittore, convinse il Decano di Westminster ad acconsentire a una rifinitura del ritratto, perché riteneva che le basette fossero troppo lunghe e non corrispondessero alle fattezze del padre. Lo scultore Edward Onslow Ford (1852-1901) eseguì la modifica controvolgia, cedendo all'insistenza

---

<sup>74</sup> MELVILLE 1899, vol. 1, p. 311.

<sup>75</sup> TURNER PALGRAVE 1865, pp. 50-51.

<sup>76</sup> «The Art-Journal», new series, vol. IV, 1865, p. 29.

<sup>77</sup> «Pall Mall Gazette», 17 June 1865, p.1245

della donna<sup>78</sup>. Fortunatamente, il modello in gesso originale del busto fu conservato e, dopo essere stato esposto al Victoria and Albert Museum, nel 2001 fu restituito agli eredi Marochetti<sup>79</sup>.

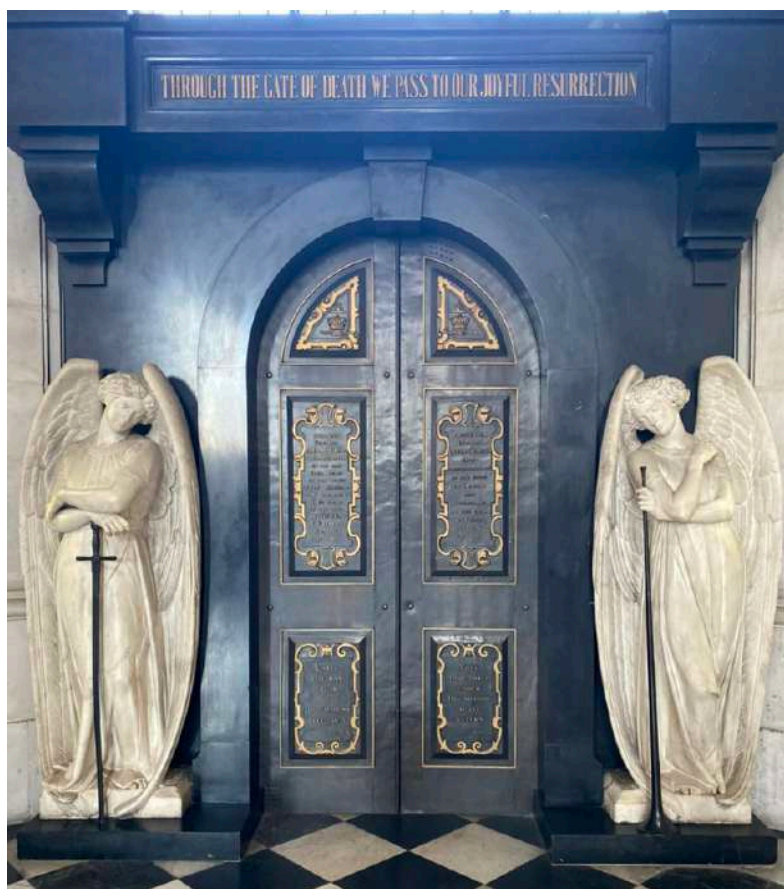


Fig. 32 - Monumento del II e III Visconte Melbourne, 1861. London, St Paul's Cathedral

### ***L'altra grande sorpresa per St Paul: il monumento Melbourne***

Se da un lato è innegabile riconoscere all'artista l'indiscusso talento nell'essere riuscito a realizzare una delle opere funerarie più importanti per la sua carriera, ovvero la tomba di Frogmore, la più sorprendente – sempre in territorio inglese – resta senza dubbio quella dei visconti Melbourne a St

---

<sup>78</sup> L'episodio è raccontato con ironia dalla nipote Mary MacCarthy nel libro *A Nineteenth Century Childhood*, London, Hamish Hamilton, 1924.

<sup>79</sup> La ricostruzione dell'intera vicenda si deve a Philip Ward-Jackson, nella scheda relativa al busto del sito «Fine Arts Facts». Della vicenda si accenna anche in *The Complete Works of William Makepeace Thackeray (1811-1863)*, Hastings, Delphi Classics, pp. nn.: «On the last day but one of the year, a crowd of sorrowing friends stood over his grave as he was laid to rest in Kensal Green; and, as quickly afterwards as it could be executed, a bust to his memory was put up in Westminster Abbey. It is a fine work of art, by Marochetti; but, as a likeness, is, I think, less effective than that which was modelled, and then given to the Garrick Club, by Durham, and has lately been put into marble, and now stands in the upper vestibule of the club. Neither of them, in my opinion, give so accurate an idea of the man as a statuette in bronze, by Boehm, of which two or three copies were made».



Paul. L'opera fu eretta nel 1862 in memoria del II e III visconte Melbourne, rispettivamente Primo Ministro della Regina Vittoria e suo fratello minore (fig. 32). Il monumento in marmo, bronzo e bronzo dorato, si presenta come un portale incastonato nel muro, ai cui lati stanno a guardia due figure angeliche in marmo bianco, «as languorous as any Rossetti damsel»<sup>80</sup>, che reggono rispettivamente una spada e una tromba (figg. 33-34). L'opera è coronata da un'ampia trabeazione a fregio dorato e blocchi terminali sporgenti su mensole a volute. Le porte di bronzo hanno una cornice sporgente in marmo nero e sei pannelli con, in alto, iscrizioni dorate e, in basso, stemmi dentro elaborati cartigli. Sulla sommità dell'architettura è incisa la frase «through the gate of death we pass to our joyful resurrection». L'identità dei due defunti è ricordata dai pannelli collocati nelle due rispettive metà della porta, che riportano – oltre al motto della famiglia «Virtute et Fide» - frasi estrapolate dall'Antico Testamento.

Gli angeli di quest'opera dovettero attirare l'attenzione dei testimoni locali a tal punto da esser citati in un articolo del «The Athenaeum» non in termini apologetici: «These figures have a character and expression which may be styled that of Romantic Art, that is to say, they are by no means such as

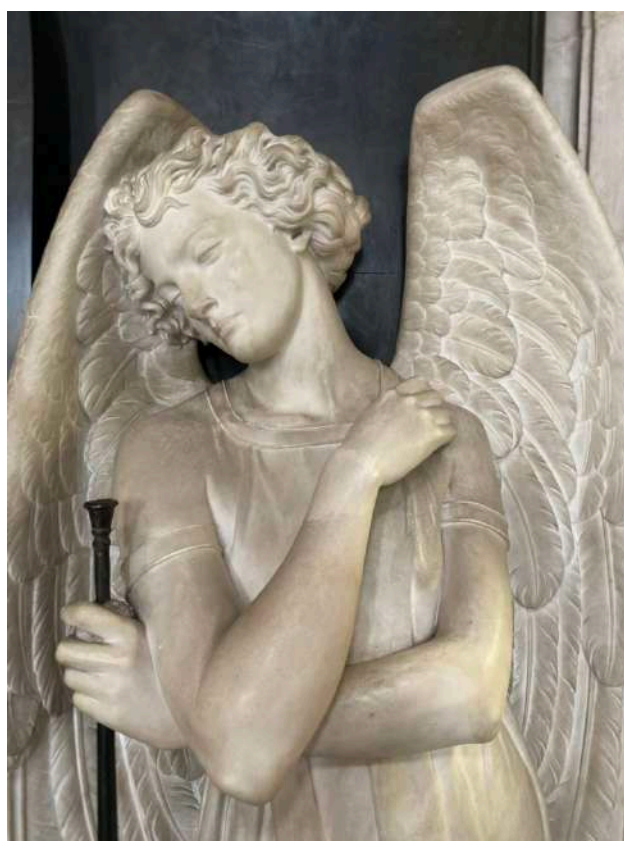


Fig. 33 (a sinistra) e 34 (a destra) - *Monumento del II e III Visconte Melbourne*, dettaglio degli angeli

<sup>80</sup> KEENE, BURNS, SAINT 2004, p. 283.

are peculiar to Classic Art»<sup>81</sup>. L'opera fu definita molto ambiziosa ma lo stesso Decano della chiesa dubitava che due personalità così controverse per la storia inglese meritassero davvero una tale sepoltura, come ricostruito da Jacqueline Banerjee<sup>82</sup>. Non si trattava solo del primo monumento dedicato a uomini di Stato nella chiesa, ma era il primo monumento moderno dentro St Paul a impiegare direttamente un'iconografia cristiana. È forse proprio per questo che il Decano Milman ne scrisse con grande entusiasmo: «I never consented to any proposal to erect a monument in St Paul's with less hesitation or with such perfect conscientiousness as that to the admission of Viscount Melbourne into our Valhalla»<sup>83</sup>. Si tratta in questo caso quasi di un'evoluzione del *Cenotafio degli ultimi Stuart* realizzato da Canova nel 1819 per San Pietro: abbandonato ogni decoro architettonico magniloquente, l'uso della ritrattistica e qualsiasi riferimento all'antichità classica, ciò che resta nel lavoro di Marochetti sono gli angeli e la (finta) porta, in questo caso ingigantita e resa unico diaframma di separazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

Anche combattendo contro i giudizi negativi di alcuni testimoni del tempo, contrariati dall'effetto volutamente spettacolarizzato, l'opera in sé resta di grande impatto e molto diversa dalle precedenti, sia per concezione sia per esecuzione, come riportano alcune delle impressioni sulla stampa coeva: «There is probably nowhere to be found in sculpture, aye, or in painting or poetry, embodiments of the idea of angelic form to equal these; they are calm and content, *waiting* for the summons to sound the trumpet and to wield the sword»<sup>84</sup>. Gli angeli marochettiani sembrano aver raggiunto qui il loro grado massimo di compiutezza formale: così, dall'*Angelo Ribelle* presentato al *Salon* del 1831, passando per l'altare della Madeleine e transitato in molte altre realizzazioni successive, in questo monumento le due figure finirono per incarnare appieno un ideale puro, dalla delicatezza efebica e quasi priva di genere. La grazia dei loro abiti semplici, le braccia conserte e la posa malinconica non bastano a mascherare la sensazione di calore che emanano, tanto da farli sembrare due protagonisti dell'arte preraffaellita trasposti in marmo, diventando così persino più importanti dei due defunti di cui dovrebbero proteggere il sepolcro e il ricordo.

### ***L'unica tomba di Carlo Marochetti nel Regno d'Italia***

---

<sup>81</sup> «The Athenaeum», n.1783, 28 Dec. 1861, p.889.

<sup>82</sup> BANERJEE 2014.

<sup>83</sup> KEENE, BURNS, SAINT 2004, p. 283, nota 59.

<sup>84</sup> «London City Press», 15 February 1868, p. 4.

Al confronto con quanto realizzato e conservato sui suoli francese e britannico, la produzione funeraria marochettiana nella propria terra natale appare affatto modesta, restringendosi in sostanza a un caso soltanto. A un militare è dedicato il sepolcro per il Colonnello Tommaso Morelli, stavolta destinato a ornare il Duomo di Casale Monferrato e concluso nel 1862. Lavorata probabilmente nella fonderia londinese, è possibile che lo scultore sia riuscito ad ottenere questa commissione grazie ai rapporti stretti con il *milieu* culturale e politico sabaudo durante gli anni di lavorazione per il *Carlo Alberto*, per la piazza omonima (1857-1861). Si tratta, in questo caso, di una forma commemorativa molto più tradizionale, con un busto in bronzo del militare collocato in cima a una struttura all'antica piuttosto tradizionale, che rievoca il frontone di un tempio. Al centro della cornice architettonica è un rilievo, anch'esso bronzeo, raffigurante la Battaglia di Montebello, episodio in cui avvenne il ferimento che portò Morelli al triste epilogo<sup>85</sup>.

### ***Carlo Marochetti e l'arte funeraria: un primo bilancio***

La produzione funeraria di Carlo Marochetti rappresenta un caso paradigmatico di come la scultura ottocentesca abbia saputo adattarsi e evolversi in un momento di profonda trasformazione storica, sociale e culturale. In questo senso, i lavori di Marochetti si collocano all'intersezione tra due elementi ricorrenti: da un lato, il recupero di elementi classici e allegorici, che richiamano la tradizione scultorea commemorativa, con particolare attenzione alle radici medievali e rinascimentali nel genere; dall'altro, la straordinaria capacità di dialogare con il nuovo spirito del tempo, introducendo un linguaggio allusivo e quasi intimo, che rispondesse ai mutamenti del gusto e alle esigenze dei committenti che, come nel caso dei monumenti pubblici, non erano solo strettamente legati alla corte.

Entro i recinti dei nuovi cimiteri, come il Père-Lachaise e Montmartre, Marochetti riuscì a trasformare lo spazio funerario in un luogo di memoria e introspezione personale, creando opere che mettevano felicemente assieme una forte carica emotiva e una consolidata struttura narrativa, grazie anche all'uso di allegorie – *leitmotiv* dell'arte funeraria. Anche là dove sono scomparsi, grazie a molte testimonianze è possibile ricostruire come nelle sue tombe lo scultore utilizzasse simboli universali, quali l'angelo-allegoria inginocchiato nel caso di Carrone di San Tommaso, la clessidra alata o la lira in quello di Vincenzo Bellini. Questi elementi, oltre a incarnare virtù e

---

<sup>85</sup> Ringrazio il Dr. Luigi Mantovani, dell'Archivio Storico e Biblioteca Civica di Casale Monferrato, per lo scrupoloso tentativo di rintracciare fonti sull'opera, di cui ad oggi non sembra esserci traccia documentaria.

talento, dialogavano con gli stilemi del Romanticismo, offrendo ai contemporanei un ponte tra il senso del lutto privato e la celebrazione della memoria collettiva.

Al tempo stesso, il progetto per la tomba di Napoleone lascia intravedere l'intenzione di Marochetti di provare a fondere la tradizione medievale e rinascimentale con un linguaggio più contemporaneo. La struttura piramidale, coronata dalla statua equestre dell'imperatore, rappresentava un tentativo audace di riaffermare il legame tra monumentalità e potere. Tuttavia, l'ostilità politica e le critiche verso la configurazione della composizione equestre ne decretarono il fallimento, dimostrando quanto fosse, da una parte, difficile innovare in un genere fortemente legato alla tradizione ma, dall'altra, anche penetrare le difese dei più conservatori che percepirono le sperimentazioni di uno straniero come una minaccia al proprio senso di appartenenza nazionale.

Quest'attitudine alla ricerca laica, priva di pregiudizi, pare manifestarsi in modo più significativo nel corso delle esperienze inglesi, quando Marochetti riuscì a sviluppare un linguaggio formale in grado di adattarsi a contesti e aspettative locali, come dimostrano le tombe per la Principessa Elisabetta Stuart e Lady Margaret Leveson-Gower. Tali opere testimoniano un cambio di rotta, almeno rispetto alle prime prove, orientato a un perfezionamento stilistico che sovrappone modelli seicenteschi, delicatezza preraffaellita e monumentalità vittoriana alla sempre più diffusa passione per il medioevo. Così, grazie anche alla fiducia garantitagli da personalità di prestigio come i coniugi reali, l'artista riuscì a dimostrare grande versatilità nel rispondere ai *desiderata* e interpretare i bisogni di una varietà di committenti sempre più eterogenea.

Un elemento distintivo della produzione funeraria di Marochetti è l'uso innovativo della figura angelica. Se nel primo Ottocento questa era spesso impiegata quale eredità del linguaggio neoclassico, per sottolineare ieraticità e solennità nell'opera, l'angelo assume posture più dinamiche e cariche di pathos in alcuni lavori marochettiani, com'è il caso della tomba di Bellini o delle figure eteree nel monumento Melbourne. L'uso della drammaticità espressiva emerge anche nel trattamento della materia: la resa delle vesti, per esempio, mostra un'attenzione sempre maggiore alla fluidità delle linee, che s'intensifica nelle opere britanniche.

Anche l'approccio alla figura umana conobbe nel tempo un'evoluzione significativa. Nelle prime tombe francesi, come quella di Carrone di San Tommaso, il trattamento del panneggio appariva ancora ancora freddo e meno dettagliato, mentre nelle opere inglesi la modellazione diventa più pittorica, sensibile ai giochi di luce. Il confronto tra le tombe di Elisabetta Stuart e Lady Margaret Leveson-Gower dimostra questa transizione attraverso la maggiore attenzione alla resa psicologica della figura defunta.



Un tratto distintivo dell'artista è anche l'uso del basamento architettonico come parte integrante della composizione. Ciò è evidente nel caso della tomba di Frogmore, la cui struttura alla base non è solo un supporto per le figure giacenti dei reali, ma diventa elemento narrativo, con gli angeli e gli stemmi che amplificano il senso di solennità, in una sorta di evoluzione narrativa della statuaria funebre del Medioevo. Questo tipo di disegno anticipa alcune soluzioni che verranno riprese dagli scultori vittoriani successivi.

Occorre infatti rilevare come alcune delle opere marochettiane possano aver fatto da modello, o almeno concesso spunti, anche alle generazioni successive, offrendo nuove possibilità di ritrarre i defunti. Tra gli altri, si citano ad esempio i casi dell'opera funeraria di John Hutchinson (1832-1910) dedicata a Lady Farrington nella chiesa di St James a Leyland (1867), che pare ispirarsi alle tombe di Elisabetta e Lady Gower di Marochetti. O ancora, il monumento dedicato a Charles Hanbury-Tracy, 1st Lord Sudeley of Toddington di John Graham Lough (1798-1876) realizzato nel 1872 che sembra riprendere alcune soluzioni della tomba marochettiana di Frogmore, come la presenza dei due coniugi con il velo-sudario sui piedi e gli angeli negli angoli della grande lastra marmorea che li sostiene.

L'impatto storico e culturale del lavoro di Marochetti si riflette anche nell'affermazione del monumento funerario come strumento di comunicazione sociale, non più riservato esclusivamente all'aristocrazia, ma accessibile ai nuovi ceti borghesi. Questo tentativo, spesso riuscito, di svincolare modi e forme della commemorazione oltre dai riti e dai codici imposti dalla scultura funeraria delle corti reali fu resa evidente anche dalla scelta di personalizzare ogni sua opera, rendendola quasi unica e profondamente legata al contesto del commemorato. Un esempio concreto di questa nuova apertura è rappresentato dalle tombe realizzate per i committenti borghesi, come quelle di Gustave Darnay o William Beckett: in queste opere l'artista parve semplificare le proprie composizioni, mantenendo però un'intensa volontà simbolica, proprio attraverso l'uso della figura angelica e i riferimenti alla resurrezione, cioè grazie a caratteristiche accessibili anche ad un pubblico meno elitario.

Ancora una volta, l'approccio marochettiano alla scultura funeraria si distinse per un'attenta fusione tra innovazione e tradizione. Le sue opere non solo celebrano il ricordo dei defunti, ma costruiscono un dialogo tra passato e presente, conferendo alla scultura un ruolo di mediazione culturale e spirituale. Se nelle prime opere francesi si avvertiva ancora un legame con i modelli antichi di matrice neoclassica, la sua produzione inglese mostra un'evoluzione significativa: la figura angelica diventa sempre più dinamica, le posture si caricano di nuova intensità espressiva, e l'interazione tra

architettura e scultura acquista valore narrativo. Il contributo dello scultore al genere funerario potrebbe rivelarsi dunque soprattutto nella capacità di elevare l'opera a veicolo di narrazione storica e, al tempo stesso, d'introspezione personale. In un'epoca segnata da trasformazioni profonde, Carlo Marochetti ha saputo conferire alla scultura funeraria una dimensione senza tempo, in cui l'arte diventa strumento a disposizione di ciascuno per riflettere sull'eternità e sul ruolo della memoria nel definire l'identità non solo collettiva, ma anche familiare e persino individuale.

## 4.4

### *L'arte del ricordo.*

#### *Carlo Marochetti e la scultura memoriale inglese (1848-1867)*

Dopo circa quarant'anni di relativa stabilità politica e militare, gli anni Cinquanta del XIX secolo furono segnati da due conflitti di vasta portata che lasciarono un'impronta indelebile nella società del Regno Unito: la Guerra di Crimea (1854-1856) e la Ribellione Indiana (1857-1859). Queste campagne militari, le più rilevanti dopo le Guerre napoleoniche, ebbero un impatto significativo sulla percezione pubblica della guerra e sulle necessità di commemorare i caduti<sup>1</sup>.

Già a partire dai primi anni dell'Ottocento in Europa, e in particolare in Francia, erano iniziati a sorgere numerosi monumenti celebrativi che esaltavano le figure d'importanti comandanti militari, trascurando però la memoria dei soldati semplici, che prestarono servizio (spesso senza aver alternative) e morirono per la patria. Parte di questi memoriali sorse anche a Londra, città che iniziò a celebrare i propri eroi con esempi quali la *Colonna di Nelson* (1840-1843) e l'*Arco di Wellington* (1826-1830 l'arco, 1846 la statua equestre aggiunta in cima). Anche nelle province britanniche si sviluppò tuttavia una sempre crescente domanda di monumenti commemorativi, spesso dedicati a glorie locali come l'ammiraglio Collingwood, omaggiato a Tynemouth nel 1845 dallo scultore John Graham Lough (1798-1876) e l'architetto John Dobson (1787-1865).

Queste sculture contribuirono a costruire una narrazione idealizzata della storia militare britannica, in linea con quello che John Hutchinson definì il *culto di Nelson*<sup>2</sup>, e quindi a riscrivere – di fatto – alcuni degli episodi più oscuri e sanguinosi in chiave moraleggiante e positiva, così da trasmettere ai posteri una versione politicamente certificata della storia nazionale. In maniera singolare né la Guerra di Crimea né la Ribellione Indiana furono accompagnate da una significativa proliferazione di memoriali pubblici e civili, fenomeno che divenne invece predominante nel corso del XX secolo, all'indomani dei grandi conflitti mondiali<sup>3</sup>. Tuttavia, fu proprio nell'Ottocento che cominciò a svilupparsi una tradizione di eventi commemorativi nazionali, la cui organizzazione era generalmente locale e combinava gli sforzi di privati cittadini, volontari e autorità locali. Le

---

<sup>1</sup> HICHBERGER 1988.

<sup>2</sup> HUTCHINSON 2017, p. 74.

<sup>3</sup> HINTON 2022.

occasioni principali che facevano nascere l'opportunità di lanciare proposte per nuovi memoriali erano le incoronazioni, i giubilei reali e i decessi<sup>4</sup>.

In the limited historiography of nineteenth-century war memorialisation, Crimean War memorials are often perceived as representing a change in how wars were memorialised, the start of a more egalitarian phase in the development of British war memorials<sup>5</sup>.

Il tema è da sempre ritenuto appannaggio degli storici politici e militari, che hanno considerato le opere dedicate ai vari reggimenti militari inglesi manifestazioni emblematiche di tale cambiamento nella storia commemorativa, le cui radici crebbero nella seconda metà dell'Ottocento, espandendosi con rinvigorito entusiasmo poi nella prima parte del Novecento. Anche in questo caso, com'era stato per la scultura funeraria, luogo inevitabile prima d'ogni altro è la Cattedrale di St Paul a Londra, che ospitò i primi memoriali, di recente oggetto d'importanti riflessioni sulla concezione coloniale e sul valore tutt'altro che paritario di alcune rappresentazioni, talvolta volutamente stereotipate<sup>6</sup>.

By the 1850s, in any case, the popular image of the Army was being transformed for the better, a process evident in more artistic representation of the ordinary soldier. There was no longer any political danger in a more inclusive sense of participation in the national story<sup>7</sup>.

Così, l'arte vittoriana a ricordo della Guerra di Crimea si discostò dai modelli tradizionali della rappresentazione delle battaglie, caratterizzata da un'impostazione eroicizzante e celebrativa, per adottare un linguaggio visivo più aderente alla realtà. Questo rinnovamento si manifestò su due livelli distinti ma complementari: da un lato, attraverso un'accentuata fedeltà alla resa grafica della natura e del teatro di guerra, dall'altro, nella scelta di soggetti che riflettessero con maggiore autenticità le condizioni materiali e psicologiche dei combattenti. Il risultato fu una rappresentazione della guerra spogliata della retorica trionfalistica, connotata da un'impronta quasi

---

<sup>4</sup> KING 1998, p. 39.

<sup>5</sup> HINTON 2022, p. 264.

<sup>6</sup> Come dimostra il lungo numero speciale di «Sculpture Journal», vol. 33, issue 2, 2024, dedicato a *The Parish Church of the British Empire: Sculpture and Empire at St Paul's Cathedral*, a cura di Jason Edwards.

<sup>7</sup> BECKETT 2014, p. 156.



antieroica, espressione di una crescente inquietudine per il destino delle truppe britanniche impegnate in un conflitto percepito sempre più arduo e impopolare<sup>8</sup>.

L'apice di questa nuova esigenza espressiva lo si osserva con il grande *Memoriale per le Guardie della Guerra di Crimea*, realizzato da John Bell (1811-1895) e inaugurato nel 1861 a Londra (fig. 1). Nell'opera sono rappresentati tre soldati, rispettivamente impersonanti le brigate dei Coldstream, dei Granatieri e dei Fucilieri, sopra le quali troneggia, in piedi, l'allegoria dell'Onore. Realizzata in



Fig. 1 - John Bell, *The Guards Crimean War Memorial*, 1861. London, Waterloo Place, lato frontale

---

<sup>8</sup> HICHBERGER 1988, pp. 50-51.

bronzo, fondendo alcuni cannoni usati durante l'assedio di Sebastopoli, la scultura presentava in modo innovativo i militari, colti in atteggiamento malinconico e luttuoso. Fu proprio questa caratteristica a indignare testimoni locali, come dimostra una critica anonima del «The Illustrated London News», che sintetizzò il suo giudizio reputando il monumento «en eyesore»<sup>9</sup>.

Tra gli altri interessanti precedenti di questa tendenza commemorativa, che diventerà usuale proprio in seguito al conflitto in Crimea, è importante citare anche le due opere di Edward Richardson (1812-1869, figg. 2-3), realizzate per la Cattedrale di Canterbury. In particolare, il *Memoriale dei Sixteenth Queen's Lancers* del 1848 rappresenta quasi il prototipo del genere, che diventerà frequente soprattutto negli spazi sacri (fig. 2).



Fig. 2 - Edward Richardson, *Memorial to the Sixteenth Queen's Lancers*, 1848. Canterbury, Canterbury Cathedral



Fig. 3 - Edward Richardson, *Memorial to the 31st Regiment*, 1850. Canterbury, Canterbury Cathedral

In questa congiuntura che vide la trasformazione dell'arte commemorativa britannica, Carlo Marochetti si affermò come uno tra gli scultori più attivi nella creazione di memoriali dedicati ai conflitti imperiali. Ciò fu favorito anche dai sentimenti della Regina nei confronti di soldati e ufficiali, che ebbe molto a cuore il loro ricordo come dimostrano le molte fotografie che lei stessa si

<sup>9</sup> La recensione è stata ripubblicata anche in DANAHAY 2022, p. 41.





Fig. 4 - Cundall & Howlett, *Wounded soldiers seen by Queen Victoria at Brompton Barracks, Chatham 1855*, stampa al carbone, 1855 circa. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 2500162

fece scattare durante le visite ai veterani di guerra (fig. 4)<sup>10</sup>. Non è un caso che l'artista franco-piemontese, tra i favoriti della Regina Vittoria, partecipò in molte di queste occasioni: ben nove memoriali portano, infatti, la sua firma. In modo inatteso, il suo lavoro riflette tanto le nuove sensibilità nei confronti del soldato comune quanto la necessità di perpetuare il mito dell'eroismo militare attraverso un linguaggio monumentale solenne e profondamente simbolico.

### ***Le prime prove sui memoriali inglesi e il caso di Scutari***

L'opera che inaugura la serie di memoriali marochettiani è dedicata ai caduti del 20° East Devon Regiment, realizzata per la Cattedrale di Exeter nel 1857 (fig. 5). Si tratta di un lavoro su cui non esiste molta documentazione, se non qualche breve menzione nella stampa coeva inglese, che ne racconta anche in modo efficace l'insieme:

<sup>10</sup> Tra le varie testimonianze esistenti, la Royal Collection di Windsor conserva molte fotografie delle visite di Vittoria ai veterani della Guerra di Crimea.

A monumental tablet has been placed in the outer aisle of the Exeter Cathedral, in memory of the officers and men of the 20th or East Devon Regiment who fell in the late Crimean War. On either side of the tablet stands the figure of a soldier in the full-dress uniform of the regiment, with gun in hand. These figures which are very beautifully executed, were cast by Baron Marochetti of London, from the Russian guns taken in the Crimea by the 20th Regiment<sup>11</sup>.

I due soldati ai lati della lapide in bronzo, fusi forse nell'atelier londinese dello scultore e scolpiti con estrema attenzione ai particolari, costituiscono la parte più interessante del monumento. I militari sembrano anticipare i quattro membri dell'esercito del Regno di Sardegna che circonda il monumento torinese dedicato a Carlo Alberto, eretto nel 1860. È interessante constatare come, in questo caso, le guardie inserite nel memoriale somiglino molto a quelle dell'opera di John Bell. I rapporti tra i due scultori sono stati comprovati di recente, non è quindi da escludere che sia stato proprio Bell a offrire uno spunto all'amico e collega Marochetti, col quale aveva collaborato per la decorazione esterna del Crystal Palace di Sydenham insieme anche a Raffaele Monti (1818-1881), colui che potrebbe aver fatto da intermediario tra gli altri due artisti<sup>12</sup>.



Fig. 5 - *Memorial to East Devon Regiment, Crimean War, 1857. Exeter, Exeter Cathedral*

Oltre ai memoriali eretti nel Regno Unito, la Regina Vittoria promosse la realizzazione di monumenti in altri territori dell'Impero con l'intento di consolidare il proprio potere e legittimare la presenza dell'esercito. In questo scenario, Marochetti fu coinvolto in importanti commissioni per l'Asia Occidentale e l'India, dove il linguaggio della commemorazione militare s'intrecciava con la costruzione d'una nuova e rin vigorita identità imperiale.

<sup>11</sup> «The Leicester Chronicle», 1 Aug. 1857.

<sup>12</sup> Sui rapporti tra Bell e Marochetti cfr. CIANI SCIOLLA 2023, che ringrazio per aver condiviso con me la lettera in cui Monti è invitato da Marochetti a cena, a riprova del fatto che i due si frequentassero, forse anche perché entrambi stranieri. Il documento, insieme ad altri su Monti, è trascritto nella tesi di dottorato di Albertina Ciani Sciolla in corso di redazione presso l'università di Buckingham. Sul luogo, invece, PIGGOTT 2004; NICHOLS, TURNER 2017.





Fig. 6 - *Memoriale per i caduti della Guerra di Crimea*, 1856-1859. Scutari, Cimitero inglese

Tra 1856 e 1859, ad esempio, lo scultore fu incaricato di lavorare al discusso *Memoriale ai caduti della Guerra di Crimea*, destinato al cimitero inglese di Scutari nella parte asiatica di Istanbul (fig. 6). Secondo quanto riportato nel «The Times», l'idea per il monumento fu suggerita alla Regina dall'infermiera Florence Nightingale, a ricordo delle ingenti perdite di militari inglesi proprio nella struttura ospedaliera in cui lavorava<sup>13</sup>. La proposta arrivò nel 1855, in un momento molto delicato in cui la guerra era al suo apice e Sebastopoli assediata, senza alcuna speranza di risoluzione all'orizzonte. Così, oltre al miglioramento delle condizioni sanitarie di Scutari, la priorità di Vittoria fu accelerare il processo di erezione di un monumento da dedicare agli eroi nazionali. Visti i rapporti ormai saldi con la corte inglese di quegli anni, la scelta di Marochetti fu quasi immediata.

Per il disegno dell'opera l'artista pare essersi ispirato all'arte neo-egizia, molto in

voga in quel momento, e il modello in gesso fu esposto pubblicamente alla Festa della Pace del maggio 1856, nel Crystal Palace di Sydenham<sup>14</sup>. Nella sua concezione apparentemente semplice il memoriale è caratterizzato dalla presenza di un lungo obelisco appoggiato su un piedistallo, altrettanto grande e imponente; tutti gli elementi sono realizzati in blocchi di granito. Tra la colonna e il basamento è un cubo a quattro facce che riporta iscrizioni su ogni lato; la sommità del poliedro è decorata da un frontone a sua volta ornato da foglie di palma con al centro un medaglione. Agli

<sup>13</sup> «The Times», 23 June 1855.

<sup>14</sup> Sull'evento cfr. SPANOU 2024.

angoli del pilastro sono collocate quattro figure angeliche pressoché identiche, le cui ali disegnano una nicchia a mandorla; tutti reggono una foglia di palma e una corona di foglie. Gli angeli, presenza ricorrente nelle realizzazioni funerarie marochettiane, mostrano qui una loro ulteriore evoluzione espressiva (fig. 7). Rispetto alle sculture precedenti, le figure risultano più sobrie e serie, tanto da non creare alcun contrasto con la solennità dell'obelisco commemorativo<sup>15</sup>.

Poco dopo la sua presentazione pubblica a Londra l'opera fu accompagnata da numerose critiche, soprattutto per il costo sproporzionato di 17.500 pounds e l'assenza di un concorso pubblico per la



Fig. 7 - Memoriale per i caduti della Guerra di Crimea, dettaglio

<sup>15</sup> HEDENGREN-DILLON 2018.

scelta dello scultore. Seguendo una vicenda non proprio lineare, il monumento fu inaugurato senza troppo clamore alla fine del 1858. Il memoriale portava con sé messaggi delicati e molto divisivi: da un lato, infatti, la comunità ottomana riteneva l'esecuzione del progetto un processo complicato, visto il pericolo di suscitare contrasti con la comunità musulmana di Istanbul, non entusiasta all'idea di veder sorgere monumenti legati al cristianesimo europeo. Dall'altro lato, il Regno Unito percepì l'opera come un successo da tutti i punti di vista, soprattutto politici e morali, perché lanciava un messaggio duplice di potere, oltre i confini nazionali, allungando l'ombra della propria supremazia militare su un territorio da poco riformato. Così, l'opera originariamente concepita a ricordo dei soldati britannici caduti in guerra, divenne presto una sorta di monito, rafforzando implicitamente l'efficacia delle nuove riforme che garantivano il dominio della corona inglese nei territori dell'Impero Ottomano<sup>16</sup>.

Sulle quattro facciate del piedistallo le targhe recitano un epitaffio redatto dallo storico e politico britannico Thomas Babington Macaulay, inciso in quattro lingue: inglese, francese, italiano e arabo. Il testo commemorativo recita: «To the memory of the officers and men of the British army and navy, who in the war against Russia in 1854, 1855 and 1856 died for their country, this monument was raised by Queen Victoria and her people, 1857». In origine, era previsto che l'epitaffio fosse tradotto in inglese, francese, italiano e turco. Tuttavia, dopo un lungo dibattito, si optò per l'utilizzo dell'arabo per motivazioni politiche e diplomatiche legate forse alla percezione di quella lingua come più rappresentativa nell'Impero Ottomano e le sue province: un ulteriore elemento che contribuì alla percezione divisiva dell'opera da parte della popolazione locale. Anche la croce cristiana, che inizialmente lo scultore aveva immaginato in cima all'obelisco, fu rimossa in corso d'opera perché avrebbe potuto generare dissidi<sup>17</sup>.

### ***L'insieme dei memoriali per St Paul***

Tra fine XVIII e inizio XIX secolo la cattedrale di St Paul a Londra aveva visto una vera e propria rinascita di opere commemorative al suo interno: poco dopo Westminster, anch'essa si trasformò gradualmente in un *pantheon* della memoria nazionale, grazie a un nutrito numero di sculture monumentali e sepolture realizzate al suo interno. La cattedrale divenne il luogo perfetto per

---

<sup>16</sup> SAG 2014.

<sup>17</sup> KRIEDEL 2022.



omaggiare quei *worthy heroes* che avevano contribuito con valorose azioni militari a scrivere la storia del paese<sup>18</sup>.

Durante la prima metà dell'Ottocento per i crescenti vincoli spaziali e un nuovo impegno verso l'immagine del combattente ordinario, percepito come vero eroe pronto al sacrificio, s'iniziò a commemorare anche i soldati semplici, risultato anche del crescente sentimento d'orgoglio per il reggimento<sup>19</sup>.

Sulla spinta di questo nuovo entusiasmo glorificante, uno dei primi lavori di Marochetti per St Paul fu il *Monumento a Granville Gower Loch* (1860), capitano della marina militare morto nel 1853 in Birmania (fig. 8). L'opera sembra voler trasmettere in immagine, con la stessa enfasi, una delle



Fig. 8 - *Memoriale per il Capitano Grainville Gower Loch*, 1860. London, St Paul's Cathedral

<sup>18</sup> HOOK 2004.

<sup>19</sup> EDWARDS 2024.



descrizioni più suggestive della morte del personaggio pubblicata sul «The Times» nell'aprile del 1853: «Capt Loch ....waved his sword, and shouted to the men to follow him, when down he fell, shot dead - the ball drove his watch into his intestines»<sup>20</sup>. Il rilievo presenta infatti il protagonista al centro della scena, appoggiato con un piede alla targa che ne ricorda il nome, il ruolo e la morte. Alla sinistra sono i compagni di Loch, abbigliati con vesti piuttosto semplici ma con in mano le armi e in testa i cappelli della marina. A destra sono i birmani assaltatori le cui caratteristiche anatomiche li rendono molto diversi dagli altri personaggi poiché raffigurati quasi nudi, con la barba accentuata, il turbante sul capo, le labbra pronunciate ed espressioni molto severe, persino feroci.

Nella densità della composizione e nell'enfasi posta sull'attimo decisivo, oltre che nella netta contrapposizione spaziale ed etnica tra i soldati britannici e i loro avversari, il monumento marochettiano pare ispirarsi da un lato ai modelli scultorei dell'antichità – in particolare alle raffigurazioni delle battaglie tra Romani e popolazioni barbariche –, dall'altro al linguaggio visivo emergente dell'illustrazione giornalistica.

La scena spettacolarizza il momento immediatamente precedente l'uccisione di Loch e dei suoi uomini sotto il fuoco ravvicinato della guerriglia birmana, con una carica di tensione e movimento. Proprio l'attenzione sull'azione sospende però la narrazione delle circostanze che hanno condotto Loch sulle rive dell'Irrawaddy, lasciando al contesto figurativo il compito di suggerirne le motivazioni. Il monumento sembra quasi enfatizzare il contrasto tra le reazioni individualizzate ed eroico-emotive dei soldati britannici, rispetto alla coesione monolitica e impassibile degli assalitori birmani. Come sottolineato da Sarah Monks, questa opposizione tra individualismo empatico e omogeneità implacabile riecheggia le retoriche del liberalismo imperiale, che giustificavano l'espansione britannica nel Sud-Est asiatico come una missione civilizzatrice volta a introdurre amministrazione coloniale, leggi e, soprattutto, commercio in territori percepiti come arretrati e oppressi per la loro distanza dalla modernità occidentale. In questo contesto, Loch assume dunque il ruolo di martire, con il terreno irregolare ai suoi piedi che contrasta con la consistenza di nubi gonfie, quasi a sollevare la sua figura in una sorta di apoteosi<sup>21</sup>.

Il secondo memoriale realizzato da Marochetti per St Paul è dedicato al Reggimento delle *Coldstream Guards*, uccise a Inkerman vicino Sebastopoli (fig.9). L'esigua documentazione superstite non permette di conoscere la data esatta dell'erezione di questo memoriale; pertanto, lo si

---

<sup>20</sup> «The Times», 2 April 1853.

<sup>21</sup> MONKS 2024, pp. 212-213.

colloca generalmente tra una visita della Regina Vittoria nell'atelier di Marochetti il 7 marzo 1856 e la testimonianza di Nathaniel Hawthorne che lo vide già collocato il 4 agosto dello stesso anno<sup>22</sup>. L'opera è composta da due figure del reggimento chine in atteggiamento malinconico sopra una grande targa, alla cui sommità è rappresentata una lapide. Le braccia dei due soldati poggiano rispettivamente su due rami diversi, forse di quercia e di alloro, che rievocherebbero la forza delle vittoriose imprese della divisione militare. I due uomini indossano la divisa che sembra rispettare l'effettiva tenuta del reggimento, almeno da un primo confronto con l'iconografia relativa<sup>23</sup>. Anche in questo caso, come per il memoriale di Exeter, l'attenzione particolare ai militari sembra collegarsi alla stessa volontà realistica che aveva



Fig. 9 - Memoriale per il Reggimento delle Coldstream Guards caduti a Inkerman, 1857. London, St Paul's Cathedral



Fig. 10 - James Robertson, *Memorials to officers of the Coldstream Guards*, stampa su carta salata, 1855-1856. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 2500768

permesso all'artista di sviluppare i quattro soldati attorno al *Carlo Alberto* torinese. Un dato interessante è che la lapide con la croce del rilievo marochettiano parrebbe corrispondere a una di quelle presenti in un luogo reale dove furono sepolti i militari, immortalato da una fotografia di James Robertson (1831-1888, fig. 10). Non è facile stabilire dove fu scattata l'immagine, ma è suggestivo pensare che Marochetti si fosse lasciato ispirare da un posto realmente esistito in cui furono davvero omaggiati i

<sup>22</sup> HAWTHORNE 1997, p. 97.

<sup>23</sup> ROSS-OF-BLADENSBURG 1896.



Fig. 11 - *Memoriale al Maggiore Generale Sir Arthur Wellesley Torrens*, 1857-1860. London, St Paul's Cathedral

caduti del reggimento<sup>24</sup>. Una copia identica dell'opera, stavolta in bronzo, è stata riutilizzata per commemorare il veterano James Charles Murray Cowell nella chiesa parrocchiale di Llanelli nel 1858.

Tra 1857 e 1860 lo scultore fu al lavoro al memoriale, ancora per la cattedrale londinese, dedicato a Sir Arthur Wellesley Torrens, figlioccio del più noto Duca di Wellington (fig. 11). Commissionato dalla vedova del defunto, il marmo rappresenta un personaggio distintosi nel conflitto in Crimea. Già protagonista della battaglia di Inkerman, ricoperto d'onori per il suo eroismo, era morto a causa della ferita riportata durante lo scontro dopo qualche mese dal suo rientro. Le notizie sull'opera sono quasi inesistenti: a raccontare qualcosa è la scultura stessa, in cui il protagonista è raffigurato a cavallo con un gesto di comando, intorno sono i membri del suo battaglione nell'atto di caricare i suoi nemici – invisibili nel rilievo, la cui ambientazione esotica è soltanto suggerita dalle piante a

<sup>24</sup> La fotografia è parte della Royal Collection Trust della Regina Vittoria; il numero d'inventario è RCIN 2500768; per un primo approfondimento si rimanda alla scheda del catalogo online.



foglia larga presenti a terra. Quasi al centro della composizione è collocata la scritta «The Memory of Major General Sir Arthur Wellesley Torrens, K. C. B. mortally wounded at the battle of Inkerman August 29, 1855 Aged 46», a ricordare le ragioni della sua commemorazione. L'episodio è raccontato con estremo realismo e ricchezza di particolari ed è interessante constatare come si tratti di uno dei pochi rilievi marmorei realizzati nella carriera marochettiana, che di solito prediligeva il bronzo soprattutto per i rilievi dei propri monumenti equestri. In questo caso è però ripresa la tecnica di resa prospettica tramite sovrapposizione di un soggetto nello spazio retrostante, per creare un senso di profondità<sup>25</sup>.

L'ultimo lavoro marochettiano per la cattedrale è il *Memoriale della Divisione di Cavalleria della Guerra in Crimea*, terminato nel 1860 (fig. 12). In questo caso i protagonisti sono nelle due parti laterali dell'opera, realizzata volutamente incurvata. Come nel caso degli altri due lavori analoghi le figure sono molto dettagliate: sia a destra sia a sinistra si stagliano quattro militari sul proprio

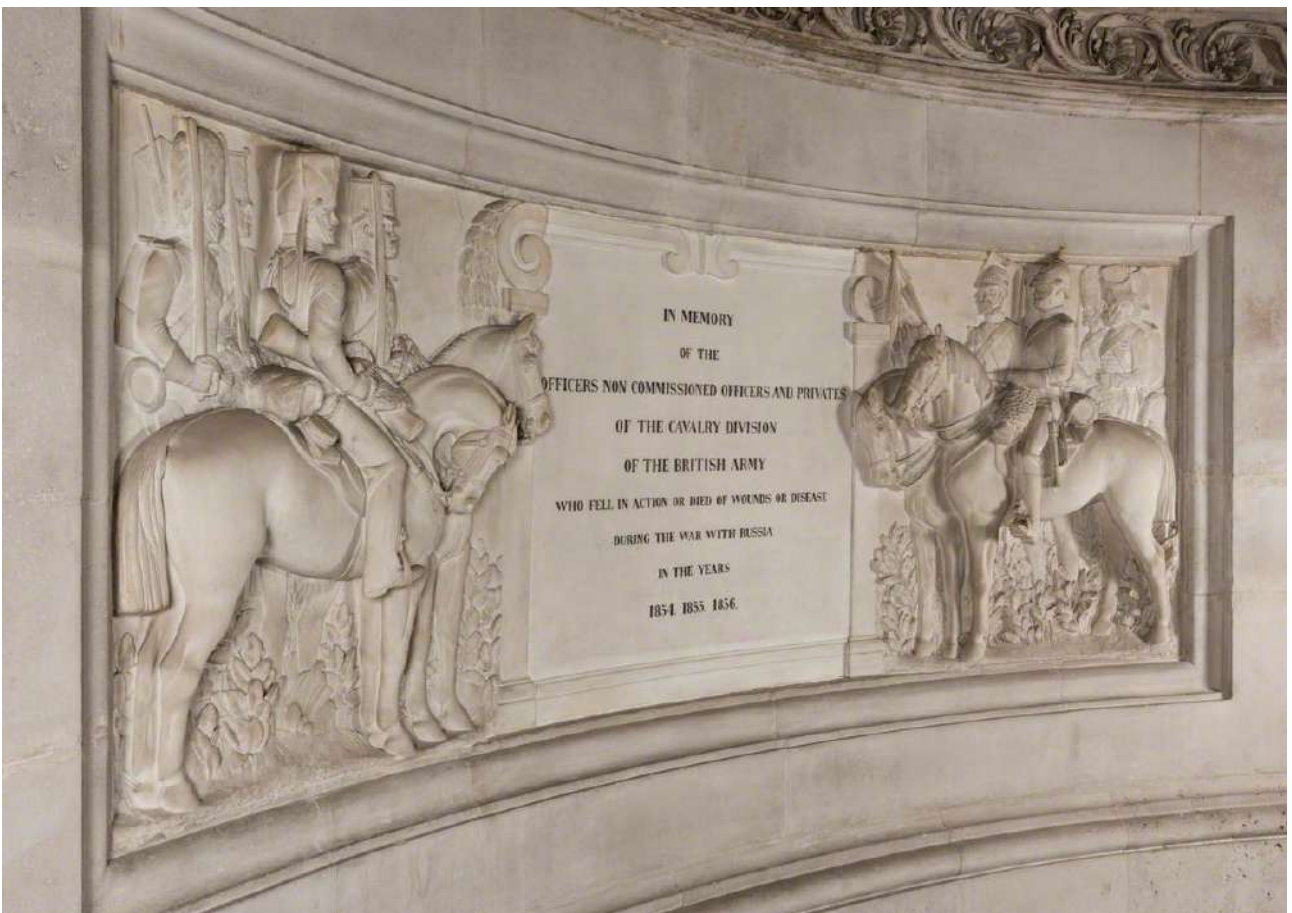


Fig. 12 - *Memoriale alla Divisione di Cavalleria della Guerra in Crimea*, 1860. London, St Paul's Cathedral

<sup>25</sup> Esiste nel Chelsea Hospital di Londra la versione in gesso patinato effetto bronzo del memoriale che, secondo Philip Ward-Jackson, sarebbe il modello originale dell'opera di St Paul: l'intuizione è segnalata nel catalogo online di Ward-Jackson, «Fine Arts Facts».



cavallo, distribuiti due per lato, alle cui spalle s'intravedono altri commilitoni. A differenza delle opere precedenti, l'approccio adottato da Marochetti si distingue per un'ambizione compositiva e iconografica più marcata, che pare superare la tipologia convenzionale in cui le figure di fanteria sono semplicemente disposte ai lati di una lapide commemorativa. Qui, Marochetti introduce gruppi scultorei di cavalleria articolati in più figure, modellati con diversi gradi di rilievo, conferendo al monumento maggiore dinamicità, più chiaroscuro tra i vari personaggi e una notevole complessità narrativa. Al centro del memoriale, incorniciata da due paraste a capitello semi-ionico, è la consueta scritta commemorativa: «In memory of the Officers, non commissioned officers and privates of the Cavalry Division of the British Army who fell in action or died of wounds or disease during the war with Russia in the years 1854, 1855, 1856».

È sorprendente notare che, sebbene Marochetti fosse già noto per la sua abilità nei rilievi e per l'uso caratteristico della ripetizione dello stesso personaggio sullo sfondo, questa tecnica non fosse una novità nella statuaria inglese. Ciò appare ancor più evidente confrontando l'opera con un altro memoriale presente in St Paul, realizzato all'incirca negli stessi anni da Matthew Noble (1817-1876), ovvero il *Monumento ai Membri del 77th East Middlesex Regiment*, datato tra 1854 e 1856 (fig. 13). In questo caso il centro della scena è occupato da una figura angelica con



Fig. 13 - Matthew Noble, *Monument to Members of the 77th East Middlesex Regiment who Died in the Crimean War, 1854-1856*. London, St Paul's Cathedral

espressione di pietà, mentre ai lati sono raffigurati dei soldati che si avvicinano molto alle soluzioni marochettiane; persino la scelta d'inserire scritte in cartigli srotolato è ripresa dallo scultore franco-piemontese che le colloca una in posizione simile, quasi obliqua, nel memoriale di Arthur Torres (fig. 10). Non è facile chiarire quanto l'artista possa aver sfruttato questi modelli, ma resta suggestivo constatare come, ancora una volta, abbia saputo inserirsi perfettamente al centro di un orientamento specifico, persino in un genere a lui nuovo, adattandosi a un linguaggio che stava da poco iniziando a consolidarsi nel territorio inglese.



Fig. 14 - Memoriale ai Queen's Royal Lancer caduti durante le Campagne Indiane, 1860. Exeter, Exeter Cathedral

### ***Ancora Exeter e due lavori marochettiani in India***

L'opera firmata da Marochetti per la cattedrale di Exeter appare decisamente in dialogo con l'ultimo memoriale per St Paul. Stavolta a essere commemorati sono gli eroi del 9th Queen's Royal Lancers, coinvolti durante i moti indiani del 1857 (fig. 14). Anche in questo caso non è facile reperire testimonianze che documentino il lavoro in tutte le sue fasi: persino la datazione resta incerta, ricondotta ipoteticamente al 1860 grazie a un ricordo pubblicato su un giornale locale del 4 settembre 1860, in cui si commenta la scultura già posizionata:

The officers, non-commissioned officers and privates of the 9th Lancers have just erected a beautiful monument in the Cathedral at Exeter in memory of their comrades..... The design, which is executed by Baron Marochetti in his best style, consists of a massive slab, containing the names of the officers, non-commissioned officers and privates who fell during the Mutiny, and on each side there is a figure of a mounted Lancer in bronze, underneath a palm tree. The

air of repose about these figures is very beautiful and the effect of the somber bronze standing out against the marble is strikingly grand<sup>26</sup>.

Il Reggimento fu inviato in India nel 1842, entrando in azione durante la Battaglia di Punniar del 1843; combattendo in numerosi scontri, soprattutto nelle guerre fra inglesi e sikh, emergendo poi come protagonista durante l'assedio e la presa di Delhi del 1857. L'evento portò allo scoppio della nota *great Indian mutiny*, che rappresentò una minaccia concreta per l'esercito inglese, repressa con violenza nell'estate del 1859<sup>27</sup>.

Come nel caso del memoriale in St Paul dedicato alla Cavalleria britannica, anche qui Marochetti posiziona di profilo le figure dei due uomini a cavallo, sfruttando però la potenza espressiva del bronzo, usato anche per le palme e gli elementi decorativi, che contrasta con il bianco dello sfondo. La caratteristica più peculiare è la presenza delle medaglie reali tra i decori che incorniciano l'iscrizione centrale, su cui sono riportati i nomi di ciascuno degli omaggiati.

Dall'«Illustrated London News» del 1863 giunge invece la descrizione di un'opera realizzata in India un anno prima: una lastra commemorativa dedicata agli ufficiali del Bengala, caduti durante l'Ammutinamento indiano (fig. 15). Nel trafiletto si riporta come, dei 67 militari coinvolti, 16 furono brutalmente uccisi mentre altri 22 sopravvissero a stento:

the genius of the sculptor has designed a very significant and characteristic memorial, which is to be sent out in India, the scene of the labours, the sacrifices, and the glorious death of these gallant and devoted men. The monument consists of a large tablet in the form of a portal, in which bronze reliefs of the Cashmere Gate and of other memorable localities, where many of the Bengal Engineers won undying fame in the moment when they ceased to live, are inserted; the upper portion of the slab being occupied by a series of heads, in the same material, of the officers who fell during the mutiny. The monument erected by their brothers officers is not unworthy of the deeds it commemorates and of the men who performed them<sup>28</sup>.

L'articolo è accompagnato da un'incisione dell'opera, compresa la lapide centrale in cui sono ricordati i defunti, inserita dentro una finestra gotica: è questa forse l'unica testimonianza di un

---

<sup>26</sup> «The Army and Navy Gazette», 4 September 1860. La citazione è stata rintracciata da Philip Ward-Jackson nel suo catalogo online.

<sup>27</sup> SAUL 2003; PEERS 2013.

<sup>28</sup> «The Illustrated London News», 1 August 1863, p. 224. Dell'opera resta anche testimonianza nel testo di Edward TALBOT THACKERAY 1900, p. 65. L'autore del testo era peraltro cugino di William Makepeace Thackeray, omaggiato da Marochetti con un monumento nell'Abbazia di Westminster.

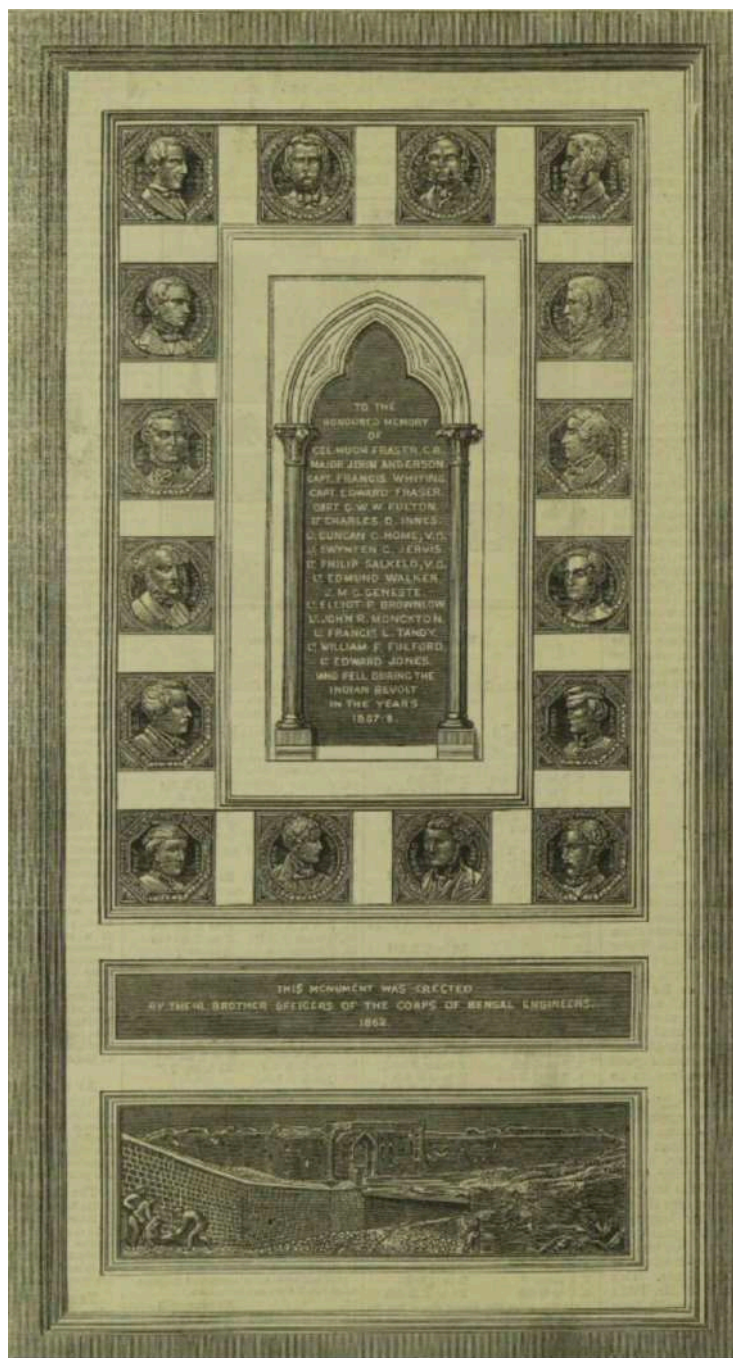


Fig. 15 - *Memoriale ai caduti dei Bengal Engineers durante la Rivolta Indiana, 1862. Calcutta, Calcutta Cathedral*

memoriale oramai nascosto e dimenticato nella Cattedrale di Calcutta. L'opera era inoltre corredata da una rappresentazione di una città, fatta interamente di mattoni e semi-distrutta, con un piccolo gruppo di personaggi ai lati che pare occuparsi dei feriti raccolti sul campo di battaglia.

A chiarire il possibile fraintendimento della rivista inglese è un più recente contributo di Richard Barnes, in cui si suggerisce che i ritratti e il paesaggio in rilievo siano in pietra nera, anziché



bronzo, sullo sfondo sia scolpita «a scene from the siege at Lucknow, with damaged buildings and a high walled enclosure where a burying party of soldiers lay a comrade into a grave»<sup>29</sup>.

L'altra opera più nota di Marochetti in India fu l'*Angelo del Dolore* per il memoriale di Kanpur, commissionato nel 1857 ma completato solo nel 1865 (fig. 16). La scultura è stata collocata al centro del memoriale a ricordo del massacro occorso nella città tra 1857 e 1858. Fu il Vicerè Lord Canning ad affidare il compito di far realizzare una scultura per il memoriale a George Leveson Gower, secondo conte di Granville. Quest'ultimo contattò quasi subito Carlo Marochetti.

Secondo Philip Ward-Jackson, la scelta dello scultore potrebbe essere dovuta forse a un legame personale. Charlotte, la moglie del Vicerè, era figlia del Barone Stuart de Rothesay, a sua volta ambasciatore britannico a Parigi. Lei e sua sorella Louisa, che in seguito sposò il Marchese di Waterford, da bambine erano state compagne di giochi della moglie di Marochetti, Camille (nata de



Fig. 16 - *Angelo del Memoriale di Cawnpore (oggi Kanpur)*, 1857-1865. Kanpur, All Souls' Memorial Church, foto da «Victorian Web»

<sup>29</sup> BARNES, STEGGLES 2011, pp.156-157. Anche in questo caso le poche notizie rintracciate si devono principalmente al lavoro di schedatura online del catalogo curato da Philip Ward-Jackson.

Maussion). Granville raccontò a Canning di aver chiesto a Marochetti di fornire un primo disegno, offrendosi di pagarlo se non fosse stato accettato. Quando comunicò allo scultore che avrebbe fatto domanda ad altri artisti, Marochetti sembrò non approvare questa intromissione. Accettando suo malgrado l'idea, propose egli stesso di rivolgersi anche a John Henry Foley, ritenuto come uno fra i talenti nazionali migliori. Oltre a Marochetti e Foley, anche John Gibson e Richard Westmacott furono immaginati come possibili candidati, benché Granville ritenesse Gibson troppo insistente per affidargli un tale compito. Westmacott abbandonò il progetto dopo le prime battute, laddove Foley si rifiutò di competere. Solo Thomas Woolner elaborò un altro disegno, concependo una donna appoggiata a una croce trafitta da una spada, con un bambino morto ai propri piedi. Si trattava senz'altro di una sintesi simbolica di quanto realmente accaduto, ma impossibile da rappresentare in uno spirito di riconciliazione fra le due nazioni, soprattutto per la mancanza di tatto nel sottolineare implicitamente i colpevoli dell'efferato gesto.

Marochetti produsse cinque disegni, anche se gliene fu commissionato solo uno. Quello che Granville e i suoi consiglieri preferirono era «a new sort of Britannia: not a lady in a helmet ruling the waves, but a handsome pathetic woman with a wreath of cypresses on her head, clasping a large plain cross», laddove la preferenza dello scultore era orientata a un San Giorgio in armatura. La figura della Britannia dovette turbare Lord Canning, soprattutto perché troppo vicina a una raffigurazione di una qualsiasi tomba cristiana<sup>30</sup>. Poiché l'area in cui l'opera avrebbe dovuto esser collocata era aperta, sia Marochetti sia Woolner suggerirono a Granville di far realizzare una sorta di tettoia per proteggere l'opera dalle intemperie.

Come nel caso del Memoriale per Scutari, il monumento era molto delicato. Pur commemorando morti britannici doveva evitare di ricadere in un'iconologia deprecabile o rappresentare un concetto potenzialmente pericoloso, visto il contesto urbano in cui sarebbe stato innalzato: Marochetti proseguì il suo lavoro sulla Britannia con alcune rimostranze, molto in ritardo rispetto alle richieste iniziali di Lord Canning.

Una lettera del 16 gennaio 1862, rintracciata da Philip Ward-Jackson, chiarisce perché il progetto finale fu poi cambiato del tutto. L'idea sarebbe arrivata da Louisa Ann Stuart (marchesa di Waterford), pittrice affermata, su richiesta di Charlotte Canning, morta il 18 novembre 1861 di malaria. Così, la scultura si trasformò nel Serafino poi realizzato, ricollegandosi a una tradizione

---

<sup>30</sup> LLEWELLYN-JONES 2007.

d'immagini angeliche molto in voga nell'arte inglese del XIX secolo – come si evince dalla loro presenza insistente proprio nei memoriali marochettiani.

Il marmo fu ultimato solo nel 1865 alla morte di Lord Canning, eretto sul sito del pozzo nel Bebee Ghur, dove i corpi di donne e bambini inglesi furono gettati dopo il massacro avvenuto nelle prigioni, e recintato da una cornice monumentale architettonica dai richiami neogotici a decorazioni vegetali<sup>31</sup>. Il marmo rappresenta un angelo con le braccia incrociate, lo sguardo puntato verso il basso e fra le mani due rami di palma, a rievocare il simbolo cattolico del martirio. La figura è in piedi di fronte a una grande croce (resa con un effetto molto simile al legno) annodata in alto da una corda scolpita con particolare precisione. L'opera divenne presto oggetto d'interesse per i locali e per le guide del posto, che la citano in più occasioni, come ricostruito di recente<sup>32</sup>.

Sulla scultura, ma più in generale sul memoriale di Kanpur, si è più di recente sottolineato il controverso ruolo di falso luogo di memoria, sovrascritto dagli inglesi in un periodo piuttosto turbolento della storia indiana, che non teneva affatto conto delle perdite in termini di vite umane delle popolazioni locali avvenute proprio per mano dei militari britannici: «of course, these Anglo-centric memories of Kanpur suffer from multiple layers of amnesia that willfully forget and choose to exclude alternative, and particularly Indian, perspectives»<sup>33</sup>. Ciò spiegherebbe anche perché, dopo l'indipendenza del 1947, l'opera fu spostata dalla sua collocazione originaria all'*All Soul Memorial Church*, come testimoniato da Mary Ann Steggles:

Some defacing occurred during the Independence celebrations of 1947 even though the local British community had been assured by the congress Party of the then United Provinces, that security would be provided. Afterwards, a local committee was formed to look into the question of what to do with the memorial, now an icon of British rule in India. They concluded that the figure, along with a number of gravestones, should be moved to All Souls' Memorial Church for safety. Expenses for the relocation were paid for by the State Government. The statue remains in the grounds of All Souls Memorial Church, Cawnpore (Kanpur)<sup>34</sup>.

La realizzazione di memoriali militari in patria aveva lo scopo di rafforzare l'identità nazionale e celebrare il sacrificio delle truppe, ma nei territori coloniali queste opere assumevano un significato

---

<sup>31</sup> Le notizie sulla commissione sono state tutte ricostruite da Philip Ward-Jackson nel suo catalogo online, unendo le frammentate indicazioni e le lettere pubblicate in HARE 1893, vol. III, pp. 60, 76, 78; FITZMAURICE 1906, vol. 1, pp. 427, 434-435, 443, 474; YALLAND 1987, pp. 279-280.

<sup>32</sup> MUSHAL, HALDANE GRENIER 2020, pp. 192-198.

<sup>33</sup> FRITH 2014, pp. 107-111.

<sup>34</sup> STEGGLES 2000, p. 38.

ancora più articolato. Qui, la scultura commemorativa non si limitava a onorare i caduti, ma diventava strumento di affermazione politica e militare, utilizzato per consolidare il dominio britannico tramite rappresentazioni solenni e universali. I memoriali eretti in India, come l'esempio di Kanpur testimonia, rispondevano non solo all'esigenza di ricordare i caduti, ma anche alla necessità di affermare visivamente il dominio britannico in un territorio segnato dalla Ribellione Indiana. L'uso di elementi simbolici come l'angelo del dolore assumeva in questo contesto un significato duplice: da un lato commemorativo, dall'altro, un manifesto di propaganda politica. Tale procedimento rese il lavoro di Marochetti ancor più interessante, poiché il suo stile si adattava quasi perfettamente alla doppia funzione del monumento vittoriano, sia in patria sia nelle colonie.

### ***La scultura memoriale marochettiana: un primo bilancio***

L'insieme dei memoriali realizzati da Carlo Marochetti tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento rappresenta un momento di svolta nella scultura commemorativa inglese. Le sue opere concepite per chiese, cimiteri e spazi pubblici, riflettono una progressiva evoluzione della memoria bellica, in cui la celebrazione dell'eroismo si fonde con una sensibilità più intima e partecipativa. La crescente attenzione al soldato comune anticipa tendenze che si svilupperanno nel XX secolo, dimostrando la capacità di Marochetti di adattarsi alle nuove esigenze affidate alla scultura. Rispetto ad artisti come John Bell e Matthew Noble, che privilegiarono soluzioni più attente al rigore formale della composizione che all'espressione emotiva, Marochetti preferì enfatizzare la monumentalità dell'oggetto scolpito, dando risalto al sentimento di profonda malinconia che questo doveva rievocare. Se alcune scelte formali furono condivise con i suoi colleghi inglesi, come l'uso dei soldati che incorniciano le targhe commemorative o si moltiplicano sullo sfondo, la posizione delle incisioni e le presenze angeliche, Marochetti cercò però di caricare questi particolari più tradizionali di significati diversi e più profondi. Il suo lavoro rinnovava gli stilemi della scultura memoriale, introducendo elementi plastici dinamici (come nel caso dell'opera dedicata alla Divisione della Cavalleria a St Paul), muovendosi peraltro entro i confini di un'arte pubblica sempre regolata dalle convenzioni (politiche e sociali) dell'epoca. La sua capacità di coniugare monumentalità evocativa e narrazione storica lo rese uno degli scultori più apprezzati dalla corte vittoriana, nonché tra i più attivi nel genere.

Altro elemento distintivo del suo approccio è la complessità iconografica e compositiva, evidente soprattutto nei rilievi dedicati ai caduti della Guerra di Crimea e della Ribellione Indiana. A differenza di molti memoriali coevi, in cui il ricordo del soldato semplice rimaneva subordinato alla



glorificazione dell'ufficiale o comunque della *leadership* militare, le opere di Marochetti danno ampio risalto alla figura del combattente comune, raffigurato in pose realistiche e talvolta malinconiche ma sempre piene di dignità. Questa sensibilità è particolarmente evidente nei monumenti per la Divisione della Cavalleria a St Paul o nel *Memoriale dell'East Devon* di Exeter (fig. 5), in cui l'artista sfrutta il contrasto tra chiaroscuri per creare una narrazione visiva semplice ma al contempo articolata, enfatizzando il significato più nobile del sacrificio. I suoi monumenti rivelano anche le ambiguità della (controversa) memoria storica dell'epoca: da una parte onoravano il sacrificio dei soldati, dall'altra contribuivano a rafforzare l'immagine dell'Impero britannico come potenza civilizzatrice. Questo aspetto assunse un peso particolare nei memoriali extra-europei, come quello di Kanpur, conservatosi come emblema dibattuto della memoria imperiale britannica.

La scelta d'utilizzare il linguaggio classico attraverso l'uso di un obelisco per Scutari, e della figura angelica in India, testimonia il tentativo di conferire a questi monumenti una sorta di valenza universale, capace di trasmettere un messaggio sia commemorativo sia propagandistico, valido quale rievocazione sentimentale del passato ma anche affermazione politica del presente.

I memoriali di Marochetti riflettono infine una capacità d'adattamento al linguaggio artistico vittoriano, permettendo allo scultore d'inserirsi nel contesto inglese con una produzione che, pur mantenendo elementi assimilati dalla tradizione francese, risponde a esigenze specifiche del gusto locale. L'evoluzione dei suoi monumenti dimostra come l'artista abbia col tempo acquisito capacità e qualità tali da conciliare esigenze ufficiali e sensibilità individuale, alternando modelli di commemorazione collettiva a soluzioni più intime.

L'eredità di Carlo Marochetti nel campo della scultura commemorativa si distingue per la capacità di anticipare tendenze che diventeranno predominanti nel XX secolo, quando il concetto di memoriale si sposterà sempre più verso una dimensione collettiva ed egualitaria. Il suo contributo si configura quasi come una cerniera tra tradizione monumentale ottocentesca e nuove istanze della memoria pubblica moderna, rendendolo una figura chiave nel panorama artistico della commemorazione militare vittoriana.



**La ricezione critica ottocentesca della produzione marochettiana**

## 5.1

### *Pittorico e teatrale.*

#### *Lecture e lettori di Carlo Marochetti in Francia (1830-1848)*

Nel panorama artistico della Monarchia di Luglio la scultura occupava un ruolo complesso e per certi versi marginale rispetto alla pittura, che dominava invece la scena critica e pubblica del periodo. In questo contesto, Carlo Marochetti rappresenta un caso emblematico sia per la propria carriera internazionale sia per la varietà di reazioni che le sue opere suscitarono tra i maggiori critici dell'epoca. Da un lato, la sua produzione si confrontò con le aspettative di chi l'interpretava come un'arte troppo ancorata agli ideali del mondo classico; dall'altro lo stile marochettiano, definito spesso pittorico e talvolta teatrale, contribuì a collocare l'artista in uno spazio intermedio tra Classicismo e Romanticismo, in una posizione in fondo poco chiara che generò continue incomprensioni e polemiche nei suoi confronti.

In effetti è sempre stato compito assai complesso per la critica d'arte riuscire a incasellare Marochetti in una categoria precisa o affidargli una definizione inequivocabile. Per la facilità con cui valicò i confini nazionali – fisicamente, artisticamente e politicamente – l'artista parve rifuggire le numerose etichette attribuitegli nel tempo, spesso peraltro negative. Vista l'inafferrabilità di un'identità artistica e nazionale univoca, lo scultore fu bersaglio costante della stampa francese, con commenti spesso intrisi persino di sfumature xenofobe. Anche se articolate in modalità diversissime tra loro, le accuse facevano leva su un punto principale: agli occhi di chi osservava i suoi monumenti pubblici lo scultore era un apolide.

In questo caso, l'obiettivo è tentar di chiarire tempi e modi della ricezione critica di Marochetti a Parigi negli anni iniziali della sua attività, prestando attenzione alle voci più autorevoli del periodo – da Lenoir a Stendhal, passando per Delécluze, Gautier, Thoré, Planche e Baudelaire, fino a Maxime du Camp e al vuoto che alcuni di questi nomi si lasciarono dietro. I molti attacchi che si rintracciano, a centinaia, erano mirati a distruggere a prescindere, senza concentrarsi affatto su aspetti artistici: le caratteristiche più gravi da biasimare erano, infatti, il rango e/o lo statuto sociale di uno scultore che appariva come forestiero, ricco e opportunista. Così, l'assenza di commenti di alcune delle personalità cruciali per la critica nazionale (e non solo) pareva fare quasi più rumore di tanti altri rimproveri: da qui l'idea di generare un punto di vista diverso, per spiegare da una parte le ragioni di un'ostilità ricorrente, che oscurava le innovazioni anche tecniche che l'artista ha saputo



sfruttare; dall'altra le mancanti prese di posizioni verso uno degli artisti più dibattuti d'inizio secolo. Il silenzio non casuale di alcuni potrebbe aiutare a ridimensionare le violente diatribe in cui Marochetti fu coinvolto, tra idealizzazione e realismo, tra appartenenza nazionale e cosmopolitismo, peraltro alla luce del nascente gusto per la scultura romantica.

Rileggere e contestualizzare queste pagine, talvolta aspre se non astiose, mostra come Marochetti non solo riflettesse le contraddizioni dell'arte scultorea di primo Ottocento, ma contribuisse anche a ridefinirne i limiti e le potenzialità espressive.

### ***Il 1831: uno spartiacque per l'arte francese.***

Vous n'avez pas plus de talent que MM. David, Pradier, Préault et Foyatier; conséquemment je dois vous préférer à MM. Préault, David, Foyatier et Pradier.

En outre, vous êtes étranger, ils sont Français, et sans injustice je ne saurais les faire passer avant vous; enfin vous êtes millionnaire et quelques-uns de ces messieurs sont infiniment loin de l'être, dernière raison qui doit m'obliger à vous choisir pour faire la statue de l'empereur Napoléon destinée au monument des Invalides<sup>1</sup>.

Iniziava così il sarcastico dialogo-stroncatura su «Le Charivari», che attaccò con veemenza la scelta di affidare a Carlo Marochetti una delle opere più controverse della sua carriera: la tomba di Napoleone. Un sentimento che, come si vedrà, sarà poi a lungo condiviso da molti.

Per capire come si è arrivati a questo odio e come l'opinione pubblica avesse formato e veicolato i propri (pre)giudizi sullo scultore, è però indispensabile tenere a mente che a dominare i discorsi nella nascente critica d'arte di quegli anni fu, innanzitutto, la pittura. L'avvento della Monarchia di Luglio aveva contribuito a diffondere un iniziale sentimento di libertà negli ambienti artistici e letterari della capitale, grazie soprattutto all'abolizione della censura e all'incredibile reputazione che Luigi Filippo si andava costruendo quale amatore d'arte «libéral, affable et généreux»<sup>2</sup>. Altrettanto alte furono le aspettative che crearono disposizioni istituzionali promesse, anche se costantemente disattese, che ad esempio prevedevano la partecipazione attiva dei pittori alle organizzazioni dei *Salon*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «Le Charivari», 12 avril 1842.

<sup>2</sup> ROSENTHAL 1914, p. 10.

<sup>3</sup> Per un primo bilancio recente sulla critica d'arte del periodo, soprattutto in pittura, si rimanda a LACHENAL, MÉNEUX 2015

Ciononostante, «la révolution de Juillet ruina cet ordre des choses favorable. La presse légitimiste ne manqua pas d'exploiter contre la royauté bourgeoise le souvenir de la prospérité artistique de la Restauration et formula des prédictions sinistres sur l'avenir des Beaux-Arts»<sup>4</sup>. In questo clima d'insoddisfazione, svolsero un ruolo decisivo la letteratura<sup>5</sup> e ancor più la stampa: tra le voci più importanti nella capitale francese, fu in particolare «L'Artiste» a porsi come collegamento fra le nuove generazioni di scrittori e artisti emergenti e un pubblico sempre più ampio di lettori, appassionati d'arte, che andava delineandosi negli anni Trenta dell'Ottocento. In un periodo in cui la Monarchia pareva sottrarsi alle proprie promesse, il settimanale illustrato – in piena rivalità con le sue due più grandi concorrenti, ovvero «La Revue de Paris» e «La Revue des Deux Mondes» – sfruttò questo spazio di libertà per incoraggiare innovazione e confronto intellettuale<sup>6</sup>.

Al *Salon* del 1831, considerato il primo romantico per la scultura malgrado il numero ridotto di statue<sup>7</sup>, Carlo Marochetti presentò il proprio *Angelo ribelle*<sup>8</sup>. Fu proprio «L'Artiste» a distogliere l'attenzione dalla scultura quando, in occasione dell'esposizione, si preferì puntare un faro abbagliante sull'*elephant in the room* di quell'evento: «nous sommes arrivés aux temps dramatiques de la peinture»<sup>9</sup>. A capo di questa tendenza «dramatique» vi erano Paul Delaroche e Eugène Delacroix, cui erano riservate – nelle parole deluse di Horace de Viel-Castel – quasi la metà delle opere presenti: tra queste, per la prima volta fu esposta la *Libertà che guida il popolo*. È in questo contesto turbinoso che si sviluppò quella «bataille romantique», cui si contrapporrà poco dopo la «bataille réaliste»<sup>10</sup>:

Alors même qu'il poursuivait ses fins propres, lorsqu'il recherchait le pittoresque, la couleur chaude, l'harmonie rare, le Romantisme frayait les voies au réalisme. L'Orient, le Moyen Âge excitaient mieux sa verve que les spectacles quotidiens ; la platitude du temps présent était pour lui un sujet quotidien de déclamation<sup>11</sup>.

---

<sup>4</sup> ROSENTHAL 1914, p. 3.

<sup>5</sup> Sul legame cruciale tra arte e letteratura si rimanda all'importante contributo di CARAMASCHI 1985.

<sup>6</sup> «L'Artiste» non fu soltanto un luogo dove si stava sviluppando una nuova forma di critica d'arte, ma divenne anche riferimento cruciale per continui scambi, grazie alla frenetica promozione di dibattiti culturali che contribuirono a ridefinire i canoni artistici e letterari dell'epoca. Sul tema cfr. MOREIRA DE MELLO 2021.

<sup>7</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1986b, p. 311.

<sup>8</sup> Per Marochetti questa sarà l'ultima partecipazione a un *Salon*, HEDENGREN-DILLON 2018a.

<sup>9</sup> DE VIEL-CASTEL 1831, pp. 185-187.

<sup>10</sup> CARAMASCHI 1971.

<sup>11</sup> ROSENTHAL 1912, p. 358.

Erano trascorsi in fondo solo pochi anni da quel 1824, quando il pubblico aveva assistito al confronto/scontro tra «classiques» e «romantiques» o, come furono definiti da Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), «homériques» e «shakespearie», cui proprio Delacroix aveva aperto le strade<sup>12</sup>. Tale acceso dibattito altro non era che una naturale evoluzione della secolare *Querelle des Anciens et des Modernes*<sup>13</sup>, che stavolta vedeva il contrasto tra realismo e idealizzazione o, in senso più pragmatico, tra linea, incarnata dalle opere prodotte da Ingres, e colore, il cui capofila era inevitabilmente Delacroix.

In questo clima acceso erano state proseguite anche le sperimentazioni pittoriche *troubadour*, favorite dalle nuove finalità politiche che Luigi Filippo affidava alla pittura di storia: è quanto accadde, ad esempio, quando nel 1833 il sovrano decise di far realizzare un museo dedicato «à toutes les gloires de la France» inaugurato nel 1837. A Versailles trovò posto innanzitutto un grande ciclo di dipinti storici, in alcuni dei quali i personaggi sono vestiti in un modo che ricorda fortemente le soluzioni dell'arte *troubadour*: si pensi, ad esempio, alle battaglie di Tolbiac (Ary Scheffer), Mons-en-Pévèle (Charles-Philippe Larivière), Bouvines (Horace Vernet) o Marignan (Alexandre-Évariste Fragonard, figg. 1-4)<sup>14</sup>.



<sup>12</sup> Per Delécluze, l'arte omerica si riferiva al sistema artistico che dominava il mondo classico, l'unico da cui poter trarre ispirazione. La cultura moderna, al contrario, con Shakespeare quale suo rappresentante d'eccellenza, era decisamente più articolata. Delécluze sosteneva che il sistema shakespeariano esprimeva idee sul bene e sul male, sui lati belli e brutti degli esseri umani, con lo scopo primario di aumentare la conoscenza dello spettatore sulle complessità e sui pericoli della società. Sul tema cfr. MÉNEUX 2018.

<sup>13</sup> LICHTENSTEIN 2003. Sullo stato della pittura all'inizio dell'Ottocento si veda anche JONKER 1994.

<sup>14</sup> PICOT-BOCQUILLON 2014.



Fig. 1 (p. precedente, a sinistra) - Ary Scheffer, *La Battaglia di Tolbiac*, olio su tela, 1836;  
 Fig. 2 (p. precedente a destra) - Charles-Philippe Larivière, *La Battaglia di Mons-en-Pévèle*, olio su tela, 1839-1840;  
 Fig. 3 (al centro) - Horace Vernet, *La Battaglia di Bouvines*, olio su tela, 1827;  
 Fig. 4 (in basso a sinistra) - Alexandre-Évariste Fragonard, *La Battaglia di Marignan*, olio su tela, 1836.  
 Versailles, Château de Versailles, Galerie des batailles.

Al tempo stesso, gli artisti iniziarono a provare persino la necessità di *appartenere al proprio tempo*, arrivando a concepire tale sentimento «non soltanto come un eventuale pregio, ma come una qualità decisamente positiva; e alcuni romantici andarono ancora oltre, sostenendo che il *non appartenere al proprio tempo* aveva come conseguenza inevitabile il fallimento artistico o letterario»<sup>15</sup>. Se da un lato l'arte di David continuava ad avere i suoi effetti su molti artisti della generazione successiva, con i propri allievi che raccoglievano ispirazioni dagli antichi mantenendo un ineccepibile rigore formale, dall'altro alcuni si allontanavano dai precetti del maestro, proseguendo su una strada che puntava alla pura ed esplicita esaltazione del colore<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> NOCHLIN 1979, p. 64.

<sup>16</sup> JONKER 1994, p. 77.



«La storia dell'arte del tardo Settecento e dell'Ottocento è in effetti, come afferma il Gombrich, la storia della lotta contro gli schemi: e in questa lotta l'arma più efficace fu l'investigazione empirica della realtà»<sup>17</sup>. In questo mare in tempesta, pochi furono in Francia gli artisti capaci di soddisfare un pubblico sempre più esigente. Antoine-Jean Gros (1771-1835) fu forse uno degli esempi più significativi, poiché abile nel saper coniugare, soprattutto con la sua produzione d'inizio secolo, l'idealizzazione di fatti storici recenti e le soluzioni innovative dei coloristi, senza però risultare incomprensibile ai suoi contemporanei: per inciso, non è un caso se i primi passi di Marochetti furono mossi proprio nell'atelier di Gros.

Che la pittura vivesse in modo forte questa dualità è evidenziato anche dal contrasto, ricco di sfumature, punti di scontro ma anche di contatto, tra Delacroix e un altro importante artista della generazione precedente, ovvero Anne-Louis Girodet (1767-1824)<sup>18</sup>. Confrontando le critiche ricevute dai due pittori, Chiara Savettieri ha evidenziato come le opinioni divergenti fossero lo specchio perfetto della sensibilità artistica nella prima metà del XIX secolo: se da una parte Girodet, con la propria adesione ai canoni classici, il rigore formale e la sensibilità preromantica, incarnava quegli elementi di transizione tra due epoche, peraltro ricevendo commenti negativi proprio per questa ambiguità, dall'altro Delacroix rappresentò il simbolo d'una rottura radicale, che spaccò il panorama critico tra sostenitori entusiasti e detrattori intransigenti: come del resto accadde anche a Marochetti, sia pur con le dovute differenze. Girodet e Delacroix divennero in modi diversi emblemi delle tensioni tra tradizione e modernità, giocando un ruolo fondamentale nella ridefinizione dell'arte e soprattutto della pittura francese del XIX secolo.

### ***Marochetti tra scultura «pittoresque», «ennuyeuse» e la «nullité».***

In questo clima, qualora si sposti l'attenzione dalla pittura alla scultura, i problemi paiono acuirsi, com'è evidente seguendo le vicende marochettiane. Nel periodo trascorso dall'artista a Parigi, questa forma d'arte all'apparenza non stava vivendo un momento altrettanto intenso, ritrovandosi anzi talvolta persino ignorata dai critici del tempo. Analizzando i libretti dei *Salon*, in particolare degli anni in cui lo stesso scultore vi partecipò – solo nel 1827 e 1831 – ma anche proseguendo le indagini sui successivi, appare chiaro il distacco di pubblico e commentatori dell'epoca verso la scultura. Nell'osservare come avesse avviato un rinnovamento dei propri modelli figurativi con tempi più lenti, rispetto a quanto accaduto in pittura, le pubblicazioni che accompagnavano gli

---

<sup>17</sup> NOCHLIN 1979, p. 7.

<sup>18</sup> SAVETTIERI 2022.

eventi espositivi lasciano spesso trasparire un crescente sconforto, fino a mostrare reale disinteresse<sup>19</sup>. Contrariamente a quanto aveva fatto per l'esposizione del 1827, dove la sua *Bambina che gioca col cane* (fig. 5) rifletteva ancora quell'ascendenza bartoliniana, ancorata cioè alle passioni neoclassiche assimilate nell'atelier di Bosio sia per il soggetto sia per il trattamento liscio del marmo, l'*Angelo ribelle* esposto nel 1831 rappresentò per Marochetti una presa di consapevolezza e autoaffermazione rispetto alle nuove tendenze in scultura: «this was but one of a crop of Satans and Cains suffering for their transgressions created by French sculptors in these years»<sup>20</sup>, peraltro in anticipo sul ben più noto *Satan* di Jean-Jacques Feuchère del 1834<sup>21</sup>. Come Caroline



Fig. 5 - *Bambina che gioca col cane*, 1827 circa. Agliè, Castello Ducale, foto di Caroline Hedengren-Dillon

Hedengren-Dillon ricorda, inoltre, l'opera di Marochetti del 1831 era ispirata molto probabilmente al *Méphistophélès dans les airs* (1827, fig. 6), la prima delle litografie realizzate da Delacroix per il *Faust* di Goethe<sup>22</sup>. Non sorprende dunque che Alexandre Lenoir (1761-1839), tra le figure più influenti del *milieu* culturale francese, nonché fondatore del *Musée des Monuments français*, criticasse apertamente l'*Emanuele Filiberto* di Marochetti alla sua prima presentazione parigina, definendolo «un exemple frappant de la méthode que nous combattons»<sup>23</sup>. Il suo giudizio rifletteva un'opposizione ai tratti più teatrali, dinamici e, in un certo senso, innovativi dell'opera, le cui radici affondavano proprio nell'*Angelo ribelle* che pareva aver abbandonato del tutto la purezza formale e i debiti iconografici verso i modelli classici.

<sup>19</sup> CHAUDONNERET 1999, p. 94.

<sup>20</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 266.

<sup>21</sup> HEDENGREN-DILLON 2018. L'opera è conservata presso il Musée du Louvre di Parigi, inv. RF 4220.

<sup>22</sup> Per la versione tradotta in francese pubblicata da Albert Stapfer nel 1828, cfr. HEDENGREN-DILLON 2018a.

<sup>23</sup> Conoscitore d'arte e mancato pittore, Lenoir non perde mai occasione per dare un proprio giudizio, spesso provocatorio sui fatti dell'arte coeva. Per un primo riferimento bibliografico sul personaggio cfr. SCHWARTZ 2016. LENOIR 1838, p. 273. Per un approfondimento maggiore sulle critiche dell'opera si rimanda alla scheda nella tesi.



Fig. 6 - Eugène Delacroix, *Méphistophélès dans les airs*, litografia, 1827. Illustrazione del *Faust* di Goethe, Paris, Bibliothèque Nationale de France, DC-183 (N, 3) FOL

Di una generazione successiva a Lenoir, ma non così distante per posizioni culturali e altrettanto vicino alle teorie di Lessing sull'importanza dell'arte antica<sup>24</sup>, Etienne-Jean Delécluze si esprime invece poco sulle evoluzioni della scultura ottocentesca. Aveva esordito come pittore nella bottega di David per poi proseguire l'attività di critico tra le pagine de «Le Journal des débats», rivista che appoggiava le politiche artistiche della Monarchia di Luglio. Pur mantenendo un punto di vista indipendente, Delécluze fu scettico su alcune delle nuove tendenze nella scultura contemporanea che si allontanavano, a suo dire, dall'ideale classico: ai suoi occhi, l'imitazione degli antichi, greci e romani, non poteva solo

essere una moda del tempo, ma un vero e proprio ideale artistico da perseguire per preservare la purezza e l'eleganza della scultura. Così, egli constatava una perdita di disciplina formale e un declino nella qualità che sarebbe derivata dall'eccessiva attenzione alla rappresentazione del reale e del drammatico. Secondo Delécluze l'arte doveva elevare l'osservatore anziché rappresentarne la realtà circostante<sup>25</sup>. Non si trattava dunque di un caso se l'impressione che ebbe il critico al disvelamento dell'*Emanuele Filiberto* fu di tiepido stupore verso un'opera che pareva legarsi a quella disprezzata «sculpture pittoresque», nata sulla scia delle novità introdotte in Francia da artisti come Pierre Puget (1620-1694) prima, e James Pradier poi, quest'ultimo colpevole d'aver inoltre contribuito «à efféminer quelque peu la statuaire»<sup>26</sup>: tutti e tre – Puget, Pradier, Marochetti – dimentichi del più nobile esempio di opere esemplari come la *Venere di Milo*<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> LESSING 1766. Tra le prime traduzioni francesi si segnala quella (molto più tarda) a cura di Charles Vanderbourg del 1802 per i tipi di Renouard.

<sup>25</sup> JONKER 1994, pp. 260-322.

<sup>26</sup> DELÉCLUZE 1856, p. 341.

<sup>27</sup> DELÉCLUZE 1838, p.1; si rimanda anche alla ricostruzione dell'opera nella tesi per un approfondimento critico.

Quant à cette statue [*Emanuele Filiberto*], considérée relativement à la marche qu'ont prise les arts et la statuaire en particulier, depuis dix ou douze ans en France, son mérite et ses défauts en font une œuvre caractéristique dans ce que j'appelle la sculpture pittoresque [...]. En somme, cette œuvre se rattache plus au système de statuaire moderne, adopté depuis le commencement du dix-septième siècle, qu'à celui de l'antiquité<sup>28</sup>.

Così, Marochetti avrebbe sacrificato ogni riferimento alla bellezza ideale in favore d'una rappresentazione più emozionale e accessibile, destinata a impressionare in modo ovvio lo spettatore moderno. Con scarsa preveggenza, peraltro, Delécluze considerò quest'approccio molto efficace per attirare gli sguardi del pubblico più impreparato, ma d'altra parte poco opportuno per una definitiva consacrazione artistica dello scultore<sup>29</sup>.

Il giudizio di Delécluze non rimase isolato, poiché rifletteva il timore diffuso tra i più ferventi difensori di un accademismo artistico, che scorgevano nella scultura *pittoresca* una pericolosa deriva che li allontanava dai modelli classici. Dopotutto già Stendhal (1783-1842) aveva messo in guardia i suoi più appassionati lettori: la scultura era ormai morta in Italia, di riflesso anche in Francia e nel resto d'Europa. Esisteva tuttavia un'eccezione «sublime», Antonio Canova, cioè colui che più di tutti sapeva esprimere «les nuances des sentiments» e che, proprio per questo, non poteva più attrarre le nuove generazioni di artisti francesi<sup>30</sup>, in particolare quelli attivi dopo il periodo napoleonico. Persino le opere di Thorvaldsen già nel 1824 «ne s'élèvent pas au dessus d'une médiocrité fort savante», ancorché lo stesso scrittore non disprezzasse i suoi bassorilievi e i busti «tout à fait différent[s] de celui des bustes de Canova»<sup>31</sup>.

Stendhal non nascose mai la propria avversione per le opere antiche, rivelando al contrario una certa modernità di pensiero<sup>32</sup>. Ritenne tuttavia che la scultura del proprio tempo non avrebbe mai potuto raggiungere alcun *nouvel idéal*, in quanto incarnava quegli ideali antichi che l'avevano oramai già codificata e perfezionata. Rispetto all'elenco preciso dei principi, stilati proprio dallo

---

<sup>28</sup> DELÉCLUZE 1838.

<sup>29</sup> Più di recente è stato dimostrato che l'immagine di Delécluze non corrisponderebbe pienamente a quella di strenuo conservatore della tradizione e oppositore del Romanticismo. Manifestò a suo modo un certo interesse per le innovazioni del suo tempo, riconoscendo nel Romanticismo (di Robert, Scheffer e Delacroix, soprattutto) non una rottura, ma una prosecuzione o persino un compimento del Classicismo, declinato dagli artisti in forme differenti. GAVOILLE 2015.

<sup>30</sup> LOMBARDO 2006, p. 241.

<sup>31</sup> STENDHAL 2002, p. 134.

<sup>32</sup> LOMBARDO 2006, p. 227.



scrittore, utili a raggiungere l'«*idéal moderne*», la scultura «ne saurait exprimer ce qui occupe le plus l'époque moderne, à savoir la vie de l'âme avec toutes ses nuances»<sup>33</sup>; inoltre,

[l]a sculpture ne saurait rendre des mouvements violents provenant des passions. Elle n'a pas l'expression des yeux; elle n'a que la force des muscles, pour rendre sensibles les habitudes de l'âme. Le mérite de la sculpture consistant principalement dans la beauté des formes, il n'est pas étonnant que les sens influent beaucoup sur le jugement que l'on porte sur telle ou telle statue. C'est ainsi, qu'involontairement on s'oublie, on reste des heures entières devant la *Vénus Callipyge* ou devant la *Vénus de Médicis*<sup>34</sup>.

Ciò giustificava dunque la passione di Stendhal per i grandi personaggi dell'arte soprattutto italiana, che al contrario non furono altrettanto ammirati o presi quali esempi virtuosi nella Francia d'inizio Ottocento. È il caso, fra tutti, di Michelangelo<sup>35</sup>, fonte indispensabile al ripristino dei fasti della statuaria, come del resto stava secondo lui avvenendo in Inghilterra, con esiti persino sorprendenti: tra i più ammirati erano i busti di Francis Chantrey, in particolare il ritratto di Walter Scott (fig. 7)<sup>36</sup>.



Fig. 7 - Francis Chantrey, *Sir Walter Scott*, 1841. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery Museum

Quel che però mancava alla scultura era l'espressività, qualità che la pittura poteva e sapeva manifestare con più efficacia e un incredibile ventaglio di possibilità.

Fu ancora Stendhal a spiegare come stesse sviluppandosi una nuova tendenza nella produzione dei rilievi, che stigmatizzavano l'eredità del mondo antico dando conferma alle proprie teorie: «c'est à cause de notre horreur pour le nu que nous aimons le genre du bas-relief, qui n'est pas plus élevé parce qu'il a trop de draperies»<sup>37</sup>.

Queste «draperies» erano in realtà costumi d'epoca, che iniziavano a diffondersi proprio perché le composizioni scultoree non s'ispiravano più ai modelli antichi, ma esploravano spunti iconografici offerti dalla letteratura

<sup>33</sup> LOMBARDO 2006, p. 228.

<sup>34</sup> STENDHAL 1973 [1871], p. 1230.

<sup>35</sup> SAVETTIERI 2018.

<sup>36</sup> STENDHAL 2002, p. 136. Si veda anche SAVETTIERI 2018, p. 93.

<sup>37</sup> STENDHAL 2002, p. 154.

contemporanea<sup>38</sup>. Costumi d'epoca che persino Marochetti scelse di far indossare alle sue realizzazioni monumentali più marcati come l'*Emanuele Filiberto* e il *Riccardo I*.

Tale atteggiamento nei confronti delle sperimentazioni scultoree romantiche giustificerebbe forse l'assenza di giudizi stendhaliani sulle opere di Marochetti, che pure non avevano lasciato indifferenti i più restii ad esprimersi, come accaduto appunto per l'*Emanuele Filiberto*, l'altare centrale della Madeleine o le due statue a cavallo del duca d'Orléans.

Un breve spiraglio di trionfo per le arti plastiche sembrò aprirsi in occasione del *Salon* del 1833, come riporta l'emozionante testo critico di Gabriel Laviron e Bruno Galbacio:

La sculpture cette année nous a semblé en progrès, non parce qu'elle a presque abandonné les héros grecs et romains de l'Académie, mais parce que l'art s'y présente avec un caractère tout nouveau de pensée et d'exécution. Les figures nues ont laissé le raide et la sécheresse en apanage à quelques ouvriers de la vieille école, qui y tiennent, ne sachant pas faire autre chose. Longtemps cela s'appela *pureté de lignes et sagesse de composition*, quand le langage et le *style-brumaire* étaient à la mode, c'est-à-dire quand les mots tenaient la place des choses; bon temps de la République Française, dont le revers de la médaille était Napoléon Empereur<sup>39</sup>.

Gli artisti che segnarono di più quell'edizione, oltre a Pradier di cui i due critici osannarono il rilievo de *La Mendicité* per i contrasti tra pose e resa fisionomica dei personaggi, definito poetico e al contempo drammatico<sup>40</sup>, furono Anton-Louis Barye (1795-1875) e Antonin Moine (1796-1849). Dal canto suo il *Jeune pêcheur napolitain dansant la tarantelle* di Francisque Duret (fig. 8) – peraltro amico di Marochetti e frequente ospite della madre nel periodo trascorso a Roma<sup>41</sup> –, fu segnalato per la composizione «gracieuse et piquante à la fois, où la joie et la jeunesse sont exprimées d'une manière on ne peut plus heureuse» e per una figura capace di respirare, danzare, ridere ed esprimere sensazioni e sentimenti proprio come la natura. Rapidi encomi furono dedicati anche a Foyatier, Etex, Caudron, Feuchère ed Elshoecht, così come Préault che «prend rang distingué parmi les sculpteurs qui comprennent l'art dans son but véritable»<sup>42</sup>.

D'altro canto, gli accademici non parvero riscuotere alcun interesse, come dimostra da un lato l'accanimento su David d'Angers, colpevole di trattare i suoi busti «comme d'ailleurs son confrère,

---

<sup>38</sup> PICOT-BOCQUILLON 2014, p. 78.

<sup>39</sup> LAVIRON, GALBACIO 1833, pp. 38-39.

<sup>40</sup> Non mi è stato possibile rintracciare l'opera segnalata nel libretto dai due autori.

<sup>41</sup> Sui rapporti tra Duret e Marochetti cfr. LE NORMAND-ROMAIN 1981, pp. 70-71, 76-77, 79, 85, 122, 125, 171.

<sup>42</sup> LAVIRON, GALBACIO 1833, p. 41.

M. Gros, traite ses portrait, presque en se moquant de l'art»<sup>43</sup>, dall'altro l'assenza di commenti sul *Jeune pêcheur napolitain* (1831) di Rude, già esposto in occasione del *Salon* del 1831. Da qui in poi le sorti della scultura parvero in caduta libera, come segnalato dal pittore Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) nel suo commento al *Salon* del 1834, secondo cui «la sculpture académique, comme la peinture, descend chaque année d'un degré et perd dans chaque lutte qu'elle veut soutenir au *Salon* un peu du champ qu'elle occupait seule depuis trente ans»<sup>44</sup>; persino Barye, applaudito quale innovatore e portatore di una freschezza nuova nell'arte statuaria, non riusciva ad



Fig. 8 - Jean-François Bernard, *Pêcheur napolitain dansant la Tarentelle* par M. Duret, litografia, 1833. Paris, Musée Carnavalet

abbattere le barriere fredde delle istituzioni, forse anche perché – continua Decamps – la sua arte era troppo potente per essere capita dagli osservatori del tempo.

Nel corso degli anni seguenti, a scorrere ancora le pagine sui *Salon*, appare evidente come lo spazio destinato agli scultori fosse via via sempre minore e mai davvero edificante, fino a quel fatidico 1846, quando l'arte plastica nel suo insieme arrivò a essere percepita come *ennuyeuse*<sup>45</sup>: è il caso illustrissimo di Charles Baudelaire (1821-1867). Per il poeta si trattava sì di un'arte che poteva vantare momenti di «magnifique développement»<sup>46</sup>: l'Egitto, la Grecia e la produzione michelangiolesca erano tra gli esempi più alti; ciononostante, in una rievocazione del secolare

<sup>43</sup> LAVIRON, GALBACIO 1833, p. 43.

<sup>44</sup> D[ESCAMP] 1834, p. 69.

<sup>45</sup> Il riferimento è al titolo del XVI capitolo della sua critica al *Salon* del 1846. Sull'argomento cfr. RAYMOND 1968; W. DROST 1994; HAMRICK 2006; CUSMARIU 2015; PIZZORUSSO 2019.

<sup>46</sup> BAUDELAIRE DUFAYS 1846, p. 116.

*Paragone* fra le arti, le statue, veri «fantômes de pierre»<sup>47</sup>, sfuggivano sia all'osservatore, per i troppi (e faticosi) punti di vista, sia all'artista «che non [riusciva] a far riscontrare i propri intenti con l'occasionalità delle infinite possibili percezioni»<sup>48</sup>. Come sottolineato da Claudio Pizzorusso il giudizio del poeta, così netto all'inizio, parve però attenuarsi dopo il 1859; la scultura cominciò a sembrargli in grado di caricarsi di valori simbolici e metaforici che non sempre si riuscivano a esprimere con la stessa potenza in pittura. Sono tuttavia anni posteriori alla partenza di Marochetti da Parigi: lo scultore, infatti, era ormai dal 1848 a Londra, dove aveva potuto osservare ed apprezzare le novità presentate in occasione della *Great Exhibition* del 1851, cui lui stesso d'altronde aveva preso parte esponendo il modello del *Riccardo I*.

Dal canto suo, anche Théophile Gautier (1811-1872) giocò un ruolo fondamentale. Tra i più ferventi sostenitori de *l'Art pour l'art*, in opposizione quindi alla subordinazione dell'arte a fini didattici, morali o patriottici, Gautier riteneva che il suo valore risiedesse unicamente nella sua bellezza. Per Gautier l'arte non doveva servire a nulla: il suo scopo era realizzare opere capaci di suscitare un piacere estetico puro<sup>49</sup>. In tale prospettiva, lo scrittore si schierò con i romantici contro i classicisti, apprezzandone libertà espressiva, intensità emotiva e uso innovativo del colore e della forma. Ammirava artisti come Delacroix, che considerava un maestro nel rompere con la rigidità accademica e nell'introdurre nuove possibilità espressive. Pur riconoscendo il valore dell'osservazione nella rappresentazione artistica, Gautier tuttavia respingeva il realismo estremo che sacrificava l'ideale e il sublime in favore di una mera riproduzione della realtà: l'arte doveva trasfigurare la realtà, non limitarsi a copiarla. Più articolata era però la posizione di Gautier sulla scultura. Per il poeta «de tous les arts celui qui se prête le moins à l'expression de l'idée romantique, c'est assurément la sculpture. Elle semble avoir reçu de l'antiquité sa forme définitive»<sup>50</sup>; forma definitiva che solo il Rinascimento era riuscita a eguagliare. Il giudizio di Gautier apriva un piccolo spiraglio di redenzione: se la scultura dimostrava incapacità di progresso, in termini di superamento dei riferimenti antichi e di perfezione formale, esisteva però spazio per l'espressione di nuove idee e forme che potessero rispecchiare i cambiamenti dei tempi moderni. Così, pur non reggendo il confronto con la pittura, persino la scultura poteva provare a redimersi a fini espressivi<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> BAUDELAIRE 1868, pp. 341-342.

<sup>48</sup> PIZZORUSSO 2019, p. 55.

<sup>49</sup> BAYLE 2022.

<sup>50</sup> GAUTIER 1874, p. 29.

<sup>51</sup> HARTMAN 1973.



Anche Théophile Thoré (1807-1869), altrettanto assiduo frequentatore dei *Salon*, fu molto duro verso la scultura, ma per motivi opposti a quelli addotti dal suo omonimo, poiché credeva che essa dovesse essere radicata nella realtà sociale e politica. Influenzato dalle sue idee repubblicane e democratiche, considerava l'arte strumento utile alla promozione di valori come uguaglianza, giustizia e libertà, ragion per cui fu severo nei confronti di quella accademica, che leggeva quale mezzo sfruttato dalle *élites* per continuare a esercitare il loro potere. Proprio a causa dell'avversione a ogni forma di servilismo accademico e/o politico, Thoré non apprezzò mai profondamente la scultura a lui contemporanea. Il giornalista e critico d'arte lamentò spesso l'ossessiva riproposizione di modelli accademici ormai superati, che spingevano la statuaria a cristallizzarsi in una bolla, priva di prospettive evolutive e autonomia per i giovani talenti, incapaci a loro volta di emergere. Nessuno sconto era permesso alla produzione monumentale coeva, destinata a innalzare opere commemorative legate spesso a eventi storici o personalità politiche, subordinate dunque alle esigenze propagandistiche delle classi dominanti<sup>52</sup>. Tra le poche eccezioni possibili in scultura, a solleticare la fascinazione di Thoré per quegli artisti dimenticati, marginalizzati ma secondo lui capaci d'infondere espressione emotiva alle opere, fu François Rude. Emblematico dell'ammirazione nei confronti del maestro digionese fu il commento al modello per il *Napoléon s'éveillant à l'Immortalité* (fig. 9)<sup>53</sup>: «la tête est belle et radieuse ; la draperie est simple, modelée à grands plans qui laissent transparaître la forme du corps. C'est une apothéose pleine de conviction, comme une promesse de résurrection future»<sup>54</sup>.

È interessante notare come lo stesso Thoré si distaccò poi della politica – da repubblicano convinto qual era, anche nei suoi giudizi artistici – subito dopo l'esilio negli anni del Secondo Impero, ampliando la propria visione sull'arte, arrivando persino a mettere in discussione il concetto di appartenenza nazionale. Così, oltre a imporsi il nuovo pseudonimo di William Bürger, il critico si scoprì ammiratore entusiasta dell'arte europea internazionale, adottando una visione antinazionalista e opponendosi alla repressione di libertà individuali degli artisti<sup>55</sup>. Non sorprende dunque che una personalità così complessa potesse essere rimasta indifferente, se non addirittura infastidita, di fronte alla produzione marochettiana, come dimostrano il commento acerbo sul rilievo dell'Arco di Trionfo: «M. Marochetti n'a pas disposé bien nettement son sujet, et la

<sup>52</sup> Per una sintesi molto puntuale sulla storia di Thoré e del suo articolato pensiero critico si rimanda a JOWELL 2009.

<sup>53</sup> Opera poi completata nel 1847 cfr. JOSEPH 2024, pp. 430-436, cat. 123.

<sup>54</sup> THORÉ 1846, p. 196. Sull'opera di Rude, nello specifico, e la sua importanza simbolica cfr. TILLIER 2012.

<sup>55</sup> JEANNEROD 2017.



Fig. 9 - François Rude, *Napoléon Bonaparte s'éveillant à l'immortalité*, gesso patinato bronzo, 1847. Dijon, Musée Rude

perspective n'est pas heureuse»<sup>56</sup>; o ancora la fredda impressione sull'*Emanuele Filiberto* che «malgré l'ardeur du mouvement et l'habileté d'exécution, n'excite qu'un enthousiasme superficiel»<sup>57</sup>.

Ancor più *tranchant* fu Gustave Planche (1808-1857), altro grande protagonista del dibattito di quegli anni, altresì detto *Gustave le cruel*<sup>58</sup> per le posizioni spesso severe e intransigenti. Critico feroce di Marochetti in più occasioni, Planche sosteneva la necessità d'un approccio artistico fondato sulla rigorosa fedeltà all'antico. Oppositore di chi dimentichi o, peggio, rinneghi tale imperativo, si scagliò spesso contro ogni forma d'innovazione, in particolare contro le novità introdotte dalla scultura romantica e le prime sperimentazioni di realismo. Il rispetto assoluto per la forma, in continuità col pensiero di Winckelmann e Quatremère de Quincy (1755-1849)<sup>59</sup>, spinse spesso il critico a demolire le opere che osservava, con particolare accanimento sulla scultura che gli pareva aver smarrito ogni traccia d'ammirazione verso il passato. Per Planche con la scultura

<sup>56</sup> «Le Siècle», 7 août 1836, p. 1. Si rimanda alla scheda della *Battaglia di Jemappes* per la lettura critica completa.

<sup>57</sup> TH [Théophile Thoré], *Statue equestre d'Emmanuel-Philibert*, in «Le Siècle», 3 avril 1838.

<sup>58</sup> Fu Alphonse Karr (1808-1890) a dargli questo soprannome; CHAFFIOL-DEBILLEMONT 1968.

<sup>59</sup> DE QUINCY 1837.

«ne s'improvise pas impunément; on ne joue pas avec le marbre comme avec la couleur»<sup>60</sup>. Nessuno sconto persino per uno scultore inizialmente amato come Pradier, reo nel 1831 d'aver esposto al *Salon* le sue *Trois Grâces* (1831, fig. 10) realizzate alla maniera di Canova «en suivant dans la composition une idée plutôt pittoresque que sculpturale»<sup>61</sup>. Malgrado l'iniziale apertura, come nel caso di Gautier, verso talune novità artistiche, Planche col tempo divenne rigido sostenitore della tradizione, esortando pittori e scultori a deviare da quella rotta che per lui li avrebbe solo condotti alla deriva, imposta dai dettami accademici ormai stantii<sup>62</sup>. Questi lievi spiragli non furono sufficienti – considerando persino la sua estraneità all'ambiente accademico – a salvare Marochetti dagli strali di Planche, che rimase per anni il suo principale oppositore in Francia: se già la *Battaglia di*



Fig. 10 - James Pradier, *Les Trois Grâces*, marmo, 1831. Paris, Musée du Louvre

*Jemappes* per l'Arco di Trionfo (1833-1836) e l'Altare Maggiore della Madeleine di Parigi (1834-1845) generarono profondo sdegno, fu con il lungo commento al doppio monumento per il duca d'Orléans (1842-1845) che Planche diede sfogo alle sue massime perplessità. Il gruppo equestre fu definito mediocre, senza mezzi termini. L'errore principale di Marochetti sarebbe stato smarrire del tutto l'antico, ignorare i modelli francesi e tendere quindi al pittorico soprattutto nei rilievi – quel «pittoresque» già intravisto in Delécluze che qui si connota di tinte ancor più dispregiative. Ciò che forse urtò di più il critico, ed è facile intuirlo nel sottotesto del violento *j'accuse*, era la non appartenenza francese di Marochetti, artista da molti ritenuto a lungo, e in parte anche impropriamente, solo piemontese<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> PLANCHE 1831, p. 142.

<sup>61</sup> PLANCHE 1831, p. 143.

<sup>62</sup> GRATE 1959. Una più recente rilettura della sua posizione critica ha rilevato un'apertura importante di Planche nei confronti di un altro grande artista del suo tempo, Eugène Delacroix, come suggerisce il lavoro di JONKER 2002.

<sup>63</sup> PLANCHE 1845.

Nel 1855, fu Maxime Du Camp (1822-1894) a porre una pietra tombale sulla scultura nazionale e internazionale quando, in occasione dell'*Exposition Universelle* di Parigi, dichiarò: «nous ne dirons rien de la sculpture étrangère. Plus encore que la sculpture française, elle est dans un état d'atonie bien voisin de la mort, et échappe à la critique par sa nullité»<sup>64</sup>. Lo stesso autore aveva avuto modo di commentare poco prima, durante una visita in Bretagna del 1847, *La Tour d'Auvergne* a Carhaix di Marochetti, sarcasticamente definito «le grand faiseur de notre temp». Du Camp non lasciò alcuno spiraglio allo scultore, ritenuto solo colui «qui inventa les Philibert et Emmanuel habillés de tuyaux de poêle et les Madeleines enceintes, pour bien prouver sans doute qu'elles ne se repentaient qu'après leur faute et que, malgré leur contrition, elles portaient encore le poids de leur péché»<sup>65</sup>.

### ***La scultura francese di primo Ottocento: sintesi di una complessità espressiva***

Nella Francia di metà Ottocento le posizioni sulla scultura contemporanea, pur molto articolate, permettono di delineare un (dis)equilibrio tra ammirazione per la perizia tecnica e ricerca di significati più profondi. Mentre ad esempio Gautier e Baudelaire erano sensibili nei confronti della bellezza formale, Thoré e Planche auspicavano una connessione salda dell'arte con le realtà sociali e politiche del loro tempo. Delécluze, con la propria attenzione a sensibilità e naturalezza, incarnava invece una via mediana tra tradizione e innovazione, laddove Stendhal evocava la necessità di riappropriarsi dei repertori figurativi di artisti che, nei loro secoli, avevano compreso quanto i valori antichi non avrebbero mai potuti corrispondere a quelli moderni, come Michelangelo e Canova<sup>66</sup>. Queste voci, nonostante sfumature, punti di contatto e divergenze, contribuirono a plasmare il discorso sulla pittura, innanzitutto, ma anche e soprattutto sulla scultura di primo Ottocento, delineando una situazione di deriva che si protrarrà a lungo. Tale posizione, d'altronde, non fu poi così diversa da quella di Luc Benoist che nel 1928 tirava le fila di questa intricata matassa:

La sculpture anti-académique de 1833, libérée, en révolte contre Canova, n'est pas un monstre né sans mère. Plus on ira, plus on ne se rendra compte qu'en sculpture comme dans les autres domaines de l'art, le romantisme n'a fait que renouer avec la tradition du XVIIIe siècle ; c'est pourquoi, d'ailleurs, il a pu aller loin<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> DU CAMP 1855, pp. 400-401.

<sup>65</sup> FLAUBERT, DU CAMP 2012, p. 91.

<sup>66</sup> Sulle divergenti posizioni tra Stendhal e Delécluze, in particolare, VALVERDE 2019.

<sup>67</sup> BENOIST 1994, p. 57.



Lo stesso Benoist si scagliò contro le sperimentazioni *troubadour* e quel fascino per il medioevo, colpevole d'aver corrotto le ricerche delle nuove generazioni di scultori, arrivando a giudicare Marochetti e Henri de Triqueti «talents médiocres» proprio per le loro passioni neo-medievali: la scultura romantica – concludeva Benoist – avrebbe dovuto essere lirica sia per soggetto sia per stile, senza dover attingere alla letteratura nello stile di Walter Scott<sup>68</sup>. A ciò occorreva aggiungere come l'arte statuaria, proprio per le caratteristiche codificate fin dall'antichità, fosse la forma di rappresentazione che meno si prestava a incarnare le idee del romanticismo. Facendo proprie le parole di Théophile Gautier, Benoist ricordava

Que peut la statuaire sans les dieux et les héros de la mythologie, qui la fournissent avec des prétextes plausibles le nu et la draperie dont elle a besoin “*et que le romantisme proscribit ou du moins proscrivait en ce temps des premières ferveurs ? Tout sculpteur est forcément classique. Il est toujours, du fond du cœur, de la religion des Olympiens*”<sup>69</sup>.

Allo sguardo acuminato della critica coeva, tra le poche figure a salvarsi (talvolta) furono Rude, Barye e Pradier. Accanto a loro, tuttavia, si segnalava il talento audace di Honoré Daumier (1808-1879), che riusciva a risolvere «les problèmes du mouvement, du vêtement, de l'expression, de l'inachevé» e che peraltro, forse più di chiunque altro, aprì davvero la strada a Rodin<sup>70</sup>.

Il flebile entusiasmo scaturito da alcuni rari elogi – spesso anonimi – al disvelamento dell'*Emanuele Filiberto* non bastò a includere Marochetti nella lista di quei pochi che furono ritenuti se non innovatori quantomeno audaci sperimentatori nelle arti plastiche. In tal senso, ancor più assordante appare il silenzio delle grandi voci del tempo: Baudelaire, Stendhal e Gautier, che senz'altro ebbero modo di assistere ad alcune delle realizzazioni francesi più note di Marochetti, per ragioni cronologiche, anzitutto, ma tacquero di certo intenzionalmente. Questo atteggiamento potrebbe trovare le proprie ragioni nella preminenza oggettiva (e talvolta sproporzionata, come nei *Salon*) della pittura nella critica del tempo, oltre che dalla difficoltà di collocare un artista di fama ormai internazionale, sospeso tra classicismo e romanticismo, all'interno di un quadro critico così polarizzato. Nel caso di Gautier, quest'oblio risulta ancor più peculiare, data la possibile conoscenza tra i due, come testimonia una lettera in cui Marochetti invitò ironicamente Gautier a riempire un vuoto nel proprio appartamento con una scultura policroma: «un salmis de Poempeia,

---

<sup>68</sup> BENOIST 1994, p. 64.

<sup>69</sup> Corsivo non mio, BENOIST 1994, p. 87.

<sup>70</sup> DORIVAL 1978, p. 51.

d’Hercolanum, de Lucas della Robbia de porcelaine et de terre cuite, qui pourraient devenir un ragout délicieux si le cuisinier ne se brule pas le doigts»<sup>71</sup>. Un sarcasmo che peraltro sembrava raccogliere tutte le mancanze imputate allo scultore, qui quasi rispedite al mittente.

Come sottolineato anche da Charles Millard, il primo Ottocento in particolare fu segnato dalla tensione tra tradizione accademica e nuove tendenze artistiche, con la scultura stretta tra ideali classici e necessità di libertà espressive e modernità. Mentre il Neoclassicismo aveva offerto una rigida struttura formale e morale, trasmessa ancora attraverso i percorsi formativi dell’accademia, la scultura romantica rappresentò un tentativo d’innovazione, che non riuscì però a definirsi in termini teorici altrettanto chiari, anche perché proprio autori illustri ed ascoltati, come Planche, Gautier, Thoré, Baudelaire, ne misero spesso in dubbio il valore, per la presunta assenza di modelli di riferimento. Occorre attendere l’inizio degli anni Settanta dell’Ottocento per veder compiuta una sintesi tra questi opposti, destinata ad essere terreno fertile per la scultura successiva<sup>72</sup>.

### ***Géricault scultore: un’ispirazione a lungo dimenticata***

In modo del tutto inatteso a rispondere a questa *call to arms* fu Théodore Géricault (1791-1824), la cui produzione scultorea – ancorché ridotta – fu quasi del tutto oscurata sia dalle fonti coeve sia da quelle più recenti:<sup>73</sup> Charles Blanc (1813-1882) fu fra i pochi a evidenziare tale talento: «[il] a été aussi un sculpteur habile»<sup>74</sup>, tanto da essere riuscito a influenzare le ricerche di personalità come Barye<sup>75</sup>. A questo nome forse potrebbe aggiungersi quello di Marochetti, non foss’altro per l’amicizia che lega da un lato Barye e lo scultore franco-piemontese, entrambi allievi nella bottega di Bosio, dall’altro Géricault a un altro grande conoscente di Marochetti: Eugène Delacroix<sup>76</sup>.

Solo sette sculture di Géricault sono note: la passione dell’artista verso l’arte statuaria si accentuò nei suoi quattro ultimi anni di attività. Le opere conosciute sono quasi tutte di piccolo formato, alcune non rifinite e realizzate con chiara volontà di proseguire le proprie ricerche sulla tridimensionalità delle forme<sup>77</sup>. Uno dei contributi più importanti dell’artista nella scultura resta

---

<sup>71</sup> Lettera di Marochetti a Théophile Gautier dell’agosto 1862, pubblicata in LACOSTE-VEYSSEYRE 1993, p. 63, n. 2948.

<sup>72</sup> MILLARD 1975.

<sup>73</sup> Sull’importanza di Géricault scultore, cfr. PEIGNOT 1965; SCHMOLL 1973; DORIVAL 1978; JEUNE-PESSIOT 2007.

<sup>74</sup> BLANC 1865, p. 10.

<sup>75</sup> JEUNE-PESSIOT 2007, p. 263.

<sup>76</sup> I rapporti tra Barye e Marochetti sono testimoniati da alcune lettere custodite presso l’Institut National d’Histoire de l’Art di Parigi (inv. 166,2,72, 001-006, inedite). JAIGLÈ 1997; CHENIQUE 2015.

<sup>77</sup> HARGROVE 1980, p. 283.



Fig. 11 - Théodore Géricault, *Cheval écorché*, gesso, primo quarto del XIX secolo. Paris, Musée du Louvre

senz'altro il suo *Cheval écorché* in cera (fig. 11), che Paul Mantz nel 1868 definì opera preziosa tanto quanto un dipinto di cui persino il modello

[m]ontrait, s'il en était besoin, avec quelle passion sincère, avec quel ardent amour, Géricault avait étudié le noble animal [...]. Quand il a modelé cette cire, vraiment digne d'un musée, il ne s'est pas seulement montré un anatomiste exact à tout dire et à mettre chaque muscle à sa place normale, il a surtout fait œuvre d'artiste, en cherchant le mouvement juste et la vivante allure<sup>78</sup>.

Il cavallo fu peraltro inizialmente acquisito nel 1824 «par M. Susse»<sup>79</sup>, ovvero Nicolas o Michel-Victor, due fratelli che a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento trasformarono la loro impresa di fornitura di materiali artistici in *Maison d'édition de bronze*, collaborando con vari scultori, come Pradier, Barye e de Niewuerkerke, ma soprattutto con Marochetti per produrre riduzioni di alcune delle sue opere, come l'*Emanuele Filiberto*<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> MANTZ 1872, p. 382. Una versione in gesso dell'opera è ancora oggi conservata presso il Louvre di Parigi, inv. RF 1657. Ne esistono altre versioni e riduzioni in bronzo, fra cui quella segnalata da HARGROVE 1980, p. 283, n. 151.

<sup>79</sup> SCHMOLL 1973, p. 320.

<sup>80</sup> CADET 1992. Una delle varie edizioni *d'après* dell'*Emanuele Filiberto* apparse sul mercato antiquario prodotte da Susse è stata venduta da Christie's il 15 ottobre 2019, lotto 65.

Géricault potrebbe essere considerato quasi l'anello di congiunzione tra pittura e scultura, all'origine di quella nuova ondata che seppe rimettere in discussione ciò che, al contrario, i critici dell'epoca auspicavano di ritrovare nell'arte plastica; «à sa mort, il était en effet en train de devenir un grand sculpteur d'une audace telle qu'il faudra attendre jusqu'à Rodin pour retrouver son égal»<sup>81</sup>.

Rispetto alla generazione di romantici, è importante sottolineare che non esisteva in scultura un movimento romantico vero e proprio, con una propria rete di relazioni o teorizzazioni specifiche. Esisteva però un romanticismo letterario, che influenzò la scelta dei soggetti (anche artistici)<sup>82</sup>. Se l'antico fu l'ispirazione assoluta per i classicisti, il medioevo lo fu, grazie soprattutto al lavoro di scrittori e poeti, per i romantici in modo forse simile a quanto avevano sperimentato in pittura i Nazareni a Roma. Così, la scultura romantica manifestava le prime sue possibili ispirazioni dalle embrionali sperimentazioni di Géricault, puntando dunque a fissare i personaggi nell'azione, attraverso pose eloquenti e simboliche, in un dramma silenzioso che coinvolgesse (e sconvolgesse?) il pubblico. A essere scolpiti non erano solo gli eroi, ma momenti significativi delle loro vite, nel tentativo di mettere in scena una «sculpture instantanée par un portrait-anecdote»<sup>83</sup>. Da questa caratteristica sembrava nascere peraltro – riprendendo ancora il giudizio di Benoist – il suo principale difetto: l'instabilità e il senso d'inquietudine che trasmetteva all'osservatore. Lo stesso che, del resto, generò quel disinteresse, quella noia e riprovazione tra le voci più autorevoli della prima metà dell'Ottocento<sup>84</sup>.

Non è un caso che Carlo Marochetti si lasciò ispirare da un disegno di Géricault (fig. 12) nell'elaborazione del bronzo *La morte di un amico* (fig. 13), com'è stato recentemente messo in luce<sup>85</sup>. D'altronde era proprio nel paragone con il cavallo di Géricault che Arsène Houssaye (1815-1896), spesso avversario di Planche, si esprime inorridito nel vedere la statua equestre del *duca d'Orléans*:

---

<sup>81</sup> BENOIST 1994, p. 88.

<sup>82</sup> NOVOTNY 1960, p. 224.

<sup>83</sup> BENOIST 1994, pp. 151-152.

<sup>84</sup> È interessante constatare che per Fritz Novotny «Romanticism in sculpture, even within these narrow limits, existed in France alone. It did not – oddly enough – exist in Germany, the country of Romantic poetry, painting and music. In Germany there is no sculpture other than that of a late Classicism occasionally turning sentimental» (NOVOTNY 1960, p. 225).

<sup>85</sup> RICHEMOND, GROUARD 2008, pp. 148-150. Il disegno di Géricault, con tutti i dati archivistici e bibliografici, è stato pubblicato in BROUGEROLLES 1998, p. 203, n. D.98, *Mameluk pleurant son cheval mort*; anche in BROUGEROLLES 2021, p. 69, cat. 14.



J'espérais que M. Marochetti, [...] l'admirateur enthousiaste de Géricault, aurait, suivant l'exemple [...] cherché la vie dans la grandeur. Il n'a trouvé ni la grandeur ni la vie. En exécutant ce cheval, M. Marochetti s'est préoccupé d'un cheval de Géricault, qui court les ateliers, et qui est une œuvre très-savante, très-accentuée, très-harmonieuse ; le cheval de M. Marochetti n'est qu'une copie maladroite, sans mouvement et sans caractère<sup>86</sup>.



Fig. 12 - Théodore Géricault, *Mamelouk pleurant son cheval mort* (verso), matita, prima metà XIX secolo. Paris, Beaux-Arts de Paris



Fig. 13 - *La mort d'un ami*, bronzo, 1840. Collezione privata

<sup>86</sup> HOUSSAYE 1845, pp. 59-60.

### ***Tra il marmo e l'inchiostro: Marochetti e la scultura in bilico***

L'età neoclassica, incarnata in pittura dalla scuola davidiana, ebbe sufficiente potenziale per permettere alla scultura di svilupparsi, in Francia, sulle orme di Canova, Thorvaldsen o Jean-Antoine Houdon (1741-1828). L'effetto ottenuto apparve però spesso quasi d'isolamento rispetto ad altre forme d'arte. Le ragioni principali di questo furono l'«excessive dependence on classical models, and surrender to the temptations of Naturalism, which from an early date became more or less apparent beneath the surface»<sup>87</sup>. L'ambizione alla purezza di superfici e forme era diventata la principale causa d'una ricezione della scultura d'inizio secolo quale arte fredda, mai empatica. L'astro canoviano, raggiunto l'apice nel periodo napoleonico, s'era ormai estinto in Francia con la Restaurazione e aveva spinto gli artisti a esplorare nuove modalità espressive, com'è testimoniato tra l'altro dall'insieme di rilievi per l'Arco di Trionfo (1833-1836): qui, anche se si percepiscono ancora gli influssi di un maestro come Jean-Pierre Cortot (1787-1843), le ricerche di Rude e gli esiti quasi pittorici di alcuni rilievi – compreso quello di Marochetti – parvero manifestare una volontà di apertura verso un realismo che li allontanava dalle prove degli artisti precedenti.

Infine, anche le sculture dedicate ai *grands hommes*, che iniziarono a diffondersi in Francia proprio all'inizio degli anni Quaranta dell'Ottocento, erano caratterizzate dal medesimo dualismo tra rappresentazione ideale e raffigurazione reale: era questa forse la maggior difficoltà per gli artisti chiamati a onorare le glorie nazionali. Pur tra mille incertezze e incomprensioni, fu proprio negli anni della Monarchia di Luglio che alcuni intravidero i prodromi di quella che sarà, più tardi, definita una vera e propria *statuomania*, ovvero l'ossessione per statue e monumenti pubblici, propagatasi ovunque quasi fosse un'epidemia<sup>88</sup>. Ritenute fin troppo numerose e spesso persino mal riuscite, le opere dedicate ai grandi uomini francesi suscitarono spesso sentita disapprovazione, di natura sia estetica sia ideologica<sup>89</sup>.

Da una parte, alcuni scultori preferirono accentuare il carattere idealizzato e glorioso del gesto o del singolo episodio, sovraccaricando la rappresentazione di un senso poetico, dall'altra era chi prediligeva concentrarsi su aspetti realistici, rispettando non solo il dato fisiognomico, ma anche l'abbigliamento, con attenzione fedele al dettaglio. Una *querelle* che si protrasse lungo tutto il XIX secolo e vide un maestro come David d'Angers esitare tra entrambe le possibilità: se la sua fama si

---

<sup>87</sup> NOVOTNY 1960.

<sup>88</sup> VIENNET 1955, p. 266.

<sup>89</sup> In quest'ottica è dunque importante ricollocare il termine coniato di *statuomania*, che Lucien Puech adopera in senso dispregiativo in un monologo pubblicato nel 1885, citato in LALOUETTE, 2018, p. 22.

consolidò grazie a opere dall'impostazione più classica, un ruolo innovativo nell'arte scultorea gli furono riconosciuti soprattutto per il «rigueur historique de ses monuments-portraits»<sup>90</sup>. In modo simile, e benché i rapporti tra i due furono tutt'altro che distesi, agì d'altronde Marochetti, che in varie occasioni ebbe modo di concentrarsi sul realismo di alcuni dei suoi monumenti a grandi personaggi della storia nazionale (*Berthollet, La Tour d'Auvergne, Bertrand*), senza mai dimenticare la tradizione monumentale del passato. Fu questo, forse, il motivo che spinse molti a biasimare quasi tutte le scelte stilistiche dell'artista franco-piemontese, chiamato a immortalare personalità ingombranti della Francia, senza tuttavia che mai gli fosse riconosciuto il merito di essere stato autorizzato a farlo: il motivo? Non essere cittadino, men che mai un patriota nazionale, peraltro ostentatamente indifferente ai modelli dell'arte nazionale, a differenza del suo collega e rivale David d'Anger, invece molto apprezzato. D'altra parte, anche di là dal caso marochettiano, la discussione sull'arte nazionale restò complessa e delicata: «the more it came under attack, the more the critics' preoccupation with the greatness of French art and culture grew. The last thing they wanted to see was a defeated France being culturally colonized by other European nation»<sup>91</sup>.

### ***Marochetti scultore al bivio: critica e ambizioni nella Parigi di primo Ottocento***

All'interno di questa intricata cornice storica, politica, artistica e critica, assodato inoltre che «l'époque romantique marque le commencement des grands jours de la critique d'art en France»<sup>92</sup>, ovvero un momento essenziale per l'arte francese, come si colloca quindi la produzione marochettiana, tra disinteresse e polemica?

L'*Emanuele Filiberto*, uno dei primi e più celebri capolavori di Carlo Marochetti, aveva rappresentato una sintesi perfetta, seppur molto articolata, di come l'artista fosse riuscito a raccogliere un consenso significativo presso i propri committenti non solo a Torino, ma anche a Parigi, dove ebbe modo di mostrarsi in uno dei luoghi emblematici della capitale, la *Cour Carrée* del Louvre. L'opera riuscì comunque a sfondare il muro critico negativo, guadagnando l'entusiasmo di alcuni osservatori, talvolta nascosti dietro l'anonimato, che riconobbero qualità tecniche sorprendenti in un giovane artista che aveva realizzato una delle sculture più discusse del momento. L'eco del monumento fu tale da essere non solo menzionato dai viaggiatori di fine secolo come

---

<sup>90</sup> HARGROVE 1989, p. 85.

<sup>91</sup> JONKER 1994, p. 80.

<sup>92</sup> GRATE 1959, p. IX.

tappa imprescindibile<sup>93</sup>, ma da passare indenne i secoli trasformandosi da simbolo della città a *memoria aere perennius* del luogo da cui ebbe origine la dinastia stessa. La statua, ergendosi con forza inalterata, ricordava le radici dell'Italia unita ancora in età umbertina e durante il fascismo<sup>94</sup>. Sul piano della critica, è stato ricordato come Thoré avesse contestato Marochetti all'alba dell'inaugurazione dell'Arco di Trionfo nel 1836, stroncando la composizione della *Battaglia di Jemappes* poiché priva di prospettiva e molto infelice<sup>95</sup>. Lo stesso aveva anteposto l'agiatezza dell'artista come una (se non la vera) ragione per il fallimento dell'*Emanuele Filiberto*, poiché «il a le malheur d'être fort riche et de ne produire sans doute qu'à ses heures. C'est un malheur pour un artiste de se trouver par les conditions de la naissance et de la fortune en dehors de cette vie agitée, inquiète et douloureuse»<sup>96</sup>. Inoltre, Thoré non aveva apprezzato nemmeno il *duca d'Orléans* quando, nel 1846, aveva definito l'opera come un clamoroso spreco di materiale: «un bronze colossal pour si peu de pensée»<sup>97</sup>. Più tardi, in occasione del *Salon* nel 1847, lo scrittore approfittò per scagliarsi di nuovo contro lo scultore franco-piemontese. Il critico, avendo in un primo momento rimproverato con sarcasmo Marochetti di lavorare sia al Napoleone degli *Invalides* sia al Wellington di Glasgow<sup>98</sup>, recriminò a lui e Niewerkerke la provenienza familiare agiata, ancora una volta unica vera ragione che giustificerebbe, agli occhi di Thoré, tutte quelle commissioni di gran prestigio ottenute<sup>99</sup>.

D'altronde sulla presunta agiatezza materiale di Marochetti, oltre a «Le Charivari», si era già espresso Étienne Huard che, urtato all'idea di veder attribuita all'artista la statua di Napoleone mentre lavorava al suo *Wellington*, così gli si avventava contro:

Ainsi, quoi qu'on puisse dire ou faire, on ne peut nier dans les arts cette triste vérité, que le talent ne suffit pas, il faut encore savoir se présenter, et, pour trouver un exemple sous notre plume même, nous citerons M. Marochetti, le sculpteur riche. Cet artiste n'est pas français, suivant les uns ; il est naturalisé, suivant les autres ; il est français de cœur et de talent, d'après l'opinion de ceux-ci ; mais l'artiste voulait prouver que tout le monde avait tort ; il vient d'entreprendre l'œuvre plus contradictoire et, disons-le aussi, l'œuvre la plus orgueilleuse et la plus ridicule qui se puisse imaginer. [...] nous ne pouvons comprendre comment un artiste

<sup>93</sup> Sulle menzioni dalla guidistica otto-novecentesca si rimanda alla ricostruzione dell'opera nella tesi.

<sup>94</sup> PIRRO 2024.

<sup>95</sup> THORÉ 1837, pp. 1-2.

<sup>96</sup> T.H. [Thoré] 1838.

<sup>97</sup> THORÉ 1846, p. 201.

<sup>98</sup> THORÉ 1868; *Salon de 1847*, p. 442.

<sup>99</sup> THORÉ 1868, p. 531.

riche, chargé d'un pareil travail, peut ainsi blesser les justes susceptibilités françaises, comment il peut avoir le courage de modeler simultanément deux images pareilles !<sup>100</sup>.

Questo forte sentimento anti-straniero risulta ancor più evidente estrapolando una frase marcante dal terribile giudizio sul *Berthollet* di Annecy: «Janus n'avait que deux faces, M. Marochetti en a trois: il est Français à gauche, Italien à droite, Anglais par derrière. Par devant il n'est rien du tout»<sup>101</sup>.

Ancor più radicale fu la posizione di Planche, che mai alcuno sconto fece allo scultore:

J'ai cherché longtemps, mais inutilement, de quel côté je devais regarder l'œuvre nouvelle de M. Marochetti, pour la bien comprendre [...]. Tous mes efforts, bien que sincères et persévérants, ont échoué contre la singularité de la composition<sup>102</sup>.

Iniziava così il lungo sfogo, definito persino «shower of amenities»<sup>103</sup>, di Planche contro l'opera che, più di tutte, gli era apparsa un inspiegabile e ingiustificabile insieme di errori: il *duca d'Orléans*. La lunga e violenta disamina del gruppo equestre fu l'occasione perfetta per *Gustave le Cruel* di attaccare Marochetti senza lasciare spazio alla redenzione, artista che già aveva dimostrato uno «style mesquin» e una riprovevole «emphase théâtrale» nell'*Emanuele Filiberto*, oltre che insufficienza ai tempi del rilievo per l'Arco di Trionfo per la «confusion des langues de Babel»<sup>104</sup>. Il pubblico che applaudiva le realizzazioni marochettiane era per Planche ignorante, perché aveva smarrito ogni traccia della vera monumentalità greca, romana e rinascimentale. Lo scrittore invitava gli ammiratori dello scultore a studiare davvero cosa fosse l'arte, guardandola attraverso *exempla virtutis* quali Donatello, così da permettere loro di cogliere appieno la «médiocrité du talent du M. Marochetti»<sup>105</sup>. L'artista – continuava Planche – «n'a pas essayé une seule fois d'interpréter, d'agrandir, d'idéaliser ce qu'il avait vu»<sup>106</sup>. L'invito del critico era che la commissione per

---

<sup>100</sup> HUARD 1842, pp. 338 e 340.

<sup>101</sup> «Journal des Artistes», 1844, t. 1, supplément à la 32<sup>ème</sup> livraison, p. 375, il trafiletto è firmato «A. H. Delaunay». Ringrazio Caroline Hedengren-Dillon per aver attirato la mia attenzione sulle due critiche, pubblicate anche in DILLON 2015.

<sup>102</sup> PLANCHE 1845; l'intera descrizione è poi ripubblicata in PLANCHE 1853.

<sup>103</sup> ARNOLD 1883, p. 73.

<sup>104</sup> PLANCHE 1853, p. 192; è ancora Planche a scrivere in «Revue des Deux Mondes», 1 avril 1837, p. 2.

<sup>105</sup> PLANCHE 1845, p. 194.

<sup>106</sup> PLANCHE 1845, p. 195.



Napoleone gli fosse – giustamente – sottratta, data l’incapacità dell’artista nel rendere il giusto omaggio monumentale a un personaggio cruciale della storia nazionale.

Peraltro, a molti osservatori del tempo l’eccesso di *engagement* dell’artista verso la statuaria equestre aveva contribuito a creare di lui un’immagine per nulla nobile. Fu ancora «Le Charivari» a sottolineare questo aspetto, nel commentare alcune recenti decisioni dell’allora Ministro dell’Agricoltura Adrien de Gasparin: «on lui élèvera plus tard une statue équestre lorsque Marochetti aura terminé cinquante-quatre chevaux d'honneur qui lui sont commandées par divers gouvernements»<sup>107</sup>.

Malgrado giudizi pesanti – talvolta crudeli – e i ripetuti attacchi ricevuti dalla rivista satirica «Le Charivari» o da altre testate, sempre pronte a mettere in discussione la nazionalità dell’artista, Marochetti riuscì in qualche modo a rifuggire questi dibattiti con abilità. Da artista gentiluomo – e forse un po’ opportunist – qual era, lo scultore si difese solo quando indispensabile<sup>108</sup>, mostrandosi consapevole delle proprie capacità. Anche se l’ago della bilancia critica tese a puntare spesso nella direzione del rifiuto, le opere dello scultore in Francia riuscirono comunque a raccogliere adesioni. Il caso più eclatante resta ancora, paradossalmente, l’*Emanuele Filiberto* che, per ovvie ragioni, da molti è ritenuto il vero capolavoro dell’artista.

Pur tra alti e bassi, l’opinione dei francesi per lo scultore resta sintetizzata nel lungo scritto che Paul Mantz (1821-1895) gli dedicò a poche settimane dalla sua morte:

On ne l'oublia pas non plus lorsqu'on décora l'intérieur de l'église de la Madeleine. Marochetti sculpta, pour le maître-autel, un groupe d'une importance capitale: nos lecteurs connaissent cette composition, un peu théâtrale, où l'on voit la sainte pécheresse enlevée au ciel par des anges.

Peu soucieux d'exposer sa gloire aux aménités de la critique, Marochetti s'abstenait volontiers d'envoyer ses œuvres aux salons du Louvre. Il sentait vaguement qu'il aurait tôt ou tard maille à partir avec cette puissance [...].

Marochetti avait la conviction flottante d'un artiste qui croit plus à la mode de la saison qu'aux lois immuables du style. Il voulait plaire et il y est parvenu. [...] Il a donc sacrifié au faux goût, et il nous a ainsi fourni des exemples – qui ne devront pas être imités<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> «Le Charivari», 22 janvier 1843, p. 2.

<sup>108</sup> Il primo dei casi più si data al 30 settembre 1836, quando Marochetti scrisse all’allora capo redattore Leconte de Lisle: «Vous dites, monsieur, que je ne suis pas Français, vous avez été mal informé; mon père était naturalisé Français, il a exercé en France des fonctions publiques, il était électeur, éligible, je le suis comme lui, je suis donc Français», in «La France», 30 septembre 1836, p. 3.

<sup>109</sup> «L’Illustration», 15 février 1868, p. 106.

Non è un caso se già Pietro Selvatico (1803-1880) avesse intravisto quei caratteri di «molto effetto» nell'operato di Marochetti quando, nel 1841, ne offriva un giudizio tutt'altro che negativo, sebbene a confronto con un altro più grande (a suo dire) scultore attivo in quegli anni in Italia, ovvero Pietro Tenerani (1789-1869):

Questo difetto di rendere l'arte troppo da gabinetto il Tenerani lo ha comune a molti altri, anzi può dirsi a quasi tutti gli scultori italiani; tranne Marochetti, che ora vive a Parigi, il quale minore certo per ingegno a Tenerani, a Bartolini, a Finelli, li supera nella perizia di scolpire statue di molto effetto, quando sono poste a grandi distanze od all'aria aperta. Se io fossi il comitato delle arti in Parigi, vorrei che Tenerani ideasse il monumento di Napoleone, e lo eseguisse Marochetti: l'idea e la forma con utile vincolo affratellate, ad onorare più degnamente che col marmo si possa le ceneri del gigante delle battaglie<sup>110</sup>.

Per Selvatico, Marochetti sarebbe stato «l'unico in grado tra gli scultori contemporanei» di sfruttare modelli dell'arte barocca, assimilati nel suo passaggio romano, in alcune delle sue opere iniziali (le più teatrali, all'epoca terminate, erano l'*Emanuele Filiberto*, il *San Michele* di Champmotteux e la *Battaglia di Jemappes*)<sup>111</sup>. Potrebbe essere questa, allora, una delle possibili cause dell'odio spropositato nei suoi confronti, soprattutto da parte degli osservatori francesi, che ripudiavano qualsiasi tentativo di sfruttare scultori come Bernini (e la teatralità barocca) quali modelli di riferimento.

Nel complesso clima culturale della Monarchia di Luglio, Marochetti si trovò a operare in una posizione liminale che non riuscì a soddisfare pienamente né i critici più conservatori né quelli orientati verso l'innovazione. Ciò, tuttavia non gli impedì di accogliere richieste da committenti di gran rilievo, guadagnandosi la loro fiducia e avviandosi verso una carriera internazionale.

Mentre i giudizi più severi in Francia mettevano in luce presunti limiti stilistici e ideologici della sua opera, il successo popolare di alcuni lavori come il *Riccardo I* a Londra, il *Wellington* a Glasgow, ma soprattutto l'*Emanuele Filiberto* a Torino dimostravano d'altro canto la capacità dello scultore di rispondere alle aspettative di un pubblico sempre più ampio, attraverso una produzione sempre più articolata di monumenti pubblici sparsi ben oltre i confini dell'Europa ottocentesca – traguardo che nessuno dei suoi colleghi contemporanei riuscì a raggiungere. Questo bipolarismo tra

---

<sup>110</sup> SELVATICO 1841, p. 26.

<sup>111</sup> SIMONATO 2018, p. 108.

accoglienza popolare e scetticismo critico segnò gran parte della produzione artistica dello scultore, rendendolo una figura emblematica delle contraddizioni della scultura romantica.

## Le opere di Carlo Marochetti lette dalla critica francese

















## 5.2

### *Carlo Marochetti superbo opportunista?*

#### *Il difficile confronto con la critica vittoriana inglese (1848-1867)*

Il trasferimento di Carlo Marochetti in Inghilterra nel 1848 aprì una fase nuova nella carriera dello scultore. Negli anni successivi l'artista divenne protagonista dell'arte pubblica d'età vittoriana, ricevendo numerose commissioni in uno dei luoghi dove resistevano longeve alcune tradizioni mentre massime erano le sperimentazioni in ogni campo delle arti. Grazie al proprio talento e alle relazioni con personaggi di spicco dell'*élite* britannica, tra cui William John Bankes suo primo committente inglese, Marochetti lavorò senza sosta a un impressionante numero di monumenti pubblici destinati a città delle isole britanniche e non solo. Nonostante tale indiscutibile successo professionale, com'era già avvenuto in Francia le sue opere suscitarono reazioni severe che oscillarono tra (modesti) apprezzamenti, in particolare per le abilità tecniche, e critiche al presunto opportunismo dell'artista, combinato con la povertà di modelli figurativi riconoscibili nelle sue creazioni. Ancora una volta a lasciare interdetti molti testimoni del tempo fu soprattutto l'estraneità dell'artista all'arte inglese, in qualunque modo si volesse intendere quest'espressione quantomeno ambigua.

Attraverso le parole espresse dai testimoni locali di opere presto celeberrime come, ad esempio, il *duca di Wellington* o il *Riccardo I*, emergono tensioni e contraddizioni di un contesto culturale rimasto ancora fortemente legato a una tradizione artistica di matrice neoclassica rispetto a chi, al contrario, stava già sperimentando approcci più inconsueti. Marochetti, che sapeva combinare influenze francesi, italiane e inglesi, fu guardato sempre con sospetto dai colleghi così come dai commentatori britannici, pur godendo dell'ammirazione dei suoi più prestigiosi committenti: il Principe Alberto e la Regina Vittoria.

Se per la ricezione critica in Francia è stato possibile creare una sorta di genesi più lineare dell'operato di Marochetti, analizzato attraverso le parole di chi commentava la scultura in prima linea in un contesto che stava mettendo in discussione l'arte di quel tempo (sebbene spesso in termini non edificanti), più difficile è mettere a fuoco la situazione del Regno Unito. I protagonisti e i casi esemplari della statuaria furono differenti e più severi sono stati i giudizi, più in generale, contro lo scultore. Il quadro complessivo risulta dunque assai più complesso, proprio perché l'arte plastica stava cercando regole specifiche che contribuissero a costruire un'identità nazionale forte,

resistente in ogni angolo di un impero ormai globale e sostanzialmente impermeabile alle influenze straniere.

### ***Carlo Marochetti e il Regno Unito: prime visite e tentativi di conquista di un nuovo pubblico***

Stabilire con esattezza il momento in cui Marochetti arrivò per la prima volta a Londra è difficile, a causa delle tante lacune documentarie. L'ipotetico primo viaggio nel Regno Unito risalirebbe al 1824. In quell'anno l'*Emanuele Filiberto* era stato svelato al pubblico torinese in Piazza San Carlo e, come del resto accadde in Francia, le voci e il clamore che accompagnarono il monumento del duca piemontese all'indomani della sua inaugurazione raggiunsero anche il *milieu* culturale inglese. Fu il Colonnello Frederick Trench a suggerire però che Marochetti potesse essersi appropriato dell'idea dell'inglese Richard James Wyatt<sup>1</sup>. Nel 1824 l'artista aveva solo diciannove anni e l'unico vero motivo che poteva spingerlo a visitare la capitale inglese era il fascino internazionale per i marmi del Partenone, esposti nel British Museum fin dal 1807: resta impossibile stabilire se davvero questo viaggio fosse avvenuto, in che tempi e cosa potesse aver attirato l'attenzione di un giovane scultore ancora sconosciuto.

È invece noto che Marochetti tentò di partecipare al concorso per la realizzazione del monumento all'ammiraglio Horatio Nelson in Trafalgar Square<sup>2</sup>. Il tentativo risultò fallimentare, ma l'esplorazione del contesto britannico continuò. Fu proprio la fama del monumento torinese a far incontrare Marochetti e William John Bankes: da quel momento s'instaurò un rapporto duraturo, che influì in modo consistente sull'ottenimento della commissione del monumento al Duca di Wellington a Glasgow<sup>3</sup>.

Il trasferimento definitivo dello scultore a Londra, escludendo questi primi tentativi, avvenne però nel 1848, poco dopo lo scoppio dei moti rivoluzionari francesi e l'esilio di Luigi Filippo – a sua volta fuggito nel Regno Unito.

### ***La scena artistica nel Regno Unito, nell'interpretazione di Henri Focillon***

«L'Angleterre des vieilles rêverie celtiques, de Shakespeare, de Milton et de la mer n'avait pas besoin d'innover et de s'arracher à elle-même pour accéder au romantisme»<sup>4</sup>: così scrisse Henri

---

<sup>1</sup> Si veda l'approfondimento sull'*Emanuele Filiberto* per un quadro più completo sulla vicenda.

<sup>2</sup> Rievocato nel capitolo sulla contestualizzazione artistica di Marochetti.

<sup>3</sup> La vicenda è raccontata con più particolari nella scheda relativa al monumento.

<sup>4</sup> FOCILLON 1991, p. 114.



Focillon nel 1927, quando provò a descrivere in modo sintetico, quasi paradigmatico ma ancora ricco di suggestioni interessanti, una scena artistica assai difficile da interpretare qual è quella del Regno Unito di primo Ottocento. Focillon ricordava inoltre che il Regno Unito era ancora dominato dall'interesse verso gli scavi archeologici, che fin dal XVIII secolo aveva appassionato collezionisti, artisti e pubblico.

Al contrario della scena parigina, a Londra il predominio della pittura nei favori dell'opinione pubblica, pur meno clamoroso, aveva motivazioni quasi opposte: a Parigi si osservava un netto divario tra alcune figure cardine del passato recente, in particolare grandi maestri come David e Ingres, e i nuovi talenti come Delacroix e Delaroche, interpretati invece quali fautori di un'evoluzione in pittura – soprattutto nel genere storico. Nel Regno Unito non esisteva un monopolio altrettanto marcato né una situazione equivalente. I maestri che avevano codificato uno stile pittorico identificabile come nazionale furono William Hogarth (1697-1767), Joshua Reynolds (1723-1792) e Thomas Gainsborough (1727-1788): artisti ritenuti veri pilastri della scuola inglese che, soprattutto con la loro produzione ritrattistica, aprirono le porte a un secolo lungo, turbinoso, pieno di novità ma anche di complicazioni. Tutti e tre erano inoltre apprezzatissimi per la straordinaria abilità tecnica, pur nelle singole sfumature: «la touche d'Hogarth est plus ferme, plus forte, plus carrée. La matière de Reynolds est plus nourrie. L'harmonie de Gainsborough est plus nacrée, plus subtile en notes rares»<sup>5</sup>.

A raccogliere questo pesante fardello fu Thomas Lawrence (1769-1830), anche se – ancora secondo Focillon – per l'Inghilterra il romanticismo non fu un momento di reale rottura, come accadde invece per la Francia o la Germania, ma un'espressione naturale, in continuità con quanto emerso in letteratura da Shakespeare a John Milton prima, ossia da Walter Scott a Lord Byron dopo. S'immaginava che la nazione possedesse tutti gli strumenti per far fronte alle nuove necessità espressive, ma paradossalmente l'arte sull'isola sembrava già troppo proiettata in avanti rispetto alle evoluzioni del resto d'Europa. Così il genio dei pittori finì col tempo per subire ciò che accadeva a molti precursori nella storia dell'arte: una volta raggiunti dalle altre culture nazionali, erano destinati a essere superati. Altre personalità come John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851), con le loro indagini accurate sui fenomeni della natura e sulle infinite possibilità della pittura di paesaggio, stavano aprendo al tempo stesso uno spiraglio verso le nuove potenzialità offerte dal mezzo pittorico.

---

<sup>5</sup> FOCILLON 1991, p. 118.

### ***Alla ricerca di uno stile: la scultura inglese tra l'antico e le influenze canoviane***

La scultura in Inghilterra seguì quindi processi diversi rispetto alla Francia, con un entusiasmo precoce per l'antichità classica e una forte influenza delle teorie di Winckelmann<sup>6</sup>, intrecciate al nascente sentimento identitario britannico. Questa passione non era solo artistica, ma anche e soprattutto «political, philosophic, and literary, with a new nationalism as its common denominator»<sup>7</sup>. L'amore per i frammenti dell'antichità era d'altronde già molto diffuso grazie anche alla presenza di collezionisti, attenti a far arrivare sull'isola numerosi reperti dall'Italia, contravvenendo persino alle interdizioni del Papa<sup>8</sup>. I marmi del Partenone, inoltre, rappresentavano un polo d'attrazione cruciale per l'arte, nazionale e internazionale, influenzando inevitabilmente chiunque, soprattutto l'opinione pubblica: la magnificenza di Fidia contribuì a mettere in luce lacune e vulnerabilità della nascente scuola statuaria inglese, oltre alle difficoltà di molti nel produrre opere monumentali nazionali di altrettanto pregio<sup>9</sup>.

A oscurare e turbare questo sentimento inglese e l'enorme *appeal* per l'antico fu però, almeno in parte, l'opera di Louis-François Roubillac (1702-1762). Interprete del Rococò francese, la sua produzione si distingueva per un carattere dinamico, evidente in molte opere anche monumentali<sup>10</sup>. Tra i tanti artisti britannici a doversi confrontare con l'eredità di Roubillac furono due personalità in particolare: Joseph Nollekens (1737-1823) e John Flaxman (1755-1826). Il primo riuscì a formare, più di tutti, il proprio gusto sui modelli dell'antichità, (re)introducendo sull'isola uno stile puro, rimanendo tra i pochissimi che si lasciò sedurre, di tanto in tanto, dalle fascinazioni del Barocco romano, assimilate nei dieci anni spesi nella capitale pontificia<sup>11</sup>. Malgrado un'abilità tecnica sorprendente, la sua reputazione soffrì molto sia delle descrizioni ingenerose a firma di John Thomas Smith<sup>12</sup>, sia delle opinioni dello stesso Flaxman talvolta fraintese: «he has been measured by the serious standards of neo-classical art and has been reduced to a frivolous, indeed to a comic figure»<sup>13</sup>.

---

<sup>6</sup> Una delle prime traduzioni inglesi del noto *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763), benché non destinata alla circolazione, fu curata dal pittore tedesco Johann Heinrich Füssli (1741-1825) ed è datata 1765.

<sup>7</sup> JANSON 1985, p. 16.

<sup>8</sup> WHINNEY 1964, pp. 145-156.

<sup>9</sup> LAUGÉE 2014.

<sup>10</sup> Sull'artista in particolare cfr. WHINNEY 1971, pp. 77-96; BAKER 1984; BINDMAN 1995; BAKER 2014a; BAKER 2014b.

<sup>11</sup> WHINNEY, op. cit., 1964, pp. 157-164.

<sup>12</sup> J. T. SMITH, *Nollekens and his Times*, London: Henry Colburn, 2 voll., 1828.

<sup>13</sup> WHINNEY 1964, p. 164.

Il desiderio di riformare l'arte inglese per permetterle di aderire alla «calm grandeur» e «noble simplicity» dell'antico, si trasformò gradualmente in una sorta di competizione, che assunse peraltro tinte antifrancesi, come ricordano le parole di George Cumberland (1754-1848) già sul finire del XVIII secolo:

When we have a real school of sculpture, growing out of national munificence, with an artist of abilities, well paid for conducting it, then all the other branches of art will of course flourish; and until all this be brought about, one may venture to predict, that our fine arts will make little progress, but are infinitely more likely to decline than advance<sup>14</sup>.

In questo terreno così scivoloso per la scultura, Flaxman rappresentò al contrario quasi un *unicum*. Tra i più celebri scultori britannici della storia, fu fra i pochissimi che riuscì a influenzare la cultura artistica al di fuori delle isole britanniche, grazie soprattutto alle raccolte dei suoi disegni. Fu una figura di gran rilievo, in particolare per l'abilità non solo d'innovare la scultura attraverso la creazione di monumenti assai lontani dagli stilemi del XVIII secolo, ma anche per l'utilizzo di una vasta gamma di soggetti, oltre che per una sorta di sentimento di nostalgia e ammirazione per il passato combinato con una grande consapevolezza del presente. Così, Flaxman incarnò forse meglio di qualsiasi altro scultore della propria epoca le tendenze trasversali dell'orientamento degli artisti – soprattutto britannici – all'inizio del XIX secolo<sup>15</sup>.

Al grande sviluppo delle arti plastiche monumentali nel Regno Unito, e in alcune regioni dell'Impero britannico, corrispose un sentimento contrastante che attraversò una parte importante della critica, per cui la scultura era spesso ritenuta arte di minor impegno e prestigio. Scorrendo le pagine della stampa britannica del XIX secolo, appare evidente lo squilibrio di giudizi, spesso a sfavore dell'arte scultorea, ritenuta più infelice, trascurata e forse persino trascurabile<sup>16</sup>.

Questa visione semplificata, favorita dalle rare occasioni d'impiego pratico (dati i costi ingenti delle materie prime), rispetto alla pittura, fu peraltro incoraggiata dalla stessa Royal Academy of Arts. Fin dalla sua fondazione, nel 1768, il ruolo della scultura era apparso come incomparabile rispetto alle altre arti. Joshua Reynolds<sup>17</sup> mirò con il suo *Tenth Discourse* (1780) ad esempio alla svalutazione dell'arte statuaria, rea di poter godere solo di modelli d'importazione lontani dalle tradizioni

---

<sup>14</sup> G. CUMBERLAND 1796, p. 11.

<sup>15</sup> WHINNEY 1964, p. 195.

<sup>16</sup> DUNSTAN 2014; EDWARDS 2017.

<sup>17</sup> DUNSTAN 2014.

britanniche: obiettivo primario del pittore era liberare lo stile nazionale dall'incongruenza delle influenze straniere<sup>18</sup>. Le parole di Reynolds contribuirono a creare una distorsione delle intenzioni artistiche a lui contemporanee, enfatizzando quel rispetto dovuto ai modelli dell'antico, che inevitabilmente spostò l'attenzione di critica e artisti verso i modelli già presenti nella nazione.

In questo modo, Reynolds alterò un panorama già molto intricato<sup>19</sup>, insistendo su un rispetto accademico per l'antichità che orientò spesso l'attenzione (critica) ai modelli disponibili nella nazione, allontanando deliberatamente gli sguardi dalla scultura. Il risultato fu, nel tempo, uno stile che finì per essere descritto persino come eccentrico, un «syncretic eclecticism»<sup>20</sup>, laddove in altre occasioni riusciva a offrire spunti di lettura e interpretazione dettati dall'insorgenza di un moderato realismo<sup>21</sup>.

### ***Canova, Chantrey e Gibson: quale destino per la statuaria inglese?***

La fortuna di Canova nel Regno Unito non fu lineare né immediata. Prima del suo soggiorno londinese del 1815, infatti, il maestro di Possagno era noto soprattutto per quanto raccontavano i viaggiatori, ma poco si conosceva concretamente della sua produzione<sup>22</sup>. L'evento che fece da spartiacque per il riconoscimento inglese dell'artista veneto fu senz'altro la mostra alla Royal Academy of Arts del 1817:

Da qui, infatti, la fortuna critica dello scultore corse lungo un doppio binario: da un lato la canonizzazione del mito canoviano, dall'altro lo screditamento del suo fare artistico; progrediti in parallelo finché fu in vita, si aprì poi fra essi un divario sempre maggiore che avrebbe richiesto oltre un secolo e mezzo per essere di nuovo colmato.

[...] Il “mito di Canova” [...] si alimentava della sua eccellenza tecnica, degli indiscussi meriti di innovatore e dell'incomparabile capacità di rendere tangibile ai sensi il concetto di *grazia*, più alta estrinsecazione dell'idea di *bellezza*, tanto cruciale per l'estetica neoclassica almeno quanto lo stava diventando la *bruttezza* (già sdoganata da Lessing) per il Romanticismo, lato oscuro della calante luna illuminista; si nutriva però anche, e in modo tutt'altro che marginale, della

---

<sup>18</sup> UPHAUS 1978; PROCHINO 1991.

<sup>19</sup> WHINNEY 1964.

<sup>20</sup> Com'è interrogativamente e provocatoriamente definita da Jason Edwards nell'introduzione di EDWARDS, BURNAGE 2017, p. 7.

<sup>21</sup> Per questa riflessione, in particolare, ringrazio il dr. Ward-Jackson.

<sup>22</sup> Come ricostruito in modo puntuale in COSTARELLI 2022, pp. 110-125.

figura stessa di Canova quale uomo morale, un *self-made man* dedito alla propria arte e distintosi per le virtù di modestia e altruismo<sup>23</sup>.

Per la cultura artistica britannica Canova divenne presto il modello cui poter e dover aspirare, nella convinzione (e forse con l'ambizione) di riuscire persino a superare le sue abilità, non soltanto artistiche, ma anche e soprattutto morali<sup>24</sup>.

L'enorme ondata di successo che lo scultore veneto suscitò nel Regno Unito, sia pur per un periodo cronologico limitato, non riuscì però a perdurare durante il lungo Ottocento. Schiacciata dall'esigenza critica di voler trovare a ogni costo uno stile nazionale univoco, l'arte canoviana finì



Fig. 1 - Francis Chantrey, *Monument to John Rhodes*, 1818 circa. Liverpool, St James' Cemetery

<sup>23</sup> COSTARELLI 2022, p. 119.

<sup>24</sup> Come evidenziato da Andrea Bacchi nell'introduzione di COSTARELLI 2022, p. 24.



per essere accusata sul finire degli anni Trenta di eccessivo allontanamento dai modelli antichi o, forse peggio, d'un «passivo appiattimento su di essi»<sup>25</sup>.

È in questo contesto che fece fortuna uno fra gli artisti più ammirati dal pubblico del tempo, ovvero Francis Chantrey<sup>26</sup>. I suoi esordi furono caratterizzati da una convinta adesione ai modelli dei propri maestri, in particolare Canova e Thorvaldsen incontrati a Roma tra 1814 e 1815<sup>27</sup>. Tuttavia, il forte senso di naturalismo e la passione di Chantrey per forme ampie e semplici gradualmente condussero la sua arte lontana dalla più stretta osservanza dell'antico, dando vita a risultati che raramente poterono definirsi romantici (fig. 1). È impossibile, però, mettere a giusto confronto la sua carriera con quella dei suoi contemporanei, nazionali o francesi; d'altronde l'umanità e la robustezza della sua arte rendono altrettanto impari l'accostamento con un artista come Thorvaldsen. Come spesso accadde con l'arte britannica, Chantrey fu uno scultore che riuscì a seguire la propria strada, producendo opere che possedevano al contempo un alto livello di originalità e una certa *grandeur* molto apprezzata dal pubblico del tempo<sup>28</sup>.

Anche John Gibson (1790-1866), assiduo partecipante delle esposizioni alla Royal Academy, fu una figura importante anche se la sua ascendenza romana lo ostacolò non poco nel panorama culturale del Regno Unito. Tra gli artisti più influenti del suo tempo, rispetto a Flaxman fu amatissimo a Roma ma non altrettanto in patria. Sfidando il codice neoclassico inscritto nel candore della scultura antica, Gibson mise in pratica nuove teorie, riflettendo sulla tradizione greca di dipingere la pelle e i dettagli del viso sulle figure di marmo scolpite. Introdusse ad esempio del colore su diadema, sandali e orlo della veste in una statua della Regina Vittoria realizzata per Liverpool nel 1847. L'esempio più noto di queste sperimentazioni policrome fu però la *Tinted Venus* (1851-55), che fece scalpore durante la sua presentazione a Londra nel 1862 (fig. 2). Gibson fu deriso dalla critica, che considerava queste pratiche, e l'opera in particolare, come esperimenti falliti. Ricerche, queste sulla scultura policroma, di cui fu protagonista anche Marochetti, ottenendo però medesime reazioni negative<sup>29</sup>. Così, per la maggior parte del XX secolo, gran parte della produzione di Gibson fu ignorata, sebbene rispetto ai suoi contemporanei fu riconosciuto quale figura di spicco della scuola romana di scultura<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> COSTARELLI 2022, p. 127.

<sup>26</sup> SULLIVAN 2017.

<sup>27</sup> ROSCOE 2009.

<sup>28</sup> WHINNEY 1971, p. 24.

<sup>29</sup> HEDENGREN-DILLON 2018, parte I, II e III.

<sup>30</sup> FERRARI 2015; FRASCA-RATH 2016; FERRARI 2017.

Condizionata da una sorta di rispetto quasi ossessivo per i modelli dall'antico, la scultura britannica di primo Ottocento si trasformò con molte incertezze, suscitando decise diffidenze. In modo singolare proprio il costante aumento di commissioni pubbliche, in età vittoriana, diventò il pretesto per concentrare gli attacchi contro la scultura. Molti lamentarono l'inesistenza di uno stile univoco, riconoscibile e davvero nazionale, in grado di rivaleggiare con l'Italia (intesa in senso storico-artistico) o altre importanti culture europee<sup>31</sup>. La statuaria inglese del XIX secolo fu dunque percepita dagli osservatori del tempo come «at its lowest ebb»<sup>32</sup>.

La causa d'una tale decadenza, mai davvero negata dalla critica, poteva essere imputabile anche alle influenze negative dell'industrializzazione dei processi creativi, come ha suggerito Charles Wheeler (1892-1974), che dall'inizio del XIX secolo contribuirono a spegnere vitalità e creatività necessarie alla scultura per brillare, soprattutto al confronto con la più raffinata produzione scultorea di epoche precedenti<sup>33</sup>.

Non sorprende dunque se all'arrivo di Marochetti sull'isola il Regno Unito fosse tanto ostile all'idea di offrire commissioni a un nuovo straniero. L'artista si riteneva portasse con sé i modelli esperiti nella Francia del romanticismo, quantomeno inopportuni nel tentativo sia di sedurre il gusto ancora così variabile del pubblico inglese sia di farsi apprezzare da una critica che vedeva in lui una



Fig. 2 - John Gibson, *Tinted Venus*, 1851-1856. Liverpool, Walker Art Gallery

<sup>31</sup> Come, ad esempio, testimonia l'articolo di PLATT 1871.

<sup>32</sup> WHEELER 1945.

<sup>33</sup> WHEELER 1944, p. 404.

minaccia, destinata a distruggere quanto fatto fino a quel momento nel delicato (dis)equilibrio dell'arte statuaria.

Fu forse anche virtù di tali pregiudizi che la statuaria trovò poca applicazione all'inizio del secolo. Gli scultori che operavano nel Regno Unito avevano meno occasioni di crescita, tanto che, ad esempio, fino alla metà del XIX secolo non esistevano premi che incentivassero la formazione e il perfezionamento degli aspiranti accademici, come invece accadeva in Francia e in altri paesi europei. Fra le rarissime eccezioni furono i monumenti realizzati a Westminster Abbey e nella Cattedrale di St Paul, osservati come nuovi *Pantheon* per la scultura monumentale sacra, ai cui lavori parteciparono personalità come Banks, Flaxman, Westmacott e Chantrey<sup>34</sup>.

L'assenza di riconosciuti giovani talenti, la cui valutazione comparativa era da immaginare come svantaggiata rispetto ai loro equivalenti stranieri, non sorprende dunque, in particolare considerando la formazione internazionale di scultori che avevano la possibilità di visitare e/o di formarsi tra Italia, Francia e Germania, beneficiando di opportunità più avanzate<sup>35</sup>. In quest'ottica, la produzione di artisti come Flaxman e Gibson era esemplificativa di quell'orientamento *Anglo-Romano* che per nulla soddisfaceva la platea di osservatori e accademici inglesi, alla ricerca di uno stile che potesse essere definito risolutamente *British*<sup>36</sup>.

Durante l'età vittoriana, la scultura pubblica si stava inoltre evolvendo per rispondere, anche nel Regno Unito, a un crescente interesse nei confronti dei monumenti celebrativi legati alla storia nazionale. In questo contesto, opere come il *duca di Wellington* di Marochetti non solo rappresentavano un primo tentativo d'inserimento in questa (complicata) tradizione, ma anche un termine di confronto cruciale tra lo scultore e la critica. Aver lavorato negli stessi anni al monumento di un simbolo nazionale come Wellington mentre elaborava l'opera dedicata al più grande nemico del generale, ovvero Napoleone, lo rese bersaglio di critiche in entrambe le nazioni. In più, l'eccessivo realismo di cui fu accusato il *Wellington*, oltre alle influenze legate ai modelli francesi (evidenti soprattutto in alcuni dei rilievi sul piedistallo), sebbene apprezzate da alcuni, contribuirono alla condanna definitiva da coloro che difendevano un'estetica nazionale più sobria e contenuta, che cercava ancora un legame con i modelli offerti da Antonio Canova.

### ***La critica a Londra e la scultura: silenzi e difficoltà***

---

<sup>34</sup> HOOCK 2004.

<sup>35</sup> WHINNEY 1971, p. 24

<sup>36</sup> HONOUR 1959.

A fronte di questa complessa cornice, delineata nel tentativo di comprendere le possibilità offerte a Marochetti al suo arrivo a Londra, è curioso rilevare come la cultura artistica britannica stesse vivendo qualcosa di simile a quanto osservato in Francia: un malcontento verso la scultura, spesso considerata un'arte subordinata alla pittura o all'architettura, che aveva smarrito i suoi riferimenti più alti. Sono anni in cui continuò peraltro a svilupparsi nel Regno Unito anche un'insistente propaganda antifrancese, durata per quasi tutta l'età vittoriana, che coinvolse non solo le arti, ma anche politica, filosofia e altre branche del sapere<sup>37</sup>. Oltre a ciò, in generale gli anni Trenta erano stati percepiti dagli inglesi come un'età di transizione, caratterizzata da tensioni tra tradizione e innovazione, nel tentativo di acquisire una «personal authenticity», con ripercussioni importanti sulle nuove modalità di prendere coscienza dell'arte e nello sviluppo di un nuovo tipo di critica<sup>38</sup>.

Fu proprio in questo contesto che lo scultore riuscì a sorprendere tutti presentando il modello del *Riccardo I*: un'icona della storia inglese che rifletteva sensibilità e influenze artistiche di matrice europea. L'opera, secondo vero capolavoro marochettiano, non riuscì a destare lo stesso entusiasmo dell'*Emanuele Filiberto*: lo stile intriso di teatralità e influenze francesi appariva distante dal gusto britannico, tanto spettacolare da risultare fastidioso.

Per fare ordine sul contesto in cui Marochetti dovette confrontarsi, avendo più volte proposto al pubblico inglese opere sue, occorre dunque tener presente il delicato equilibrio in cui la scultura si trovava. Lo sfaccettato contesto artistico, la creazione d'importanti musei e l'esposizione pubblica di alcune collezioni, nonché il ritardo nello sviluppo di un vero e proprio canone per l'arte nazionale rendono forse più comprensibili alcune reazioni e soprattutto le ragioni dietro una certa ostilità<sup>39</sup>.

Anche in questo caso, come fu per la Francia, non bisogna dimenticare l'importanza cruciale che ebbero riviste e periodici: oltre al «The Times» – che seguì con apprezzamenti costanti quasi tutte le realizzazioni monumentali marochettiane<sup>40</sup> –, anche quelli di settore come il «The Art Journal», «The Magazine of Art», «The Illustrated London News» o «The Builder» contribuirono alla diffusione di idee, pensieri e riflessioni sull'arte del tempo, spesso commentando le ultime novità

---

<sup>37</sup> NEWMAN 1975.

<sup>38</sup> CAMLOT 2018, p. 13.

<sup>39</sup> Per un primo inquadramento più preciso sul contesto si rimanda al lavoro di TAYLOR 1999.

<sup>40</sup> Tra i vari autori del «The Times» è importante segnalare Henry Reeve (1813-1895), che scrisse per il quotidiano tra 1848 e 1855. Fu uno dei promotori del *Riccardo I* nonché amico e conoscente di Marochetti.

realizzate dallo scultore<sup>41</sup>. Rispetto ai casi francesi, però, negli anni di attività inglese di Marochetti molti dei giudizi pubblicati nei quotidiani e settimanali rimasero anonimi<sup>42</sup>.

### ***Ruskin, Stephens, Eastlake: l'apparente indifferenza verso Marochetti***

Prima che Marochetti conquistasse i suoi committenti inglesi, occorre rievocare una tra le prime voci critiche a spingersi contro le barriere accademiche apparentemente invalicabili innalzate da Reynolds, fondamentale per l'arte e la critica inglese: William Hazlitt (1778-1830, fig. 3), vale a dire uno dei pochi che riuscì già all'inizio del secolo a rompere con la tradizione (e l'ossessione) inglese del Neoclassico aprendo uno spiraglio a una visione dell'arte vicina agli ideali romantici internazionali. Hazlitt criticò apertamente Reynolds per la sua insistenza sull'imitazione dei maestri antichi e sul concetto di forma centrale o idealizzata. Egli sosteneva che l'arte dovesse basarsi sull'osservazione



Fig. 3 - William Hazlitt, *Self Portrait*, olio su tela, prima metà XIX secolo. Maidstone, Maidstone Museum & Bentiff Art Gallery

diretta della natura e sulla capacità dell'artista di coglierne l'essenza particolare, anziché aderire a modelli astratti e imposizioni accademiche. Muovendo da tali posizioni, Hazlitt non esprime sempre entusiasmo nei confronti delle direzioni intraprese dall'arte britannica, in particolare in pittura: ad esempio descrisse Turner come «the ablest landscape painter now living, whose pictures are, however, too much abstractions of aerial perspective»<sup>43</sup>. Lo scrittore contribuì però a ridefinire il concetto di genio, interpretato come capacità d'osservazione originale e inventiva, ovvero catturare un aspetto unico della natura e tradurlo in arte, liberandosi dell'imitazione passiva dei modelli classici<sup>44</sup>. Scrivendo di scultura, Hazlitt sottolineò inoltre come dovesse riuscire a

<sup>41</sup> Per un più vasto accenno sull'ampio repertorio della stampa inglese artistica si veda anche ROBERTS 1970.

<sup>42</sup> MANN 2014.

<sup>43</sup> WU 2010.

<sup>44</sup> O'HARA 1968.





Fig. 4 - John Everett Millais, *John Ruskin*, olio su tela, 1853-1854. Oxford, Ashmolean Museum

esprimere emozioni e intensità, attraverso l'attenzione ai dettagli e alla forma. Non amò mai particolarmente l'idealizzazione, che poteva comportare una riduzione dell'impatto emotivo dell'opera in chi la osservava, peraltro in aperto contrasto con le *Lectures on Sculpture* di Flaxman, da lui rilette e contestate in diversi punti<sup>45</sup>.

Temuto da quanti osservavano con sospetto le novità dell'arte moderna, John Ruskin (fig. 4) fu invece sempre ritenuto avversario dell'arte inglese del passato, pertanto poco considerato all'inizio della sua attività di critico<sup>46</sup>. Nel 1843 pubblicò giovanissimo e in forma anonima *Modern Painters*, in cui sosteneva che i dipinti di Turner fossero in realtà più fedeli alla natura rispetto a qualsiasi opera accademica, al contrario di Hazlitt<sup>47</sup>. Si espone poco sulla scultura, a causa forse della preponderanza di modelli neoclassici che continuavano a dominare la produzione inglese ottocentesca a lui particolarmente sgraditi<sup>48</sup>. D'altra parte, Ruskin riteneva che la scultura potesse

<sup>45</sup> HAZLITT 1856, pp. 300-335.

<sup>46</sup> FISHMAN 1963, p. 14.

<sup>47</sup> A proposito di «one the most ambitious work of scientific art criticism ever attempted» cfr. GOMBRICH 1982, p. 232.

<sup>48</sup> READ 1982, p.4.

essere ottima quale decoro complementare all'architettura, percependola inoltre come troppo tesa verso un «pictorial manner, when it is apt to lose its dignity, and sink into mere ingenious carving»<sup>49</sup>. Il suo mancato apprezzamento per la scultura rifletteva anche una predilezione per le culture artistiche medievali, tanto da considerare gli esecutori anonimi al lavoro nelle grandi chiese medievali molto più degni di lode di personalità quali Michelangelo o Hiram Powers (1805-1873). La sua posizione fu netta: «the state of sculpture in modern England, as compared with that of the great Ancients, is literally one of corrupt and dishonourable death, as opposed to bright and fameful life»<sup>50</sup>.

In un quadro così funesto, a salvarsi furono solo due nomi: Carlo Marochetti e Alexander Munro<sup>51</sup>. Ruskin definì Marochetti «a thoroughly great sculptor»<sup>52</sup>, ad evidente discapito di altri grandi nomi – talvolta anche molto più apprezzati dai testimoni nazionali – come Richard II Westmacott (1775-1856), Edward Baily o Thomas Thornycroft (1815-1885). Così, fu tra i pochissimi a prendere posizione a favore del *Riccardo I*, all'epoca ancora non ancora inaugurato nella sua ubicazione definitiva, definendo nel 1853 il monumento «an *ideal* work of the highest beauty and value»<sup>53</sup>. I due si conobbero peraltro personalmente: ospiti alla stessa cena, si scambiarono opinioni su disegni di Dante Gabriele Rossetti (1828-1882):

I cannot but to this day remember, partly with amusement, partly in vexed humiliation, the simplicity with which I brought out, one evening when the sculptor Marochetti was dining with us at Denmark Hill, some of the then but little-known drawings of Rossetti, for his instruction in the beauties of Pre-Raphaelitism. You may see with the slightest glance at the statue of Coeur de Lion (the only really interesting piece of historical sculpture we have hitherto given to our City populace), that Marochetti was not only trained to perfectness of knowledge and perception in the structure of the human body, but had also peculiar delight in the harmonies of line which express its easy and powerful motion<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> RUSKIN 1849, p. 103.

<sup>50</sup> COOK, WEDDERBURN 1903-1912, vol. XX, p. 239.

<sup>51</sup> Dell'opinione di Ruskin sui due artisti vi è un'altra traccia anche nel diario del pittore Ford Madox Brown (1821-1893), ripubblicato in BRYDEN 1998, vol. 2, p. 10, la citazione è riportata nell'approfondimento sulla tomba della Principessa Elisabetta.

<sup>52</sup> COOK, WEDDERBURN 1903-1912, vol. XI, p. 155.

<sup>53</sup> RUSKIN 1854, p. 223.

<sup>54</sup> RUSKIN 1879, vol. 1, p. 43.



Fig. 5 - William Holman Hunt, *F. G. Stevens*, olio su legno, 1847.  
London, Tate Britain

In meno di due decenni Ruskin riuscì a trasformare la critica inglese in qualcosa di molto più significativo che una semplice lotta tra Neoclassicismo e Romanticismo, un po' come aveva fatto – in modo simile e per certi versi contrario – Baudelaire in Francia<sup>55</sup>. Sfidando i canoni accademici e proponendo visioni alternative basate sull'osservazione diretta e la valorizzazione della natura, Ruskin e Hazlitt contribuirono, con le dovute differenze, a ridefinire il ruolo dell'artista quale interprete della realtà anziché semplice imitatore di modelli del passato<sup>56</sup>.

Diverso fu il caso di Frederic George Stephens (1827-1907, fig. 5), tra i membri fondatori della *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Abbandonata molto presto l'attività artistica, si dedicò quasi esclusivamente alla critica e alla scrittura storica. Per oltre quarant'anni fu principale voce della rubrica dedicata alle *Fine Arts* della rivista «The Athenaeum», giocando un ruolo significativo nella promozione e interpretazione del movimento Preraffaellita, maturando col tempo anche una posizione indipendente. Stephens adottò un approccio storico-critico, che lo aiutò a definire i fenomeni artistici in termini evolutivi. Analizzò il lavoro degli artisti attraverso una lente storica, mettendo in relazione i Preraffaelliti con predecessori, come William Mulready e William Dyce.

<sup>55</sup> TEUKOLSKY 2007.

<sup>56</sup> WRIGHT 1974.

Sosteneva inoltre che il movimento Preraffaellita fosse una naturale evoluzione della tradizione britannica, anziché una rivoluzione isolata<sup>57</sup>.

Sebbene il contributo di Stephens alla critica della scultura inglese sia stato meno evidente rispetto a quanto scritto sulla pittura, Stephens contestò spesso la tendenza a utilizzare la scultura come mero ornamento, sostenendo come essa dovesse invece essere capace di esprimere idee profonde e autentiche. Un artista poteva sforzarsi di rappresentare quanto la vista, anche la più potente, gli permetteva di percepire, ottenendo la rappresentazione di tante cose in un piccolo spazio: ciò agli occhi di Stephens non era però sufficiente. Al contrario, un dipinto o una scultura dovevano essere soprattutto «the work of thought»<sup>58</sup>.

Malgrado la sua regolare presenza nel *milieu* critico-letterario inglese, Stephens non

commentò quasi mai le opere marochettiane, anche le più discusse. Probabilmente la scelta fu consapevole, sebbene la frequentazione dell'ambiente preraffaellita da parte dello scultore franco-piemontese fosse molto più ricorrente di quanto non sia ancora stato messo in luce, come si evince anche dal rapporto con Ruskin. Le ragioni principali di questo silenzio potrebbero derivare da un breve giudizio di Stephens al *Riccardo I*: nel commentare il *Goffredo di Buglione* di Eugène Simonis (fig. 6), lo scrittore definì l'opera «rudely executed» ma, ancor più interessante «nearly as meretricious in design as Baron Marochetti's theatrical Richard *Coeur de Lion*»<sup>59</sup>. Ciò lascia presupporre la condanna feroce rispetto alle novità «theatrical», introdotte in scultura da una personalità dirompente come quella di Marochetti, che subito dopo l'opera di Westminster riuscì



Fig. 6 - Eugène Simonis, *Monumento a Goffredo di Buglione*, 1848. Bruxelles, Place Royale

<sup>57</sup> SACHKO MACLEOD 1986.

<sup>58</sup> WILKES 2019, p. 149.

<sup>59</sup> STEPHENS 1866, p. 163.



comunque ad accaparrarsi numerose commissioni di altrettanto rilievo. Il termine teatrale, che occorre spesso anche nella critica francese, potrebbe in questo caso aver assunto un valore ancor più negativo, proprio perché – almeno nel caso di Marochetti – riflesso delle detestate tendenze artistiche d’oltremania.

Altra grande protagonista della critica britannica negli anni marochettiani fu Elizabeth Rigby, ovvero Lady Eastlake (1809-1893, fig. 7), distintasi per un approccio teorico combinato con frequenti riflessioni sulle pratiche artistiche cui si abbinava una straordinaria capacità di dialogo e apertura verso le principali correnti estetiche del suo tempo. L’attività di critica d’arte, svolta perlopiù attraverso articoli pubblicati su riviste come «Quarterly Review», contribuì in modo incisivo al dibattito culturale della seconda metà del secolo. Al centro delle riflessioni di Eastlake era l’idea che il linguaggio artistico possedesse una qualità intrinseca,



Fig. 7 - John Richard Coke Smyth, *Elizabeth (née Rigby), Lady Eastlake*, acquerello. London, National Portrait Gallery

capace di esprimere pensieri e sentimenti attraverso le peculiarità del mezzo pittorico. In contrasto con le posizioni di chi, come Ruskin, subordinava l’arte a una dimensione morale o narrativa, Eastlake difendeva l’autonomia del linguaggio visivo, enfatizzando elementi come colore, forma e luce. Il confronto tra Eastlake e Ruskin rappresenta forse una sintesi perfetta dei pensieri che animavano l’estetica del XIX secolo britannico: da un lato la pretesa di uno statuto autonomo per le pratiche artistiche, dall’altro la necessità di valorizzarne le funzioni morali e narrative. Mentre Ruskin cercava d’integrare l’arte in una visione etica e religiosa, Eastlake rivendicò l’importanza delle qualità intrinseche dell’arte quale mezzo espressivo olistico<sup>60</sup>.

Come nel caso di Stephens, Elizabeth Eastlake non dedicò quasi mai ampie riflessioni alla scultura, ancorché sia verosimile immaginare che il suo modo di osservarla fosse simile a quello con cui

---

<sup>60</sup> ERNSTROM 2012.



intendesse la pittura. Ancora una volta è interessante constatare una certa consuetudine tra Lady Eastlake e Marochetti: i due ebbero infatti modo d'incontrarsi più volte, sebbene la scrittrice non diede mai spazio al commento sulle opere dello scultore. Dal volume biografico che la critica d'arte dedicò a John Gibson, ad esempio, si scopre che Lady Eastlake esaminò da vicino il monumento al duca di Wellington di Glasgow (1844), ma l'unica informazione che se ne ricava è che – per lei – «the horse is very clever»<sup>61</sup>. I due ebbero però modo d'incontrarsi in un'altra occasione, poiché in una lettera diretta allo storico Radown Brown (1803-1883), Eastlake riportò di una festa tenutasi nell'atelier dello scultore:

My prettiest party lately was at Marochetti's (the sculptor's) rooms – his great granary-like studios opened – with flaring gas, as in a butcher's shop, above, & a rope carpet beneath, & all the beauty and aristocracy of England circulating among his charming works of art<sup>62</sup>.

Non è chiaro se i due si fossero conosciuti prima, ma la notizia confermerebbe l'ipotesi che la bottega dell'artista in Fulham Road, poco lontano dalla casa di Onslow Square, fosse luogo di ritrovo frequente per personalità di spicco dell'ambiente politico, artistico e culturale del tempo. La scrittrice lasciò anche traccia di un altro scambio con l'artista, avvenuto il 20 settembre 1859 a Torino:

At Turin we met Baron Marochetti, who boasts himself to be a good Catholic, but still wishes the Pope relieved of his temporal power. I am sure every good Catholic must wish the same, were it only to disunite the two ideas of Catholicism and bad government, which now are always identical<sup>63</sup>.

In quel momento lo scultore era al lavoro sul *Carlo Alberto*, aveva già esposto al pubblico inglese il modello del *Riccardo I*, oltre ad aver terminato la *Tomba della Principessa Elisabetta* di Newport (1856), che peraltro risentiva (almeno in parte) delle nuove ricerche dei preraffaelliti: sorprende dunque la leggerezza dell'aneddoto e la familiarità con cui Eastlake, in entrambe le occasioni, si limitò solo a brevi accenni, trattando Marochetti come un conoscente abituale incrociato quasi per caso, senza lasciar spazio ad osservazioni forse più significative di un semplice «charming» sulle opere dell'artista.

---

<sup>61</sup> EASTLAKE 1870, p. 123.

<sup>62</sup> La lettera è ripubblicata in SHELDON 2009, p. 177.

<sup>63</sup> EASTLAKE SMITH 1895, vol. II., p. 119.

### ***Palgrave vs Marochetti***

A latere di questi grandi nomi si colloca un'insolita presenza nel panorama critico inglese di metà Ottocento: Francis Turner Palgrave (1828-1887, fig. 8). Figlio dell'omonimo storico, Palgrave fu poeta e critico della letteratura inglese del suo tempo, nonché scrittore prolifico. Lavorò a lungo come critico d'arte del «Saturday Review», pubblicando nel 1865 l'essenziale *Essays on Art*. L'opera era nata innanzitutto dal desiderio di spostare in una sede scientificamente ineccepibile venticinque anni di dibattito artistico britannico, fino ad allora «confined to newspaper». Scopo primario del testo, come dichiarato dallo stesso Palgrave, era illustrare le verità che l'arte aveva fissato in principi, da cui poter attingere per avere una perfetta conoscenza dei precetti artistici inglesi<sup>64</sup>.

Negli *Essays*, Palgrave dichiarò con chiarezza la propria posizione rispetto allo stato della scultura nel Regno Unito. In un lungo capitolo, l'autore ricordava come proprio la scultura fosse rimasta – ancora a metà dell'Ottocento – un'arte profondamente legata a un «polite patronage». Diversamente da quanto accadeva in pittura o in musica, gli scultori erano infatti scoperti non dal pubblico (come sarebbe stato auspicabile), ma dai committenti. Persino di là da un generale insegnamento accademico carente, ad impoverire sempre più la scultura, fino a farla fallire del tutto, era stata proprio l'ignoranza dei committenti privati che l'avevano promossa. Così, a causa d'un complicato intreccio di errori storici, la scultura britannica, la cui perizia tecnica diveniva sempre più rara, aveva perso il suo fascino. Persino geni come Michelangelo erano stati dimenticati e pochissime erano le eccezioni in grado di lasciare il pubblico «with smiles of astonishment»: tra i rari, solo Flaxman sembrava davvero salvarsi<sup>65</sup>. Su un fronte opposto, in questo compendio draconiano

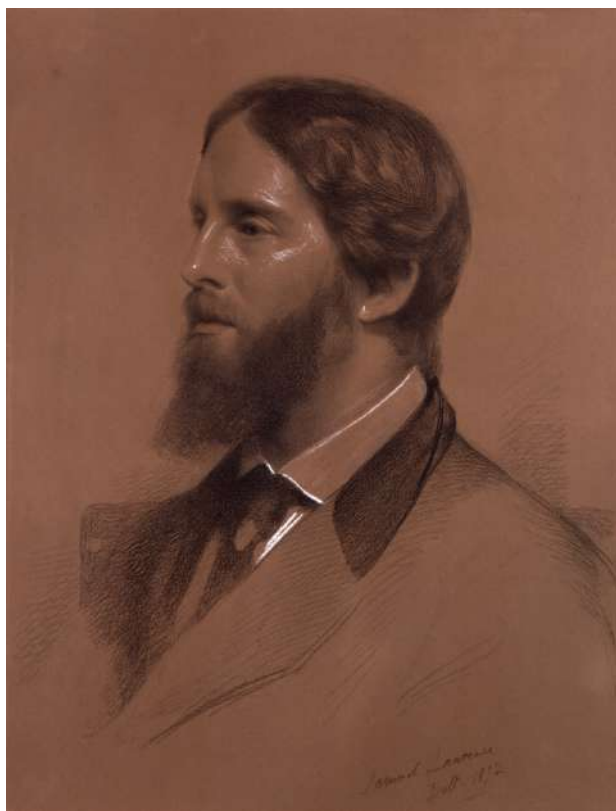


Fig. 8 - Samuel Laurence, *Francis Turner Palgrave*, gessetto e matita, 1872. London, National Portrait Gallery

<sup>64</sup> PALGRAVE 1865, pp. V-VI.

<sup>65</sup> PALGRAVE 1865, p. 248.

Francis Chantrey fu definito incapace di modellare la forma umana, inoltre «there are no signs that he had ever learned these primary requisites for sculpture»<sup>66</sup>.

È proprio a partire dagli *Essays* che ricorrono alcuni dei giudizi più crudeli del critico contro Carlo Marochetti. Come nel caso di Alexander Munro – e non è casuale si trattasse dell'altro favorito da Ruskin – lo scultore offriva il peggio di sé già nei suoi busti, in cui sopprimeva i dettagli più significativi per dedicarsi solo a elementi che potessero opportunisticamente colpire lo spettatore, opponendo alla carne viva d'un corpo naturale «a coarse and heavily-handled mass of drapery»<sup>67</sup>. Lo scultore aveva dimostrato, almeno fino a quel momento, di essere un modellatore superficiale, ingabbiato in un'ossessione che lo portava a ingannare l'osservatore. Il peggio lo riservavano i monumenti pubblici: il «poor» *Robert Clive* (Shrewsbury, 1860) risultava «inaccurate and tasteless»<sup>68</sup>, laddove ancor più gravi erano gli «ostrich-feathered angels» realizzati per il costosissimo *Memoriale per i caduti di Crimea* di Scutari (1856-1858), peraltro ripetuti senza variazioni in molti lavori<sup>69</sup>. Così, se la condanna della scultura marochettiana era senza appello per Palgrave, il fondo era toccato proprio con il *Riccardo I*, «an essentially vulgar and low-class work, precisely on the grounds that call forth the wonder of uncultivated spectators»<sup>70</sup>. Per lo scrittore non vi era molta speranza di redenzione: la scultura viveva una dicotomia irrisolvibile tra «the greatness and the science of Michel Angelo, and the feebleness which tries to escape from itself in the contortions of [Raffaele] Monti<sup>71</sup> and Marochetti»<sup>72</sup>.

L'astio di Palgrave contro Marochetti si era già manifestato con veemenza qualche tempo prima, durante la presentazione al pubblico inglese di una copia in gesso patinato effetto bronzo del *Carlo Alberto*, esposta nel 1862 alla *London International Exhibition* presso la Horticultural Society Gardens di South Kensington<sup>73</sup>. Nel libretto pubblicato per l'occasione, Palgrave dichiarò con franchezza come Marochetti fosse riuscito a dar prova di totale incapacità. Così, anche *Carlo Alberto* finì nel folto gruppo di opere monumentali dell'artista definite, con disprezzo,

---

<sup>66</sup> PALGRAVE 1865, p. 249.

<sup>67</sup> PALGRAVE 1865, p. 41.

<sup>68</sup> PALGRAVE 1865, p. 85.

<sup>69</sup> PALGRAVE 1865, p. 86.

<sup>70</sup> PALGRAVE, 1865, p. 269.

<sup>71</sup> Nato a Milano nel 1818 e morto a Londra nel 1881. Scultore e poeta, fu anch'egli *émigré* in Inghilterra, dove trovò la sua fortuna. Per un primo riferimento bibliografico si rimanda a HARDY 2009; inoltre è in fase di completamento una tesi di dottorato dedicata a Monti ad opera di Albertina Ciani Sciolla, presso l'University of Buckingham.

<sup>72</sup> PALGRAVE 1865, p. 201.

<sup>73</sup> Si rimanda all'approfondimento sul *Carlo Alberto* nella tesi.

«*invertibrata*»: il *Riccardo I*, il memoriale di Scutari, l'*Angelo del Dolore* (Cawnpore, 1862 circa), *Robert Clive*, cui andavano aggiunti il *Wellington* di Glasgow e il monumento funebre dei visconti Melbourne (St Paul's Cathedral, 1861)<sup>74</sup>. Questo nucleo di opere, coronate dall'insuccesso clamoroso del *Carlo Alberto*, ancora una volta meritava un giudizio feroce:

It is the old story with Marochetti, as it is with other sculptors of similar pretensions, here and elsewhere - the Frog trying to blow himself out to Bull dimensions. He may puff and be puffed - but he will never do it<sup>75</sup>.

È però utile ricordare che Jacob Omnium (il cui vero nome era Matthew James Higgins, 1810-1868) confutò tenacemente le affermazioni di Palgrave, prendendo le distanze dalle sue posizioni intransigenti. Proprio sul «The Times» manifestò riprovazione circa la violenza con cui si era accanito contro Marochetti, ricevendo l'appoggio di altri importanti nomi legati al *milieu* artistico-culturale inglese come William Calder Marshall, William F. Woodington, Edward B. Stephens, John Everett Millais e George Frederic Watts<sup>76</sup>. Persino William Holman Hunt, ammiratore di Palgrave e mai troppo elogiativo verso Marochetti, reo d'aver ricevuto troppo supporto dall'aristocrazia inglese, manifestò il suo rimorso in risposta a questo scandalo:

I was now entirely cut off from Marochetti, whose talent I respected, although at times it bordered on the confines of theatrical bombast, as seen in the genteel vulgarity of his statue of Victory, and in the flaunting birds' wings in his Wellington tomb. There was grace in his statue of Princess Elizabeth, and force in that of Sir Jamsetjee Jeejeebhoy<sup>77</sup>.

### ***Una voce fuori dal coro? Il caso di William Michael Rossetti***

Malgrado questo muro di ostilità innalzatosi contro lo scultore franco-piemontese, ci fu però una voce inaspettatamente positiva che pareva quasi riconciliare l'immagine pubblica inglese di Marochetti: William Michael Rossetti (1829-1919), fratello del più noto pittore preraffaellita Dante Gabriel Rossetti. Tra le figure di spicco nella critica artistica del Regno Unito, Rossetti fu voce ricorrente del giornale «The Critic» e dal 1850, fino al 1878, per «The Spectator»; fu inoltre

---

<sup>74</sup> PALGRAVE 1862, p. 109. Di ognuna di queste opere la storia è ricostruita nelle rispettive schede.

<sup>75</sup> PALGRAVE 1862, p. 112.

<sup>76</sup> «The Times», 15 May 1852.

<sup>77</sup> HOLMAN HUNT 1905, vol II, p. 236.

corrispondente per la pubblicazione americana artistica «The Crayon», con la quale collaborò tra 1855 e 1861<sup>78</sup>. Fu proprio in quest'ultima testata che Rossetti ebbe occasione di commentare con ironia e apprezzare in più occasioni lo scultore.

Marochetti impressionò il critico già nel 1850, con una rappresentazione di *Sappho* esposta alla Royal Academy of Arts nello stesso anno (fig. 9): la prima sensazione «of eccentricity» del bronzetto poteva far sembrare l'opera non eccellente, ma si trattava invece di un lavoro realizzato con «grace and charm». La composizione risultava poetica e lo stile era «of an equally high class with its sentiment – pure and chaste». A rendere magico l'effetto d'insieme sarebbe stato il lavoro sui panneggi «a real piece of antique costume, full of beauty and character»<sup>79</sup>. Lo stesso Rossetti si era sorpreso ammirando poco dopo un busto di donna scolpito dallo scultore, definendolo «nobly chaste and beautiful»<sup>80</sup>. Il critico



Fig. 9 - *Sappho (Hope)*, 1850 circa. Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery & Museum

elogiò inoltre la semplicità e l'imponenza del bozzetto, presentato in occasione della cerimonia che celebrava la pace ottenuta in Crimea, per il memoriale di Scutari, caratterizzato da un «severe aspect which, in association with its object, may be considered grand». Anche il trofeo della pace,

<sup>78</sup> Per un primo riferimento sull'attività critica di Rossetti cfr. L'ENFANT 1999.

<sup>79</sup> ROSSETTI 1886, vol. II, p. 499. Una versione in marmo è conservata presso il Russell-Cotes Art Gallery & Museum di Bournemouth, inv. SC43. Un bronzetto raffigurante una *Sappho*, corrispondente alla descrizione di Rossetti, è stato recentemente rintracciato da Philip Ward-Jackson in una vendita all'asta da Sotheby's il 23 novembre 2010, lotto 25. Oggi l'opera risulta in collezione privata.

<sup>80</sup> «The Crayon», June 27, 1855, vol. 1, n. 26, p. 408.



realizzato per la stessa occasione, suscitò reazioni positive, dato soprattutto il suo autore: «Marochetti's name is one which i never mention without respect»<sup>81</sup>.

L'aspetto forse più interessante – che rendeva forse davvero degno d'attenzione l'artista agli occhi di Rossetti – è constatare come il critico si riferisse spesso allo scultore come, «as everybody knows», italiano<sup>82</sup>; un dato curioso vista la frequente accusa d'aver importato i modelli francesi e macchiato lo stile inglese con quel romanticismo mai davvero apprezzato dagli osservatori del tempo. D'altronde l'autore inglese è forse uno dei rari esempi in cui Marochetti emerge come «a foreigner both in birth and in the character of his art» ma non in senso dispregiativo<sup>83</sup>. Ciononostante, anche la presa di posizione di una delle personalità indubbiamente più attive nell'arte a lui contemporanea, che ebbe sguardo attento soprattutto verso i preraffaelliti per via della sua più naturale implicazione, non bastò a risarcire l'immagine pubblica dello scultore franco-piemontese, che continuò a subire ingiuste osservazioni e reazioni di condivisa riprovazione.

### ***Marochetti e il Regno Unito, un rapporto complesso ma cruciale***

La ricezione dell'opera di Carlo Marochetti nel Regno Unito tra il 1848 e il 1867 riflette dunque alcune delle maggiori tensioni culturali caratteristiche dell'età vittoriana. Innanzitutto, lo scultore si ritrovò bersaglio di aspre critiche, accusato d'aver importato uno stile teatrale che già i francesi gli rimproveravano, e di una presunta incapacità di adattamento al nascente gusto nazionale. L'artista aveva però continuato a ricevere incarichi di prestigio dalle più importanti personalità dell'Impero, a cominciare dalla stessa Regina Vittoria, che ne aveva apprezzato spesso il talento, affidandogli la realizzazione di un monumento in onore suo e del Principe Alberto a Glasgow, oltre che la tomba per entrambi nel mausoleo privato di Frogmore<sup>84</sup>. Questo bipolarismo tra difficile apprezzamento da parte della critica e clamoroso riconoscimento istituzionale e pubblico non solo delinea il paradosso della carriera inglese dello scultore, ma apre uno squarcio illuminante sul ruolo degli artisti stranieri nel contesto dell'arte vittoriana.

In gioco è l'estraneità di Marochetti al contesto. Mentre alcuni, come Stephens e Palgrave, sottolinearono la distanza sua incolmabile dalle caratteristiche dell'arte nazionale, altri come Ruskin lo considerarono un esempio di come la scultura potesse evolversi verso una maggiore drammaticità

---

<sup>81</sup> «The Crayon», July 1856, vol. 3, n. 7, p. 212.

<sup>82</sup> ROSSETTI 1867, p. 31.

<sup>83</sup> ROSSETTI 1867, p. 360.

<sup>84</sup> WARD-JACKSON 2019.

nella narrazione plastica. Dietro al giudizio sull'artista s'intravedeva tuttavia lo scontro tra posizioni culturali che discutevano della scultura monumentale in senso lato, riflettendo su quanto le influenze internazionali potessero davvero arricchire o minacciare un'identità artistica nazionale ancora germinale.

Marochetti rappresentò un ponte tra classicismo e modernità, tra estetiche nazionali e cosmopolite grazie alla capacità d'attraversare i confini di varie tradizioni culturali e spostarsi con facilità tra frontiere al tempo stesso politiche e artistiche, ognuna con modelli più o meno ricorrenti e identificabili. La sua esperienza nel Regno Unito invita a riflettere su quanto l'arte pubblica del XIX secolo sia stata luogo di confronto e negoziazione culturale, dove le identità culturali e professionali si ridefinivano attraverso un dialogo spesso carico di tensioni. Un terreno in cui molti artisti erano costretti a confrontarsi: isolati dalla critica come Marochetti, anche Gibson o Chantrey, ad esempio cercarono di esplorare nuove strade, conservando comunque autorevolezza grazie al rapporto con una committenza prestigiosa e un mercato d'arte ormai internazionale. Le accuse rivolte a Marochetti non furono mai prive di pregiudizi, legati troppe volte alla percezione della sua estraneità al contesto culturale inglese, amplificate da un panorama artistico instabile e ancora alla ricerca di un'identità. A differenza di Canova, ammirato per la sua modestia e universalmente riconosciuto come un *self-made man*, Marochetti fu percepito come straniero opportunista nient'affatto modesto, quasi ad ogni latitudine.

Opera sintesi tra bellezza e valore ideali – com'era stata definita da Ruskin – ma troppo volgare per la sua teatralità, secondo Palgrave, il *Riccardo I* con quel gesto eroico e il cavallo in movimento incarnava un approccio narrativo che sfidava il tradizionale idealismo monumentale britannico. L'artista, pur cercando di adattarsi al gusto inglese, non rinunciò mai a una sensibilità drammatica che lo rese vulnerabile alle critiche ma, al tempo stesso, ne consacrò il successo presso parte un ampio pubblico di cui facevano parte committenti di gran rilievo.

### ***Marochetti in precario equilibrio critico tra Francia e Regno Unito***

L'abilità di Marochetti nel combinare influenze italiane, francesi e inglesi lo rese figura unica e, in qualche modo, dirompente soprattutto nel panorama dell'arte pubblica britannica. Le sue opere con le loro contraddizioni e controversie incarnarono appieno le tensioni contemporanee. Così, il suo successo professionale nel Regno Unito dimostra come l'arte pubblica potesse essere terreno di negoziazione culturale, in cui riuscire a far confluire identità nazionali e influenze internazionali. In un'epoca in cui il concetto di cosmopolitismo iniziava ad assumere contorni di grande spessore, lo

scultore diventò un prisma attraverso cui leggere, in termini positivi o negativi, le dinamiche d'inclusione ed esclusione culturale. Le sue opere, oscillando tra tradizione e innovazione, riflettono le tensioni di una modernità che già alla metà del secolo cercava di (ri)definire i propri confini professionali, estetici e politici. In un quadro tanto instabile, lo scultore tentò di accattivarsi un pubblico sempre più esigente, non mostrandosi però mai fermo o compiaciuto verso soluzioni già collaudate e quindi definitive. Anzi, proprio il suo *duca di Wellington* e il *Riccardo I* rivelarono una straordinaria disponibilità a soluzioni che in Francia o nel Regno di Sardegna sarebbero risultate inappropriate. Eloquente è il confronto tra il *Wellington* e il *duca d'Orléans*, dello stesso anno, o tra il *Riccardo I* e il quasi coevo *Carlo Alberto* torinese: queste opere condensano il talento di uno scultore capace d'imprimere nel bronzo lo spirito politico e i valori simbolici di icone del potere distanti e quasi opposte tra loro. Il calmo, posato, realistico e rigoroso duca di Wellington si adatta quasi meglio al contesto inglese del più romantico – inteso come personaggio quasi da romanzo – ritratto di un personaggio adoratissimo in Francia com'era il duca d'Orléans, più dinamico e in una posa così evocativa. Così come il vigoroso *Riccardo I*, protagonista fisico dei romanzi di Walter Scott la cui descrizione dettagliata è tesa a un'idealizzazione tutta protesa alla meraviglia, è in netto contrasto con la poetica malinconica manzoniana riflessa nel più realistico e commosso omaggio a Carlo Alberto.

## **Le opere di Carlo Marochetti lette dalla critica inglese**

















### 5.3

#### *Carlo Marochetti e il caso della National Gallery.*

##### *Un confronto inatteso*

A fronte delle numerose difficoltà d'integrazione di Carlo Marochetti nel contesto critico del Regno Unito, un evento in particolare sorprende, quando si ricostruisca la documentazione esistente sul rapporto tra l'artista e il *milieu* storico-artistico londinese.

Negli anni Cinquanta dell'Ottocento la National Gallery di Londra stava affrontando diverse difficoltà: l'inquinamento e i cattivi interventi di restauro danneggiavano le opere, mentre la gestione della galleria risultava macchinosa e complessa, con gli acquisti bloccati tra 1847 e 1850. Così, furono istituite delle Commissioni ufficiali chiamate a giudicare aspetti tecnici cruciali, compresi quelli amministrativi, conservativi e legati all'avvio di nuove acquisizioni: la situazione che si trovò a gestire Charles Eastlake, primo direttore del museo, non fu affatto semplice<sup>1</sup>. Al tempo del suo insediamento, il gusto del nuovo direttore era orientato ai maestri del Nord e del primo Rinascimento italiano o *primitivi*, trascurati in passato ma che stavano lentamente guadagnando il riconoscimento di intenditori e collezionisti. Ogni anno Eastlake svolgeva viaggi nel continente, soprattutto in Italia, alla ricerca di dipinti da ottenere per la galleria. In quel periodo, il pittore stava accumulando anche una collezione d'arte privata, composta da opere che sapeva non interessassero i *Trustees*. Il suo obiettivo finale, tuttavia, era far confluire tali dipinti in un secondo momento nella National Gallery: alla sua morte, infatti, proprio questo avvenne grazie all'intermediazione dell'amico e successore come direttore, William Boxall, e dalla vedova Lady Elizabeth Eastlake, sorella del pittore.

Al tempo stesso, emerse un altro grave problema, ovvero la mancanza di spazi adeguati alla disposizione delle nuove opere, nonché l'esigenza di una ridistribuzione più omogenea della collezione<sup>2</sup>. Pertanto, un'ulteriore Commissione fu istituita con l'appoggio della Regina Vittoria «to determine the site of the New National Gallery, and to report on the desirableness of combining with it the Fine Art and Archæological Collections of the British Museum»<sup>3</sup>. La giuria era composta da John Cam Hobhouse, Lord di Broughton e ministro inglese; lo storico Henry Hart Milman,

---

<sup>1</sup> AVERY-QUASH 2015.

<sup>2</sup> BAKER, HENRY 2001, pp. x–xix.

<sup>3</sup> Quest'indicazione è ricordata in tutti i volumi pubblicati dalla commissione.



canonico di Westminster e Decano di St Paul; Richard Ford, avvocato; il fisico e chimico Michael Faraday, l'architetto Charles Robert Cockerell e infine il pittore George Richmond: tutti furono incaricati di conferire con le più eminenti personalità artistico-culturali del paese, per stabilire come operare una ridistribuzione efficace del patrimonio artistico in vista dell'ampliamento del sito.

Durante queste interviste, che spesso assumevano l'aspetto di interrogatori su molti elementi tecnici di arte, architettura, archeologia, chimica conservativa, restauro e museologia, furono intervistati, tra gli altri, John Ruskin, il pittore Edwin Landseer (1802-1873), gli scultori Richard Westmacott III (1799-1872) e John Bell (1811-1895), gli architetti Matthew Digby Wyatt e Charles Barry, Antonio Panizzi e James Fergusson. Tra questi nomi – spesso di comprovata origine britannica e inseriti da tempo nel tessuto culturale del Regno Unito – appare anche quello del tutto inaspettato di Carlo Marochetti<sup>4</sup>.

### ***La voce di Marochetti***

Il 6 aprile 1857 Marochetti fu invitato a esprimere un parere sugli argomenti centrali del dibattito intorno alla National Gallery. La sua partecipazione, inattesa data l'ostilità della critica nei suoi confronti fino a quel momento, toccò temi di grande rilevanza. Le domande principali spaziavano su argomenti non solo inerenti l'arte del tempo, ma anche le migliori possibilità espositive di opere dei maestri antichi e moderni, l'importanza di abbinare pittura e scultura, oltre alle potenzialità dei modelli del passato: tutte riflessioni, queste, che contrastavano con le opinioni di chi spesso contestava a Marochetti, da una parte, l'assenza d'una solida cultura figurativa sull'antico e, dall'altra, la cecità di fronte ai più eminenti nomi dell'arte britannica.

Molti sono gli argomenti al centro del dibattito. Per esempio, alla domanda su come esporre pittura e scultura insieme, Marochetti sottolineò l'importanza di un equilibrio armonico, suggerendo che le due arti fossero mantenute unite negli spazi espositivi. Per dar valore alla propria posizione, lo scultore fece notare come «[f]or example, if the *Venus de' Medici* were in the same room with one of Titian's *Venuses*, you would approve of it»<sup>5</sup>. Secondo l'artista, l'accostamento tra pittura e scultura avrebbe potuto amplificare sia il valore storico che l'effetto visivo e l'esperienza d'insieme. Interpellato sull'organizzazione delle opere e l'ottimizzazione degli spazi, l'artista formulò un giudizio netto: «[t]he mixture of sculpture and painting in the new National Gallery will lead to that desirable arrangement which will lend this public institution to the attainment of its highest aim».

---

<sup>4</sup> La vicenda è in parte ricostruita anche in TAYLOR 1999, pp. 61-66.

<sup>5</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 87.

Marochetti spiegava come il successo di un museo dipendesse soprattutto dall'armonia tra gli ambienti e le opere esposte. L'invito fatto alla commissione era considerare non solo l'estetica ma anche l'accessibilità del luogo, oltre alle possibilità di fruizione. In questo senso, la Tribuna degli Uffizi rappresentava un esempio virtuoso, poiché perfetta nell'integrare diverse discipline artistiche senza creare sovraffollamento visivo.

In un altro passaggio, Marochetti attribuì anche alla luce ruolo fondamentale per la valorizzazione delle sculture, evidenziando la necessità di condizioni luminose ottimali che favorissero una corretta esperienza da parte degli osservatori: «you must place the Elgin marbles in a decorative way, not under the same roof where the light is deficient». Per Marochetti la luce era indispensabile per l'esperienza delle statue da parte dell'osservatore, che così poteva cogliere ogni elemento. A giovare di più era soprattutto l'illuminazione solare tanto che l'architettura avrebbe dovuto favorire. Da questo punto di vista, lo scultore ricordava quanto cattiva fosse la distribuzione delle luci del Crystal Palace, a causa dell'enorme rifrazione dei raggi solari che rendeva poco godibile l'esperienza: lo stesso difetto riscontrato nel British Museum. Tra gli esempi più virtuosi di luoghi espositivi cui ispirarsi per le nuove esigenze della National Gallery, specie sulla questione della luce, Marochetti non ebbe esitazioni: «there are a few in some rooms of the Vatican»<sup>6</sup>.

### ***Conservare la scultura: problemi e possibili soluzioni***

La conversazione affrontò anche altre tematiche specifiche, all'apparenza molto tecniche, riguardanti il ruolo della scultura in particolare, ragionando ad esempio intorno alle possibili difficoltà conservative, prevenendo così il marmo e il bronzo dalla loro tendenza a trattenere lo sporco. Ancora una volta l'artista si mostrò consapevole, suggerendo l'utilizzo di acidi specifici per mantenere le superfici linde, mettendo però in guardia la commissione dagli effetti negativi d'una insistente pulizia chimica, quindi invitando alla cautela per i marmi, che potevano perdere parti di superficie se ripuliti spesso. Nell'eventualità in cui la commissione avesse deciso di coprire alcune sculture con vetro protettivo, lo scultore osservò come, sebbene l'effetto protettivo fosse garantito, ciò avrebbe potuto compromettere la fruizione dell'opera.

Dalle risposte più brillanti date da Marochetti emerge una visione cristallina sullo scopo principale della National Gallery: interrogato sul miglior utilizzo delle collezioni, rispose semplicemente «exactly the same as that of a Library». In quest'ottica, era auspicabile non soltanto una fruizione senza barriere, ma anche aperta alla società, per permettere a chiunque di accrescere le proprie

---

<sup>6</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 92.

conoscenze sull'arte, proprio come accade con i libri. «I am of opinion that there are three points - there is the preservation of the things - there is the use of the things by artists - and there is the teaching the use of them to the great multitude»<sup>7</sup>. Ognuno di questi punti era intrinsecamente connesso all'altro e le tre cose dovevano trovare il proprio equilibrio proprio in un luogo come la National Gallery. Tutto ciò poteva giovare non solo alla società, ma soprattutto agli artisti nazionali, che avrebbero così potuto accrescere le possibilità di diventare dei grandi artisti.

Rispetto alla necessità di spostare le opere, soprattutto di scultura, l'artista obiettò con risolutezza che si sarebbero corsi rischi: l'ideale sarebbe stato mantenerle il più possibile nel loro luogo d'origine o destinazione. È qui che emerge anche un dato molto interessante: «I am often in the library in the British Museum, and in the galleries of sculpture, and the cabinet of prints. I very seldom see the same people going into two of those places»<sup>8</sup>. Si tratta di un'affermazione che fornisce tre indizi cruciali non solo sulle abitudini dell'artista, ma anche sulle possibilità di ottenere spunti o ispirazioni dai modelli inglesi disponibili in questi luoghi. Che l'artista avesse l'attitudine a leggere non poteva certo essere confermato solo analizzando il piccolo frammento della sua biblioteca sopravvissuta<sup>9</sup>. D'altro canto, non è stato altrettanto semplice affermare come e in che misura l'artista adoperasse stampe e incisioni delle collezioni nazionali. Così, quest'osservazione a prima vista innocua, fornita in un contesto assai diverso, chiarisce in un sol colpo l'attitudine che Marochetti avesse di educare lo sguardo tramite fonti letterarie e artistiche disponibili a Londra.

### ***L'arte medievale, l'architettura e l'importanza del frammento.***

Che l'intervista di Marochetti non possa essere ricondotta solo al parere di un tecnico e professionista trasparve in modo evidente quando lo scultore fu portato ad affrontare temi di più ampio respiro. Così, tra gli aspetti più interessanti dell'intervista è forse la posizione sull'arte medievale. Che ne fosse un grande ammiratore è testimoniato dalla sua straordinaria passione di collezionista<sup>10</sup>. Alla domanda su cosa pensasse riguardo il valore delle opere d'età medievale e rinascimentale lo scultore fu categorico: «[a]ll sculpture is artistic. One of the great faults of Marlborough House is that they make distinctions that are not based on knowledge. We may see that locks and keys may be more artistic than a mediocre statue»<sup>11</sup>. Neanche tanto velatamente,

---

<sup>7</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 89.

<sup>8</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 89.

<sup>9</sup> Sulla cui vendita e consistenza ho potuto scrivere in PIRRO 2023.

<sup>10</sup> Messa in luce dal contributo di FUSARI 2012-2013.

<sup>11</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 87.

Marochetti criticò le artificiose classificazioni basate su criteri temporali o stilistici irrisori, soprattutto quando soggettivi. Lo scultore considerava ogni periodo artistico parte importante (e integrante) della storia dell'arte, invitando a un approccio più flessibile e meno dogmatico.

Anche l'architettura ricopriva un ruolo cruciale nell'ideazione di uno spazio espositivo: «Painters and sculptors begin to produce beautiful objects without knowing where they were to be placed, without any decorative aim». L'errore del tempo era individuato nella sottovalutazione del dialogo estetico tra le manifestazioni artistiche. Per questo, Marochetti condannava la tendenza a lui contemporanea a non sfruttare l'architettura come unità di bilanciamento tra le arti, che anzi avrebbe potuto favorire il dialogo delle discipline.

Persino sull'archeologia lo scultore non si fece trovare impreparato: incalzato dalla commissione sull'eventualità di affiancare dipinti moderni a sculture antiche, Marochetti espresse le sue idee con coerenza: «[t]hese works of Greek sculpture are very interesting archaeologically, but they are as interesting as works of art». In tal senso, per l'artista era indispensabile valorizzare non solo il ruolo di testimonianza storica dell'oggetto in sé, ma anche la valenza estetica di ciascun'opera, utile a completare l'esperienza di chiunque si avvicinasse all'arte, spettatore o artista.

Ancor più avvincente risultava il commento su gessi e modelli delle sculture, rispetto alle controparti originali. Tra le due cose «the difference is immense». I bozzetti, per Marochetti, non erano mai completamente autentici. O meglio, lo erano solo fino a un certo punto, ma mai a un livello tale da poter essere considerate opere complete. Poi la dichiarazione spiazzante – sprezzante rispetto ad ogni critica negativa ricevuta in passato: «The colour is very important in a work of sculpture». Tuttavia, un calco, sia esso di un bronzo o un gesso, non risponderà mai agli obiettivi dell'opera finale. Cionondimeno, «casts are very excellent and very important», specie se in assenza degli originali; per l'artista suggerì di collezionarne il più possibile, perché uniche tracce reperibili di opere potenzialmente scomparse, benché una galleria di soli modelli sarebbe risultata comunque lacunosa.

A Marochetti fu inoltre chiesto come comportarsi se pittura e scultura fossero state collocate nello stesso spazio e qualora, per la seconda, fossero da privilegiare solo gli originali. Ribadendo l'importanza delle opere complete laddove possibile, quando queste ultime fossero di difficile reperimento i modelli o le copie d'autore restavano testimonianze preziose. La differenza, in termini di trasparenza e materiale, rappresentava un punto fondamentale. «A statue which will do in bronze will not do in marble». L'esempio fornito per rafforzare il proprio pensiero fu il *Mercurio* di Giambologna: si trattava d'una scultura adatta al bronzo ma non al marmo, poiché rispetto alla

controparte marmorea un calco in bronzo non avrebbe mai prodotto lo stesso effetto, motivo per cui sarebbe stato opportuno privilegiare l'originale così come inteso dall'artista che lo aveva realizzato. L'intervista indugiò anche sugli spazi effettivi di cui all'epoca la National Gallery disponeva, insistendo su quanto fosse cruciale conservare l'integrità delle collezioni, ovvero la loro coerenza rispetto alla provenienza e ai soggetti. Marochetti sottolineò l'importanza di salvaguardare l'armonia delle raccolte, senza farsi sedurre dall'idea di dividerle, esporne solo una selezione o, peggio, rimuoverne alcuni pezzi. L'aspetto più rilevante per l'artista era la cronologia: rispettare l'ordine delle opere nella storia avrebbe permesso all'osservatore di avere un quadro più completo della produzione nei secoli. Questo occorreva avvenisse anche a discapito degli spazi che divenivano più piccoli, considerata anche la moltiplicazione di acquisizioni, dovute a collezionisti e benefattori che offrivano le proprie collezioni al museo.

Persino sull'idea di associare la scultura contemporanea ai dipinti contemporanei, anziché mescolare le epoche, Marochetti si mostrò razionale e consapevole: «it would be more agreeable and rational, but there are very few Greek paintings. It would be difficult to associate Greek sculpture with pictures if you would not depart from that principle»<sup>12</sup>. Alla domanda sulla possibile incongruenza nell'esporre una scultura dell'antica Grecia con uno sfondo di arte moderna l'artista sottolineò il ruolo dei confronti, nonché l'associazione di opere di diverse epoche – specie se le più moderne erano ispirate da quelle antiche – perché avrebbero creato un contrasto interessante e altamente formativo. Sollecitato sul tema, a Marochetti fu chiesto se un'opera così totalizzante come il frontone del Partenone non rischiasse di oscurare qualsiasi altra immagine che gli si provasse ad accostare. Di fronte a quest'ipotesi, lo scultore mantenne la propria linea: «No; there is a magnificent room to furnish with first-rate pictures and those sculptures; the sculptures will give a sort of rest. When persons have seen plenty of pictures, it will be a great pleasure to look at sculpture. I think the association would be agreeable, and that the Tribune [degli Uffizi] answers the question completely».

### ***L'arte come elemento d'unificazione d'un popolo***

Seguendo il filo di considerazioni che si facevano sempre più ampie, affrontando questioni sempre più complesse, la lunga conversazione tra la commissione della National Gallery e Marochetti lascia un altro dato affascinante: «art is more important than is generally supposed»<sup>13</sup>. Alla base di

---

<sup>12</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 88.

<sup>13</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 90.



questa convinzione era la certezza che ogni prodotto artistico rappresentasse l'ossatura del tempo in cui è stato prodotto, ragion per cui in assenza di una firma si potrebbe incorrere in un totale smarrimento. L'architettura, la pittura e la scultura sono duraturi nel tempo e – continua Marochetti – rappresentano testimonianze di civiltà: il ruolo più importante che hanno è ricordare il valore di una nazione, la sua reputazione e l'influenza che ha avuto. Era dunque indispensabile creare un luogo espositivo che contenesse tutto quanto fosse considerato arte, persino frammenti, disegni, modelli, vasi e incisioni; un luogo inclusivo di ogni manifestazione artistica dell'uomo ma – e qui risiede forse l'idea più importante – soprattutto della nazione.

Attraverso questo percorso di ragionamenti, Marochetti arrivava a uno dei noccioli cruciali del proprio tempo, poiché pareva rispondere in modo genuino a un sentimento che aveva avuto difficoltà a strutturarsi nel panorama critico e artistico del Regno Unito d'inizio Ottocento. Il dato ancor più appassionante è che a parlare di fronte alla commissione era un artista che, di fatto, in quel momento si sentiva inglese, e come tale del resto era stato convocato. Da qui emerge un dato significativo: avendo lavorato in contesti molto diversi fra loro, storicamente e politicamente, ma soprattutto per committenti dai gusti eterogenei, Marochetti favoriva l'idea di un'arte che potesse essere inclusiva, accessibile, certo nazionale ma priva di barriere. Un atteggiamento che confliggeva con le costanti accuse d'essere solo un opportunista e affabulatore.

Uno dei problemi principali del Regno Unito, per ammissione della stessa commissione, era aver a un certo punto escluso i modelli di altre nazioni, a favore della sola presenza di quanto prodotto in patria. Di conseguenza, il museo per l'artista deve essere un luogo anzitutto di salvaguardia, conservazione e ricordo di un'arte quasi senza confini:

We have lost much since the reign of Louis XIV. Our houses are as bare as possible; a good collection, well arranged in an ornamental way, would be a great benefit. In the Louvre and the Vatican, the way in which the sculpture is separated from the pictures is to be regretted; but the sculptures are arranged as an ornament and decorative to the architecture<sup>14</sup>.

Sull'esempio di quanto esperito a Villa Medici<sup>15</sup>, Marochetti ricordava l'importanza del frammento scultoreo: anche se in piccola parte, un pezzo di una scultura antica poteva essere usato anche a scopo decorativo, persino senza ricorrere a un restauro, diversamente da quanto fatto in passato da

---

<sup>14</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 90.

<sup>15</sup> Le cui visite potrebbero essere avvenute nel corso della sua prima permanenza romana di formazione, come lasciano intuire le lettere di Francisque Duret in LE NORMAND, 1980.

personaggi del calibro di Michelangelo o Thorvaldsen. L'ideale sarebbe stato lasciare quindi i frammenti al loro stato, creando così un ambiente che mettesse in luce al tempo stesso sia il valore dell'oggetto in sé, come testimonianza del passato, sia le possibilità di una nuova contemporaneità che ne coglieva con occhi nuovi aspetti inattesi. «But are the English eyes of the common people competent to appreciate these Greek marbles?» - chiese la commissione. Per l'artista non c'era dubbio: gli inglesi possedevano ogni strumento per apprezzare questo tipo di allestimenti, peraltro meglio di altre realtà nazionali, persino più di Francia o Germania: «Here [nel Regno Unito], if you are satisfied, you are glad to be satisfied»<sup>16</sup>.

Di fronte all'idea di considerare gli artisti di quel tempo piegati e limitati dalla storia del proprio presente, l'artista pareva convenire. Secondo Marochetti una delle cose più importanti per gli scultori, ad esempio, era confrontarsi col presente: «if he has to produce the image of an English statesman, that is not the occasion of producing a statue in a Greek and Roman style». Marochetti ammetteva, inoltre, di non considerare Fidia come possibile modello per i suoi soggetti: «Phidias did not speak Egyptian to Greeks, and we ought not to speak Greek to the English public»<sup>17</sup>. Educare dunque il pubblico inglese significava mostrar loro il presente e per farlo non era indispensabile ricorrere all'antichità. Il Regno Unito possedeva già tutto quanto necessario a ottenere una produzione artistica d'eccellenza, che doveva manifestarsi proprio nelle scelte di allestimento e acquisizioni della nuova National Gallery. A riprova di ciò, Marochetti sostenne con fermezza l'idea di dedicare uno spazio espositivo ai «modern chisel» del tempo, esponendo ad esempio i busti realizzati da Rubillac, Flaxman e Chantrey, sintesi perfetta dell'evoluzione artistica scultorea delle isole britanniche.

Nel concludere questo lungo dialogo, Carlo Marochetti proponeva la propria personale versione di come e cosa dover fare, in vista di un progetto espositivo nuovo e favorevole sia allo sviluppo delle arti sia alla comprensione delle stesse al grande pubblico. Per riuscirvi era indispensabile orientare le decisioni a una «centralization of works of art». Dal canto suo, la commissione dichiarò di star pensando a un insieme di musei sparsi per la capitale inglese; per l'artista, però, ma più nello specifico «for the public instruction, I think that a congregation into one point is more desirable; it facilitates the comparison»<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 90.

<sup>17</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 91.

<sup>18</sup> *Reports from Commissioners* 1857, p. 92.

### ***Ruskin vs Marochetti***

Nello stesso giorno in cui Marochetti fu ascoltato, un altro importante personaggio offrì il proprio parere su molti degli aspetti per i quali lo scultore era stato interpellato: John Ruskin<sup>19</sup>.

Sarebbe forse difficile e persino fuori luogo analizzare, punto per punto, le divergenze tra i due. Resta interessante considerare tuttavia che le posizioni di Marochetti e Ruskin appaiono distanti e rappresentano due poli opposti rispetto alla concezione degli spazi museali di quel periodo, pur essendoci una minima consuetudine fra loro.

Se da un lato Marochetti si distingueva per una visione pragmatica e molto inclusiva, dall'altro John Ruskin manifestò un approccio più idealista e normativo, fondato su una concezione morale e educativa del museo. Per Ruskin, pittura e scultura dovevano essere trattate come arti autonome, collocate in spazi distinti che riflettessero la purezza della loro espressione (e l'intenzione intrinseca dell'artista). Lo scrittore considerava il museo non solo come uno spazio di contemplazione estetica, ma come luogo dedicato all'elevazione morale e intellettuale del visitatore, caratterizzato da ordine, sobrietà e rispetto per le specificità disciplinari. La sua posizione, radicata in una visione spirituale dell'arte, prediligeva epoche storiche precise, come il Medioevo, ritenute più vicine agli ideali di verità e purezza, talvolta persino a discapito di altre periodizzazioni meno considerate dallo stesso, come il Barocco o il Settecento.

L'idea di Ruskin era creare veri e propri templi della mente, spazi dedicati non solo alla conservazione, ma alla trasmissione di valori culturali e morali. In questo senso, le posizioni tra poeta e scultore incarnano due archetipi della molto più complessa dialettica nella curatela museale: l'approccio pratico e interdisciplinare, rappresentato da Marochetti, e quello etico-educativo, incarnato da Ruskin. Ad ogni modo, entrambi i punti di sottolineavano la necessità di bilanciare esigenze estetiche, educative e pratiche nella progettazione di spazi espositivi<sup>20</sup>.

### ***Il punto di vista di due scultori: Westmacott III e Marochetti***

Per cercare di capire quanto diverso (e forse persino innovativo) potesse risultare il giudizio di Marochetti su questi temi così delicati, vista anche la divergenza con le posizioni di Ruskin, è interessante fare anche un ulteriore confronto che il documento permette, tra le opinioni espresse dall'artista franco-piemontese e quelle di un altro scultore, ovvero Richard Westmacott III.

---

<sup>19</sup> AVERY-QUASH 2020.

<sup>20</sup> *Reports from Commissioners* 1857, pp. 92-97.

Rispetto al collega, Westmacott aveva adottato un punto di vista più pragmatico e funzionale, concentrandosi sul ruolo educativo e didattico del museo. L'artista, che all'epoca aveva ereditato dall'omonimo padre la cattedra di scultura alla Royal Academy of Arts, proponeva una separazione netta tra pittura e scultura, sostenendo come ciascuna disciplina dovesse essere valorizzata nel rispetto delle proprie peculiarità individuali. Una posizione non così lontana da quella di Ruskin, pur con le dovute disparità. Westmacott insisteva infatti sulla necessità di una disposizione razionale e chiara delle opere, capace di guidare il visitatore in un percorso che favorisse la comprensione storica e stilistica delle collezioni. La sua enfasi sull'uniformità dell'illuminazione e sull'ordine degli spazi rifletteva una concezione del museo come luogo di apprendimento anziché di pura contemplazione estetica: su questo dato in particolare, ovvero l'importanza cruciale dell'illuminazione, le posizioni dei due scultori apparivano affini.

L'atteggiamento di Westmacott, che mirava a strutturare il museo come luogo di conoscenza e formazione, nasceva probabilmente più dalla propria esperienza di docente che non dall'esperienza più pragmatica di lavoro sul campo; al contrario, Marochetti era molto più impegnato dal punto di vista professionale, sia in numerose produzioni monumentali sul territorio nazionale (e non solo), sia su un vasto catalogo di busti e ritratti per committenti privati. Sebbene diverse nel tipo di priorità, le visioni di entrambi gli scultori manifestavano comunque una certa consapevolezza e volontà di definire il museo come spazio complesso, in cui estetica, funzionalità e pedagogia avrebbero dovuto coesistere e dialogare, e forse qui risiede il dato più impressionante per il tempo: tutto dando importanza e valore soprattutto alla scultura.

### ***Carlo Marochetti: un artista davvero inglese?***

Dalle interrogazioni per la National Gallery emerge un'immagine di Carlo Marochetti come figura sorprendentemente vicina agli ideali artistici del Regno Unito. Ciò, malgrado non fosse mai stato affiliato alla Royal Academy of Arts, di cui divenne socio solo nel 1867, poco prima di morire. La decisione d'includere Marochetti accanto a personalità come Ruskin, Barry e Westmacott dimostrava il riconoscimento del suo valore quale artista, *in primis*, ma anche intellettuale in grado di offrire un contributo concreto al dibattito critico-museale del tempo.

Le risposte di Marochetti riflettevano una visione dell'arte nazionale in sintonia con gli ideali inglesi. Questa prospettiva contrastava con l'immagine offerta dalla critica coeva, che tendeva spesso a sminuire o ignorare le sue realizzazioni pubbliche, come dimostrano gli esempi illustrati di Stephenson e Lady Eastlake. Al contrario, l'artista vedeva la National Gallery come luogo di

conservazione, studio e memoria collettiva, in grado di rappresentare i valori, la storia e l'evoluzione culturale della nazione. Questa prospettiva emerge chiaramente nel suo richiamo alla centralità del frammento artistico, inteso non solo come testimonianza del passato, ma anche simbolo di continuità e rinnovamento. Associare sculture, dipinti, opere antiche e moderne in un unico spazio espositivo rifletteva una visione inclusiva e unitaria. Questa prospettiva, forse influenzata dall'esperienza internazionale, era la stessa che gli permise d'altronde di sviluppare un linguaggio artistico adattabile ai diversi contesti in cui operava.

Marochetti criticò le scelte conservative dell'istituzione, proponendo alternative per preservare l'eredità artistica e renderla accessibile e formativa per il pubblico e gli artisti. Tale aspetto è ancor più evidente quando si pensi all'intricato mosaico di commissioni ufficiali cui prese parte, riuscendo a presentarsi come interlocutore autorevole, mediatore tra tradizione e innovazione spesso temuto e oltraggiato dai suoi colleghi, come fu evidente durante lo sfogo di gelosia di Thornycroft sul marochettiano *Monumento alla Regina Vittoria*.

Per Marochetti l'arte era un veicolo di coesione nazionale e sociale, rispecchiava cioè un impegno verso il Regno Unito che superava la dimensione professionale. Malgrado le accuse feroci ricevute nel tempo, le posizioni dello scultore rappresentano un contributo significativo e spesso sottovalutato nel dibattito critico inglese. Marochetti, pur percepito come un estraneo dai testimoni dell'epoca, incarnava in realtà un'idea di arte nazionale che esaltava la memoria storica e l'identità collettiva, con una sensibilità profondamente inglese. Chi gli muoveva rimproveri, non coglieva forse la profondità del suo pensiero, orientato invece a un'arte che fosse nazionale ma senza confini. Non è possibile stabilire quali furono gli esiti di questa intervista, ma la sua enfasi sull'integrazione tra pittura e scultura, l'importanza della luce naturale e il ruolo centrale del frammento dimostrano una visione che non solo si adattava agli ideali inglesi, ma li anticipava con una prospettiva transnazionale del tutto innovativa.





## Conclusioni

### *Monumenti/documenti, memorie condivise: l'Emanuele Filiberto (Torino) e il Riccardo I (Londra) come luoghi di memoria*

All'inizio degli anni Trenta irruppe sulla scena europea (e non solo) Carlo Marochetti. Grazie a una straordinaria capacità di costruirsi una reputazione tra i committenti più influenti d'Europa, l'artista riuscì non solo a lavorare in continuità con l'esplicita volontà di Luigi Filippo di affidare alla statuaria pubblica lezioni sulla storia di quel presente e di quel paese, ma anche a porsi quasi come antesignano nel Regno di Sardegna di una tendenza che si trasformerà in necessità poco dopo il 1861, in tutta la penisola italiana<sup>1</sup>.

Riflettendo sulla possibile declinazione delle opere marochettiane in veri e propri luoghi di memoria è impossibile non considerare come indiscutibile punto di partenza l'*Emanuele Filiberto* di Piazza San Carlo a Torino. Le ragioni sono innanzitutto cronologiche: oltre l'impressione che dovette suscitare un monumento così diverso, almeno rispetto alla più tradizionale statuaria equestre cui il pubblico e i più attenti osservatori erano abituati al tempo, si trattò del primo grande risultato dell'artista – escludendo il rilievo per l'Arco di Trionfo, che fu sforzo collettivo e non idea autonoma – in grado di sovrascrivere e ravvivare i ricordi già molto radicati di un personaggio emblematico della storia sabauda. La statua divenne immediatamente «simbolo cavalleresco e guerriero della nascita del Piemonte moderno e della inscindibile unione tra dinastia e popolo»<sup>2</sup>. Quel *Testa di Ferro*, vittorioso a San Quintino, trovò nuova funzione pedagogica al centro d'un luogo urbano altrettanto cruciale per la storia della città. D'altronde, fu grazie a questa statua che «Torino [rinacque] come monumento a sé stessa, in modo paradossalmente non dissimile da com'[era] accaduto due secoli prima, nelle tavole del *Theatrum*»<sup>3</sup>. Dopo aver affascinato la giuria dell'Accademia torinese, l'artista, allora sconosciuto e ventiseienne, fu in grado di guadagnarsi la commissione più importante della sua carriera: un evento rarissimo, con pochi termini di paragone nella storia dell'arte.

---

<sup>1</sup> CAVICCHIOLI 2016.

<sup>2</sup> LEVRA 2001, p. LXXIX.

<sup>3</sup> PACE 2007, p. 268.



Fig. 1 - *Monumento a Emanuele Filiberto*, bronzo e marmo, 1831-1838. Torino, Piazza San Carlo

L'*Emanuele Filiberto* divenne in tempi pressoché fulminei uno spartiacque importante (fig. 1)<sup>4</sup>. Il soggetto scelto non fu casuale: il duca Emanuele Filiberto di Savoia (1528-1580), personaggio storico ma avvolto da un alone di leggenda, aveva ricostruito i domini sabaudi, smembrati nel 1536 dopo le guerre tra Francia e Spagna. Militare eccellente, si distinse nell'impresa che rimase indelebilmente legata alla sua memoria, ovvero la battaglia di San Quintino, la cui vittoria diede luogo alla pace di Cateau-Cambrésis (1559), a seguito della quale il duca non solo riconquistò i suoi domini, ma spostò la capitale da Chambery a Torino (1563)<sup>5</sup>. A lungo discusso dalla commissione di concorso, a causa soprattutto delle opinioni divergenti sui modelli presentati dall'artista, il monumento marochettiano fu mostrato per la prima volta nel *Salon* parigino del 1838<sup>6</sup>: questo è forse uno fra gli episodi più significativi della lunga storia dell'opera o, per meglio dire, nel percorso di costruzione della sua memoria.

<sup>4</sup> CAVICCHIOLI 2022.

<sup>5</sup> CAVICCHIOLI 2016.

<sup>6</sup> Fuori, però, dal circuito espositivo ufficiale, come riportato nel libretto dell'evento *Explication des Ouvrages* 1838.

Commissionata dal Re di Sardegna e raffigurante un eroe sabaudo – profondamente antifrancese –, la scultura fu esposta in anteprima in uno dei luoghi (di memoria) simbolo della storia politica e artistica di Francia: la *Cour Carrée* del Louvre. Forse mai prima di questo momento si era assistito a un simile rovesciamento delle parti, in cui il potere e il parere del committente fossero sovvertiti da un artista spinto da un eccezionale desiderio d’affermazione professionale a rivelare in anteprima l’opera in una nazione diversa da quella di destinazione. Dopo aver accolto un fiume di critiche (positive e negative), l’*iter* realizzativo andò avanti, come di norma per queste commissioni, e l’*Emanuele Filiberto* raggiunse la capitale sabauda per riconquistare la sua Torino.

Tutto questo accadde nella *place royale* castellamontiana, luogo emblematico dov’era condensata la stratificazione storico-architettonica di quella dinastia che acquisiva così uno dei propri simboli più duraturi (fig. 2). In modo del tutto originale, l’ambizione di Carlo Alberto e il talento di Marochetti diedero vita alla (ri)costruzione di quel luogo di memoria che Piazza San Carlo era divenuto già da tempo, trasformato nello spazio dove divenne inevitabile



Fig. 2 - *Conflitti in Piazza San Carlo a Torino la sera del 22 settembre 1864*, litografia, 1864. Torino, Archivio Storico della Città di Torino

ripercorrere la storia del duca, proprio attraverso quel bronzo trasformato a simbolo della città (prima della Mole Antonelliana) e che riuscì a mutare nei significati, assieme alla stessa capitale, mantenendo la sua forma originaria<sup>7</sup>.

Nel Regno Unito il processo di stratificazione di memorie identitarie proiettate su una singola statua marochettiana appare meno lineare.

Fu Lars Berggren tra i primi a ricordare come tutti i monumenti posseggano tre funzioni diverse ma convergenti, ovvero essere contemporaneamente oggetto-status, strumento di propaganda e opera d'arte. La consapevolezza di queste tre funzioni è cruciale per analizzare il singolo oggetto e il processo del loro innalzamento come fenomeno socioculturale, politico e artistico<sup>8</sup>. L'Inghilterra di metà Ottocento, a partire da quando nel 1848 vi giunge Carlo Marochetti, stava acquisendo nuova consapevolezza sul valore delle opere pubbliche e sul loro potere di salvaguardare la memoria di eventi storici straordinari, contribuendo anche a riscrivere o innalzare nuovi simboli per le esigenze della corona di consolidare il proprio dominio nelle colonie.

Travolto al proprio arrivo dalle polemiche di una nazione che tentava di configurare uno stile artistico finalmente nazionale, soprattutto in scultura, Marochetti si trovò presto ad avere la possibilità d'innalzare un nuovo emblema dal forte potenziale evocativo. L'occasione fu la *Great Exhibition* del 1851, dove l'artista espose il modello del *Riccardo I*, destinato a far parlare di sé forse più dell'*Emanuele Filiberto* – anche se non con medesimo entusiasmo (fig. 3).

Il gesso colpì talmente i visitatori da far sorgere spontanea l'ipotesi di lasciarlo a ricordo dell'evento<sup>9</sup>. Ne nacque un dibattito molto acceso su quale potesse essere il luogo ideale per (ri)sistemare la statua, visto anche il precario equilibrio politico del tempo e il potenziale evocativo militare che il gruppo equestre – o meglio il personaggio storico – implicitamente incarnava<sup>10</sup>.

Contro ogni possibile aspettativa e senza tener conto di rinvii e ostacoli, ancora una volta l'incredibile macchina della fama marochettiana travolse tutto e tutti, schiacciando le

---

<sup>7</sup> CAVICCHIOLI 2016; CAVICCHIOLI 2021; PIRRO 2024.

<sup>8</sup> BERGGREN 1999.

<sup>9</sup> Per la ricostruzione più approfondita delle vicende si rimanda all'approfondimento nella tesi.

<sup>10</sup> La vicenda è approfondita nella relativa scheda, in cui si riprende anche come questa polemica fu alimentata da testate locali come il «The Art Journal».





Fig. 3 - Joseph Nash, *The Great Exhibition: The Exterior*, acquerello, 1851. Windsor, The Royal Collection

polemiche con glaciale fermezza: *Riccardo I* fu eretto nel posto che Charles Barry aveva rifiutato, di fronte al Parlamento di Westminster. Inaugurato nel 1861, anche se con alcune parti ancora mancanti, l'opera divenne emblematica d'una narrazione di cui la politica si stava appropriando per garantire la propria stabilità: un personaggio realmente esistito, la cui vicenda terrena s'era svolta in epoche molto lontane e quasi esclusivamente in territori francesi, elevato a soggetto mitologico, si stagliava improvvisamente in un luogo nevralgico della capitale inglese, spada alzata, a ricordare come il Regno fosse capace di difendere le proprie ragioni e i propri sudditi con giustizia, sempre armato d'una forza leggendaria.

Il monumento equestre ricevette pochi elogi, ma riuscì a diventare un simbolo identitario della città e della nazione tutta. All'indomani della pace dopo i sanguinosi conflitti in Crimea, Riccardo I era lì non in veste di re ma in veste di monito. Com'era stato per *Emanuele Filiberto*, il gruppo equestre divenne (quasi) il secondo capolavoro dell'artista, in tempi molto diversi e in un contesto quasi opposto. Il re-guerriero entrò nell'immaginario popolare contemporaneo grazie anche a riduzioni in bronzo, com'era stato per l'opera torinese, ma

soprattutto perché era tra le poche statue di Marochetti a essere rimasta al suo posto, senza subire vessazioni, mutilazioni o cancellazioni storiche.

### ***Memoria/Documento/Monumento***

Com'è possibile dunque rileggere questa complessa vicenda marochettiana alla luce dei nuovi studi e contributi sull'arte monumentale?

Nell'ultimo ventennio, le indagini portate avanti nel campo delle scienze storiche e sociali hanno consolidato i *memory studies* come un ambito di ricerca autonomo, caratterizzato da specifiche definizioni e classificazioni del concetto di memoria. Per la verità, si tratta di un'area di studi i cui primi tentativi d'esplorazione risalgono agli inizi del XX secolo: un contributo teorico fondamentale in questo senso lo si deve a Maurice Halbwachs, il primo a introdurre negli anni Venti del Novecento la teoria della *mémoire collective* intesa come fenomeno sociale.

Nella sua opera, poi sviluppata, reinterpretata e discussa in varie declinazioni, Halbwachs ampliò il concetto di memoria collettiva, andando oltre la semplice metafora. Secondo la sua teoria, la memoria individuale non esiste in modo autonomo, ma è sempre testimonianza di una più ampia e complessa struttura sociale. Le singole comunità non possiedono infatti una memoria propria, indipendente, poiché è l'intera società a determinare e plasmare quella di chi ne è parte. Il filosofo e sociologo francese evidenziò inoltre come la costruzione della memoria collettiva sia in realtà un processo di ricostruzione del passato, filtrato attraverso le ragioni del presente. In questa prospettiva, la memoria collettiva si configura come una rielaborazione sociale degli eventi trascorsi, modellata in forme accettabili dal punto di vista politico e sociale. Così, l'individuo e la società riescono a produrre memoria solo all'interno di specifici *cadres sociaux*, che delimitano ciò che è preservato e ciò che è dimenticato. Gli eventi che esulano da tali quadri, o che non risultano rilevanti per la società o le sue *élites*, tendono a essere esclusi dalla memoria collettiva<sup>11</sup>. In tal senso, la memoria non è mai neutrale, ma è soggetta a processi di selezione e orientamento da parte dei gruppi di potere, come del resto esplicita la sua definizione nella lingua italiana:

1. La memoria è la capacità che l'uomo in particolare ha di ricordare, cioè di conservare e richiamare alla coscienza nozioni ed esperienze del passato [...].
2. Sono memoria anche le

---

<sup>11</sup> HALBWACHS 1950.

tracce che persone o fatti lasciano nella mente [...]. 3. In senso più concreto, la memoria è un appunto destinato a documentare un fatto, e dunque a impedire che sia dimenticato o non ricordato con esattezza<sup>12</sup>.

### ***La Francia nel 1830 tra nuove memorie e bisogno di autoaffermazione***

All'alba del 1830, la Francia si ritrovò ad esempio a vivere una fase di forte instabilità politica e sociale. La Rivoluzione di Luglio segnò la fine della Restaurazione e l'ascesa di Luigi Filippo d'Orléans come re d'una nuova monarchia costituzionale. L'evento marcò un momento determinante di transizione e consolidamento dei valori repubblicani e borghesi, in opposizione al modello monarchico assoluto. Per celebrare questa svolta storica, Luigi Filippo ordinò nel 1831 la costruzione della *Colonna di Luglio* (fig. 4) in ricordo dei caduti durante i fatti dell'anno precedente, con l'esplicita volontà di riaffermare i principi di libertà e sovranità popolare. Si trattò in questo caso di un'opera paradigmatica dei nuovi contenuti semantici affidati alla scultura dalla politica: L'opera fu infatti eretta nel 1840, in quel

luogo simbolico dove un tempo sorgeva la *Bastille*, distrutta nel 1789<sup>13</sup>. La colonna poteva finalmente educare le nuove



Fig. 4 - Jean-Antoine Alavoine (architetto), Joseph-Louis Duc (architetto), Auguste Dumont (scultore), *La Colonne de Juillet*, bronzo e marmo, 1835-1840. Paris, Place de la Bastille

<sup>12</sup> *Memoria*, s. v. in *Thesaurus*, Enciclopedia Treccani, 2018.

<sup>13</sup> *Inauguration de la colonne de juillet* 1840.

essere incoronato quale *Roi des Français* anziché *Roi de France*<sup>14</sup>, nonché dotata di un'allegoria della Libertà (declinata al maschile), posta in cima, che trascendeva il concetto di tempo storico<sup>15</sup>. In anticipo sui tempi, la *Colonna di Luglio* divenne un esempio straordinario di come la Francia ottocentesca avesse iniziato a ragionare di scultura monumentale per (sovra)scrivere nuove memorie e costruire un'identità collettiva precisa, trasformando le piazze urbane in luoghi del ricordo. L'opera divenne imprescindibile anche perché riuscì ad attirare l'attenzione degli artisti da molti punti di vista:

Sa composition est conforme aux principes de cette nouvelle école qui n'entend pas limiter son imagination à la reproduction de monuments consacrés, de quelque époque qu'ils soient du passé ; monuments antiques, monuments moyen-âge, monuments de la Renaissance, tout sont pour elle de l'histoire, et à ce titre, ils lui fournissent des motifs d'inspiration. C'est la France qui est à la tête de ce mouvement, ce de notre pays que part cette heureuse réforme que veulent à la fois la raison et la passion. L'Allemagne et l'Angleterre sont encore en adoration devant les débris du vieux monde, l'Italie moderne ne compte plus dans l'art architectural ; ce sont les artistes français seuls qui cherchent des voies nouvelles ... La Colonne de juillet est d'ailleurs le plus grand monument de ce genre qui ait encore été fait<sup>16</sup>.

In questi termini il monumento avrebbe finito per riflettere le dinamiche tra potere politico, arte e società, incorniciando il passato in modo da spalancare le porte al presente e ispirare *aere perennius* il futuro. La colonna, immaginata non solo come elemento di congiunzione a una delle più tradizionali forme commemorative della classicità, diventava così un vero e proprio documento a memoria di un fatto storico appunto memorabile.

Primo fra tutti era stato Jacques Le Goff a unire le due possibili declinazioni dei termini *monumento* e *documento*, per rafforzare il concetto storico di memoria collettiva, che proprio attraverso questi dispositivi si manifestava: *monere* e *docere* sono entrambi principi sintetizzati in due mezzi che possiedono ambedue le caratteristiche. Così, se è vero che ogni documento può essere considerabile un monumento in sé, poiché risultato della volontà d'una società di trasmettere la propria immagine presente nel futuro, anche la scultura monumentale diventa

---

<sup>14</sup> TEYSSER 2010. Sulla sfortuna storica e iconografica di Luigi Filippo cfr. anche BERNOT 2008.

<sup>15</sup> L'importanza dell'uso di allegorie e del simbolismo repubblicano, in particolare nella scultura monumentale, è stata splendidamente ricostruita nell'ancora oggi fondamentale contributo di AGULHON 1979.

<sup>16</sup> Trascrizione delle parole dell'architetto César Daly (1811-1894), in *The Transactions* 1880, p. 212.

documento, non solo perché costruita dall'uomo – dunque frutto di operazioni esplicite di manipolazioni del dato storico-politico e sociale – ma anche per il fatto di detenere un messaggio preciso da trasmettere<sup>17</sup>. Sulla base di queste indicazioni, dal canto suo, Maurice Agulhon arrivò a domandarsi se considerare persino le statue dei *grands hommes*, la cui proliferazione iniziò proprio tra XIX e XX secolo e di cui peraltro Marochetti fu autore fecondo, come parte del nuovo patrimonio monumentale che documentava una fase specifica della storia francese<sup>18</sup>. Una domanda cruciale, questa, che ha dato luogo ad altre ricerche, volte a riflettere su una questione ancora oggi necessariamente aperta: «cos'è monumentale?»<sup>19</sup>.

### ***La memoria e i suoi luoghi***

Negli anni Ottanta del Novecento, Pierre Nora formulò una sua definizione di *lieu de mémoire* inteso come

unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità. [...] Il luogo della memoria ha come scopo fornire al visitatore, al passante, il quadro autentico e concreto di un fatto storico. Rende visibile ciò che non lo è: la storia [...] e unisce in un unico campo due discipline: la storia appunto e la geografia<sup>20</sup>.

Inoltre, e qui risiede forse l'aspetto più innovativo e sconcertante della questione così posta, «un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret [...] à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit». Può trattarsi dunque di un monumento architettonico o scultoreo, dedicato a una persona importante, un museo o un archivio, ma anche di un simbolo, un motto, un evento o un'istituzione. Un oggetto – prosegue lo storico – «devient lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli, par exemple avec l'apposition de plaques commémoratives, et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions»<sup>21</sup>.

Si tratta di fenomeni molto complessi, che vedono l'oscillazione e l'interferenza di due termini ricorrenti, spesso messi in discussione dagli storici anche in tempi recentissimi, ovvero

---

<sup>17</sup> LE GOFF 1978.

<sup>18</sup> AGULHON 1997 e AGULHON 2003.

<sup>19</sup> SHAPSHAY 2021.

<sup>20</sup> NORA 1997.

<sup>21</sup> NORA 1997, vol. II, *La nation*, p. 7. In Italia tali concetti furono introdotti da ISNENGHI 1996-1997. Si veda anche RIDOLFI 2023. Sul significato di *Luoghi*, inoltre, si rimanda anche allo studio di TORRE 2011.



*memoria e storia*<sup>22</sup>. Da questo punto di vista, il lungo Ottocento europeo fu individuato come un periodo cruciale, proprio per l'affermazione capillare delle pratiche di monumentalizzazione pubblica. Fin dagli ultimi anni del secolo XVIII, la scultura divenne lo strumento privilegiato per la costruzione di più memorie collettive, nonché per il consolidamento di valori politici e rappresentazioni storiche delle differenti nazioni. I monumenti pubblici divennero un volano eccezionale per la creazione di nuove narrazioni del passato tangibili, materiali, immediate e chiare, affidate quindi proprio alla scultura, che, da mezzo storicamente indispensabile per rendere immortali idee o personalità, assunse un ruolo anche didattico, quando non didascalico, capace di trasmettere e avvicinare le comunità ai simboli di coesione sociale e culturale.

Per Nora questo tipo di opere sono espressione esemplare di un paradigma del *lieu de mémoire*, che non è dunque solo un luogo fisico ma anche un dispositivo culturale, in grado di fissare un passato che poteva (e potrebbe) correre il rischio d'essere dimenticato<sup>23</sup>. Nel contesto ottocentesco, i monumenti scultorei assunsero questa funzione anche in risposta a due particolari dinamiche: da una parte, tentavano di arginare il rischio della perdita di memoria spontanea, il cui processo sembrava invece agevolato dai processi di modernizzazione e persino dalle espansioni urbane, che spingevano le società ad affidare le proprie radici a simboli permanenti, precisamente localizzati; dall'altra nasceva il bisogno d'una modalità di rappresentazione profondamente nazionale, giacché grandi stati come la Francia post-rivoluzionaria o l'Italia post-risorgimentale iniziavano a erigere (e, in alcuni casi, reinterpretare) nuove statue tra le piazze per raccontare, affermare e rendere concreta, oltre che motivo di vanto, la propria storia, diffondendo così un senso d'appartenenza identitaria forte.

Nelle città europee il periodo compreso fra la metà dell'Ottocento e la Prima Guerra Mondiale è caratterizzato, in effetti, da uno straordinario sviluppo della scultura monumentale. Le cause di tale fenomeno sono sia urbanistiche (la demolizione delle antiche mura, la modernizzazione e l'«abbellimento») e sociali (il trionfo della borghesia) che politiche (la situazione concorrenziale in cui vengono via via a trovarsi poteri, gruppi sociali e partiti). Nel nuovo spazio pubblico della città moderna, la scultura e in particolare il monumento rappresentano uno strumento privilegiato di affermazione e di comunicazione, il cui uso si diffonde in misura sempre maggiore<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> RUNIA 2007.

<sup>23</sup> NORA 1997, vol. I, p. 25.

<sup>24</sup> GAMBONI 1998, p. 19. Sui codici celebrativi monumentali nell'Italia di primo Ottocento si veda anche SPALLETTI 1998.

Questa posizione culturale può trovare riscontro nelle opere di Carlo Marochetti, in particolare nell'*Emanuele Filiberto* e nel *Riccardo I* che rappresentano *exempla virtutis* d'un passato reso tangibile e riconoscibile nel presente. Del resto, tali monumenti, molto più di altri della sua produzione, paiono corrispondere all'idea stessa di *lieu de mémoire* illustrata da Nora, poiché la loro funzione commemorativa si è andata rafforzando nel tempo, fino a consolidare il loro rispettivo ruolo nell'immaginario collettivo.

La storiografia che ha preso in esame le opere di Marochetti ha spesso privilegiato uno sguardo limitato alla loro dimensione stilistica o al contesto nazionale in cui furono realizzate. Tuttavia, poco si è approfondito sul ruolo che l'artista si trovò a svolgere all'interno di un più ampio quadro europeo che vide il monumento pubblico trasformarsi, nel XIX secolo, da semplice celebrazione del potere a strumento di costruzione di memorie collettive e identità nazionali. Alla luce delle fonti disponibili, Marochetti appare non solo come scultore di successo (malgrado tutto), ma come figura chiave in un processo che ha finito per ridefinire funzioni e significati della scultura monumentale nell'Europa ottocentesca.

### ***Monumenti/documenti, memorie conflittuali: ancora a Torino, in Francia, nel Regno Unito***

Che Marochetti sia rimasto sempre legato alla Francia è indiscutibile: lo raccontano le sue opere, la passione con cui intratteneva rapporti non soltanto professionali con le più importanti personalità della nazione, l'assiduità con cui lo si ritrova attivo in patria tra 1830 e 1848 e persino alcune lettere in difesa di quanti lo accusavano di essere straniero<sup>25</sup>. Già la sua partecipazione ai *Salon* del 1827 e del 1831 gli aveva aperto uno spiraglio in un mondo che stava vivendo cambiamenti significativi, anche in scultura. Scelto per contribuire alla decorazione di una delle facciate dell'Arco di Trionfo, con il bassorilievo della *Battaglia di Jemappes*, che spesso tornerà quale riferimento principale per i rilievi a decoro di altri gruppi equestri, è tuttavia difficile individuare con certezza un'opera monumentale scolpita da Marochetti destinata a diventare un *lieu de mémoire* per Parigi o per la Francia. La sfortunata odissea di cui fu protagonista il duplice gruppo equestre del *duc d'Orléans* ha fatto sì che nessuno dei due luoghi predestinati ad accoglierlo l'abbiano preservato nel tempo. Se la versione algerina rimase nella piazza dov'era stata inaugurata fino al 1963, data dell'indipendenza nazionale, divenendo peraltro oggetto di contestazione da parte dei francesi

---

<sup>25</sup> Sul caso in questione si rimanda all'approfondimento del monumento al duca d'Orléans.

d'Algeria al momento della sua ricollocazione a Neuilly-sur-Seine, la controparte francese non riuscì mai a raggiungere il proprio obiettivo (fig. 5). A nulla erano valsi lo sgomento e la rabbia di personalità come Alexandre Dumas nello scoprire che l'opera, rimossa dalla *Cour Carrée* senza preavviso, fosse stata sottratta alla vista di quanti amavano profondamente il delfino di Francia per la sua generosità nel patrocinare le arti.

Lo spirito marochettiano parve rinascere quando ebbe incarico di realizzare opere che glorificassero personaggi di rilievo e nutrissero l'immaginario nazional-popolare eroico, ancora vivo nelle sculture dedicate ai *grands hommes* francesi. Tra quelli scolpiti, anche se quasi tutti accompagnati da raffiche di giudizi negativi, nessuno riuscì ad ottenere lo stesso successo nel suo tempo, né a colpire gli animi degli osservatori con la stessa potenza delle altre due statue equestri sopracitate.

Nella capitale del Regno di Sardegna l'artista tornò in occasione di un'altra commissione, che non ebbe però lo stesso successo della prima e più importante. Dopo il 1848, con l'insediamento di Vittorio Emanuele II, il Piemonte era diventato «terra di rifugio» per artisti e letterati. Torino stava cominciando nel frattempo a popolarsi di altre statue, anch'esse destinate a mutare nei propri significati e obiettivi, soprattutto politici e civili, in contrapposizione ai precedenti scopi dinastico-militari di Carlo Alberto<sup>26</sup>.

Quando il re «Magnanimo» era ancora vivo, e sulla spinta del grande entusiasmo che seguì la promulgazione dello Statuto, si decise di realizzare un'opera commemorativa in suo onore.



Fig. 5 - Lo spostamento del *Monumento al duca d'Orléans* da Algeri a Parigi nel 1963. Fotografia anonima pubblicata in IVEY 2019

<sup>26</sup> Marco Rosci in *Fantasmî di Bronzo* 1978, p. 20.

Aperta la sottoscrizione, però, le cose cambiarono drasticamente: furono dapprima i moti del 1848 a rallentare il processo decisionale, poi la morte di Carlo Alberto in Portogallo a turbare gli animi degli organi politici e della popolazione tutta. Ciò che era nato come spontanea manifestazione di gratitudine, si trasformò in deferente obbligo verso un regnante amato dai propri sudditi, che era riuscito a incarnare il ruolo di difensore della giustizia e aveva rinunciato al potere per garantire la libertà dei propri cittadini.



Fig. 6 - *Monumento a Carlo Alberto*, bronzo e granito, 1861. Torino, Piazza Carlo Alberto

Nonostante tali promettenti premesse, il *Carlo Alberto* di Marochetti fu giudicato deludente, persino indegno (fig. 6). La grandiloquente tripartizione dei livelli del piedistallo, la presenza delle allegorie e l'innovativa aggiunta dei rappresentanti degli ordini militari non erano bastati

a impressionare il pubblico del tempo. Così, in modo uguale e contrario al primo caso torinese, la statua non diventò con altrettanta efficacia quel simbolo di memoria d'un re che aveva contribuito a proiettare Torino, le sue piazze e i suoi cittadini di marmo e bronzo, verso il futuro.

Con altrettanto fervore artistico lo scultore aveva provato a conquistarsi il pubblico inglese anni prima del *Riccardo I*, realizzando a Glasgow il monumento dedicato a Wellington, inaugurato nel 1844 – prima, cioè, del trasferimento inglese. Come spesso accaduto nella biografia artistica di Marochetti, l'opera non fu esente da ostacoli e difficoltà in fase di realizzazione. Persino il concorso fu complesso e la partecipazione di un intermediario imparziale, ovvero William John Bankes (amico dell'artista), non resero la situazione facile. Affrontando difficoltà logistiche e artistiche, l'opera divenne inizialmente elemento distintivo della città, rendendo il suo autore improvvisamente celebre in una nuova nazione. Tuttavia, ciò sembrò durare poco, viste le difficoltà riscontrate nel penetrare lo spesso muro critico che si era eretto contro l'artista, le accuse di plagio e altre mille difficoltà. La statua non aveva soddisfatto quanti conoscevano *de visu* Wellington, che avevano contestato all'artista l'estremo realismo con cui era stato rappresentato in età matura, senza lasciare spazio alcuno all'idealizzazione del vigore giovanile.

Diverso fu ancora il caso della tomba di Elisabetta Stuart, a Newport, realizzata rispondendo a esigenze simili a quelle che avevano permesso la realizzazione del *Riccardo I*, ovvero la riabilitazione di un personaggio storico distante nel tempo e in qualche modo offeso nella propria memoria, perché mai ricordato con la dovuta dignità. La Regina Vittoria dovette cogliere quest'occasione per dimostrarsi ai sudditi premurosa di riagganciarsi alle proprie radici, riappacificando animi in un momento politico delicatissimo. Arrivata dopo il modello del *Riccardo I*, ma terminata prima del collocamento dell'opera a Westminster nel 1856, la tomba di Newport era testimone di un processo di riappropriazione delle tradizioni a scopo squisitamente politico. Si tratta di una scultura che, pur non potendo godere della stessa risonanza del *Riccardo I*, raccontava (e racconta ancora oggi) le contromisure adottate da Vittoria per placare le proteste del tempo, ricordando la legittimità della propria ascesa al trono – come, del resto, aveva fatto Carlo Alberto sfruttando l'iconica sagoma del cinquecentesco Emanuele Filiberto. A differenza di *Riccardo I*, l'immagine di Elisabetta Stuart era stata scolpita basandosi peraltro sulle testimonianze storiche, sfruttando anche la presenza di ben



due modelle e dunque mescolando la realtà alla leggenda, in qualche modo temperando l'aura mitologica che solo *Riccardo I* continuava a possedere.

### ***Memoria e memorie di Carlo Marochetti***

Marochetti si distingue per la sua capacità di adattare la scultura monumentale alle esigenze celebrative e politiche dei contesti in cui operò, dalla Francia all'Italia, fino al Regno Unito. *L'Emanuele Filiberto* e il *Riccardo I* ne sono gli esempi più emblematici, poiché rappresentano due casi paradigmatici di eroi storici trasformati in simboli identitari efficaci e destinati a perdurare: il primo è radicato nella tradizione sabauda, il secondo nell'immaginario della monarchia britannica. Entrambi sono ormai figure a metà tra storia e mito, la cui memoria diretta si è ormai esaurita da tempo, affidata esclusivamente alla costruzione collettiva di ciò che resta della loro forma-immagine. I monumenti di Marochetti, inseriti nei contesti politici e sociali delle nazioni in cui operò, rappresentano un chiaro esempio di memoria selettiva, in cui il potere ha stabilito cosa ricordare e cosa omettere, secondo le logiche di costruzione identitaria descritte da Halbwachs, Agulhon e Nora.

A Parigi, certo, aveva collaborato all'Arco di Trionfo, che divenne immediatamente un luogo simbolico del nuovo linguaggio politico affidato alla scultura, sebbene il contributo marochettiano non fu affatto all'altezza di altre realizzazioni entrate subito nell'immaginario collettivo come distintive del tempo e straordinariamente evocative: è il caso, su tutti, della *Partenza dei volontari nel 1792* di Rude, terminato nel 1836 (fig. 7). L'opera, che aveva impressionato soprattutto per la



Fig. 7 - François Rude, *Le Départ des volontaires de 1792*, pietra, 1833-1836. Paris, Arc de Triomphe



Fig. 8 - François-Chalres Morice (architetto), Léopold Morice (scultore), *Monument à la République*, bronzo e marmo, 1883. Paris, Place de la République

cifra stilistica di chiara ispirazione romantica, evocava un episodio storico fondamentale della storia nazionale con una carica emotiva nettamente superiore a qualsiasi altra scena rievocata nel resto programma iconografico scultoreo. D'altronde a Parigi, e più in generale in Francia, le occasioni che si erano offerte a Marochetti di monumentalizzare la storia erano quasi tutte evaporate per le difficoltà imposte dalla critica. Nessuna sua opera poté davvero eguagliare i risultati ottenuti con il duca sabaudo di Piazza San Carlo. Malgrado gli sforzi, nulla poteva raggiungere la carica simbolica di opere come la *Colonna di Luglio*, né l'impatto patriottico di monumenti più tardi, come quello *alla Repubblica* di Léopold Morice (1843-1919), a decoro dell'opera inaugurata in Place de la République, a Parigi, nel 1883 e diventato immediatamente parte della memoria collettiva grazie all'evocativa

presenza di *Marianne*, incarnazione della Francia (fig. 8). Persino *Giovanna d'Arco* di Emmanuel Frémiet (1824-1910) del 1874, dal caratteristico colore dorato, riuscì in modo molto più efficace a penetrare nel tessuto culturale collettivo e innestare un ricordo duraturo di una figura emblematica della storia (legendaria) nazionale. Tale obiettivo fu forse sfiorato da Marochetti in patria, che si vide sottratta persino la (doppia) occasione di commemorare il rientro delle ceneri di Napoleone estromesso poi da entrambi i progetti dopo anni di lotte, modelli e diatribe continue. Oggi si potrebbe persino immaginare che sia stato un bene non aver ricevuto quell'onore, giacché Napoleone è da sempre un simbolo troppo ingombrante da trasmettere ai posteri. Del resto, la *Colonna Vendôme*, eretta tra il 1806 e il 1810 con una statua

di Bonaparte in cima, fu distrutta nel 1871 durante le rivolte parigine, anche perché considerata simbolo d'un passato pesante e controverso<sup>27</sup>.

Nel Regno Unito la situazione era altrettanto difficile: bisognava riuscire a competere innanzitutto e superare i cantieri scultorei nelle due chiese simbolo della rinascita artistica inglese, ovvero Westminster e St Paul. Il tentativo di Marochetti di partecipare alla commissione per la *Colonna di Nelson* lascia intendere come avesse cognizione precisa di quali potessero essere le occasioni destinate a lasciare un'impronta indelebile nei luoghi per i quali erano predisposti. O ancora si ricorda lo sforzo di realizzare la statua dedicata a Robert Peel per Parliament Square a Londra, incarico poi sfuggitogli e affidato a Matthew Noble, che completò l'opera nel 1871. Con il *Wellington* di Glasgow aveva provato a raccogliere il pesante fardello della scultura monumentale inglese, continuando l'impresa lasciata in eredità dal ben più acclamato Francis Chantrey, che col suo *George IV* di Trafalgar Square, asciugato di



Fig. 9 - George Gilbert Scott (architetto), John Henry Foley (scultore), Thomas Brock (scultore), *Albert Memorial*, bronzo, oro e marmo, 1861-1872. London, Kensington Gardens

---

<sup>27</sup> BORDES, NERRIÈRE, BARIDON, MAINGON, DE MEAUX 2021



qualsiasi velleità decorativa, aveva ricevuto molti onori quale memoria tangibile d'un passaggio importante della storia britannica. È vero, era stato selezionato a scapito di molti suoi colleghi per il ricordo funebre del Principe Alberto e della Regina Vittoria per Frogmore, ma la destinazione esclusivamente privata dell'opera la rendeva inaccessibile a qualunque pubblico estraneo alla famiglia reale. Ancor più sfortunato fu il destino del memoriale per il Principe Alberto dei Kensington Gardens (fig. 9): sebbene inizialmente selezionato per realizzare un'opera destinata a rimanere nella memoria degli inglesi, la morte sopraggiunta improvvisamente aveva sottratto a Marochetti l'onore di legare il proprio nome a una fra le opere più imponenti sul territorio nazionale, se si esclude il *Memoriale a Walter Scott*, la cui statua centrale era stata realizzata dallo scozzese John Steell (1804-1891, fig. 10) nel 1844.



Fig. 10 - George Meikle Kemp (architetto), John Steell (scultore), *Walter Scott Memorial*, marmo, 1841-1846. Edinburgh, Princess Street Garden

La costruzione di *lieux de mémoire* non era un processo immediato né pienamente consapevole all'epoca. Se l'*Emanuele Filiberto* torinese segnò un inizio fulminante per la carriera di Marochetti, il suo percorso successivo si rivelò più complesso e irto di complicazioni. A nulla erano servite le commissioni (seppur prestigiosissime) delle opere che ritraevano il duca d'Orléans o quello di Wellington, che rispondevano a una logica diversa: qui la memoria era ancora viva, legata a testimoni e contemporanei dei personaggi rappresentati. Nel caso di Wellington vi era inoltre la potenziale aggravante che l'effigiato fosse ancora vivo, ciò ha inevitabilmente influito sia nella fase produttiva sia nei giudizi dei suoi ammiratori più affezionati. La differenza è sostanziale: mentre le statue di Parigi/Algeri e Glasgow parlavano direttamente a un pubblico la cui memoria si stava ancora strutturando ed era calda del ricordo dei due personaggi, Emanuele Filiberto e Riccardo I agivano su un piano sentimentale, evocando un passato ormai cristallizzato, un'epopea cavalleresca che la scultura rendeva tangibile ma che non aveva più legami o implicazioni con il presente.

Il destino delle opere monumentali marochettiane è stato disomogeneo: alcune, come il *duca d'Orléans*, sono state dimenticate; altre, come il *Wellington* di Glasgow, hanno perso il loro significato originario; mentre l'*Emanuele Filiberto* e il *Riccardo I* si sono affermati come riferimenti stabili nei ricordi collettivi. Questi ultimi, oltre al loro valore artistico, possono essere letti come *lieux de mémoire* consolidati, adattati nel tempo ai cambiamenti storici e alle nuove interpretazioni del passato senza perdere la loro efficacia narrativa. Non è un caso che l'oblio quasi immediato dell'artista alla sua morte non abbia oscurato solo due delle sue rappresentazioni più iconiche: quando si pensa, oggi, a Carlo Marochetti, molti riconoscerebbero in lui l'autore dell'*Emanuele Filiberto*, a stento del *Riccardo I* e di poco altro ancora.

Il percorso dello scultore dimostra che il monumento ottocentesco non è solo una questione estetica, ma anche un fenomeno artistico, culturale e politico. In almeno due casi cruciali il lavoro di Marochetti è stato, ed è ancora, testimonianza della trasformazione della scultura pubblica in strumento per la costruzione di un'identità collettiva, rivelando come la memoria possa sedimentarsi in modi differenti a seconda del contesto, oscillando tra storia documentata e mito consolidato, tra la memoria vissuta e quella ricostruita.

***L'opera monumentale di Carlo Marochetti: un case-study ancora promettente?***



Le statue pubbliche realizzate da Marochetti, con le loro peculiarità e contraddizioni, s'inseriscono nell'articolato panorama della *monumentomania* ottocentesca, fenomeno grazie al quale l'opera divenne non solo uno strumento di affermazione politica, ma anche elemento cardine nella costruzione di un'identità collettiva, di comunità così come di nazione. Il fatto che lo scultore sia riuscito a realizzare due sculture di grande impatto in contesti così diversi – a Torino e a Londra – rappresenta un'eccezione con pochi precedenti nel panorama artistico del tempo, soprattutto per un singolo artista. Eppure, nonostante il consolidamento della sua fama attraverso questi due lavori, molte questioni paiono ancora aperte.

I suoi monumenti più celebri e celebrati collocano Marochetti in una posizione privilegiata per affrontare altri terreni d'indagine, soprattutto quando si tenga presente che il suo lavoro si estese in contesti politici, culturali e geografici molto diversi, permettendo un confronto unico tra le strategie monumentali adottate in Francia, Italia e Regno Unito. Molti interrogativi, ancora irrisolti, dimostrano quanto da lui realizzato continui a offrire spunti di riflessione, collocandosi in un dibattito che non riguarda solo la storia dell'arte, ma anche il modo in cui le società contemporanee si sono confrontate con il proprio passato. In particolare, sono due i territori che, a partire dall'opera di Carlo Marochetti, potrebbero ancora essere esplorati, magari per comprendere meglio oggi cosa possa rappresentare la sua vasta produzione monumentale, in massima parte svettante a corredo di strade e piazze europee e non soltanto.

Un primo spunto di riflessione può addensarsi attorno alle questioni di genere. Posto che i celebratissimi *grands hommes* sono appunto uomini, in quale misura, in quali luoghi, in quali termini figurativi e/o simbolici poteva essere celebrata la donna? In che modo la sua immagine si declinava tra allegoria, stereotipo e simbolo popolare? Dal canto suo, Carlo Marochetti contribuì, consapevolmente o meno, alla diffusione di rappresentazioni di genere? Alcune figure femminili, come la *Regina Vittoria* e la *Principessa Elisabetta*, possono offrire dei primi elementi su queste dinamiche, così come potrebbero essere lette con altrettanta efficacia le figure allegoriche poste alla base del *Carlo Alberto* e quelle originariamente previste a corredo dell'*Emanuele Filiberto*. E non è soltanto una questione di modalità rappresentative della donna: restano infatti da esplorare i suoi rapporti con scultrici e apprendiste tra Francia e Inghilterra. È noto che abbia conosciuto Marie d'Orléans nei primi anni della sua carriera a Parigi, ma sarebbe interessante comprendere se sia riuscito a entrare in contatto anche con altre figure attive nel panorama scultoreo inglese, come la principessa Louise, figlia della Regina Vittoria, o Susan Durant, una delle più affermate scultrici dell'epoca vittoriana. Recenti studi

hanno sottolineato la marginalizzazione della donna nella pratica della scultura monumentale e la necessità di ripensare la partecipazione femminile alla statuaria pubblica: in questa direzione, pur in assenza di documentazione diretta sul suo atelier, il caso di Marochetti potrebbe offrire un possibile punto di partenza per indagare il ruolo delle donne nelle botteghe artistiche europee del XIX secolo, contribuendo così a una lettura più ampia delle questioni di genere nella scultura pubblica.

Un secondo tema da poter approfondire – certo non l’ultimo possibile, ma senz’altro quello che pare offrire le migliori possibilità per ripensare l’opera di Marochetti al presente, senza cadere nelle trappole del *présentisme*<sup>28</sup> – riguarda la possibilità di analizzare alcuni suoi monumenti in termini relazionali, vale a dire osservando in quale maniera lo scultore costruì il proprio discorso simbolico e figurativo nel momento in cui fu chiamato a mettere in scena protagonisti appartenenti a un mondo eurocentrico in contesti extraeuropei. Da questo punto di vista, ancora le sue statue pubbliche, pensate spesso per esaltare figure legate alle politiche coloniali degli Stati europei della prima età contemporanea, offrono un fertile terreno d’indagine per quella storiografia che prova da tempo a riflettere sul significato del termine *coloniale* e soprattutto sugli effetti del suo capovolgimento, indagando pratiche post-coloniali o addirittura decoloniali. A Glasgow la statua equestre del duca di Wellington è divenuta ormai un simbolo popolare di dissenso e risemantizzazione culturale: il cono del traffico ironicamente collocato sulla sua testa non è solo un gesto di irriverenza locale, ma una dichiarazione più ampia sulla percezione contemporanea della statua (soprattutto del personaggio controverso) e sulla memoria delle *élites* locali. Dal canto loro, il duca d’Orléans in Algeria o il Mark Cubbon e il memoriale di Cawnpore in India sono stati al centro di violente contestazioni.

Questi esempi dimostrano come un monumento non consenta mai un’interpretazione definitiva di sé, sia quando rimane stabilmente nello stesso luogo per decenni sia quando è delocalizzato per ragioni di compatibilità diverse, ma modifica il proprio sistema valoriale, dando luogo a stratificazioni storiche e conflitti ideologici<sup>29</sup>. In tale prospettiva, interrogando ancora queste opere pubbliche entro la cornice della città europea ed extra-europea del XXI secolo, occorrerà anche chiedersi quali immagini e/o narrazioni, più o meno convenzionali, delle popolazioni colonizzate emergono dalle realizzazioni di Marochetti. Ulteriori approfondimenti analitici, con attenzione speciale ai profili simbolici e iconografici, potrebbero rivelare come la sua

---

<sup>28</sup> HARTOG 2003.

<sup>29</sup> Sui temi qui solo accennati si vedano, ad esempio, KRAUSS 1979; YOUNG 1992; TILLIER 2022 e PINOTTI 2023.

produzione – ad esempio, i memoriali dedicati ai caduti della Guerra di Crimea – possa aver aiutato a consolidare rappresentazioni stereotipate delle popolazioni vinte<sup>30</sup>.

Attraverso queste o altre possibili lenti l'opera monumentale di Carlo Marochetti, o forse meglio la scultura monumentale ottocentesca nel suo complesso può essere rimessa al centro dell'attenzione come catalizzatrice di valori a volte sopiti, a volte soltanto modificati, in casi estremi persino ribaltati. Riconsiderare quelle statue impone un compito difficile, tutt'altro che consolatorio, che consiste nell'interrogare non esclusivamente un'epoca lontana, ma anche il presente. La memoria pubblica è un territorio in continua evoluzione e solo attraverso un'analisi critica solida è possibile comprenderne le dinamiche sovratemporali, evitando così di ridurla a semplice elemento ancorato nel passato o peggio condannarla all'oblio.

Studiare oggi le opere di Marochetti significa non solo comprendere il percorso di un artista nel proprio tempo, restituendogli il giusto ruolo storico-artistico, ma anche interrogarsi su ciò che resta e su ciò che è stato dimenticato nella costruzione delle memorie collettive. Tali processi culturali furono attivati da quei monumenti, in quanto opere d'arte, ma anche dalla rete complessa di relazioni biunivoche che essi instauravano con comunità, gruppi sociali o intere popolazioni: una rete che solo in parte è sopravvissuta alle trasformazioni della modernità. Molti di questi eroi, cavalieri, politici o scienziati hanno mantenuto la propria forma nel bronzo o nel marmo, conservando l'apparato simbolico, le inclinazioni di gusto e le iconografie originarie, ma al contempo hanno mutato in modo profondo il loro significato, le ragioni con cui parlano agli abitanti di una città o una nazione. Solo all'apparenza immobili, essi costantemente ridefiniscono le ragioni della propria esistenza attraverso il rapporto che instaurano con il contesto, il mondo e la storia, di volta in volta catalizzando e documentando valori e disvalori che Carlo Marochetti avrebbe difficilmente potuto immaginare.

---

<sup>30</sup> EDWARDS 2024.

## **Parte Seconda**

**I monumenti di Carlo Marochetti: una selezione**



*Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*



Bronzo e marmo

Commissionato nel 1831 da Carlo Alberto di Savoia-Carignano

Inaugurato il 4 novembre 1838

Fonditori: Soyer & Ingé

Altezza 4,40 m.; larghezza 4,50 m.; profondità 2,50 m.

Misure basamento: Altezza 4,22 m.; larghezza 4,00 m.; profondità 3,00 m.

Torino, Piazza San Carlo

Iscrizioni:

Lato anteriore: «EMMANVELI FILIBERTO / CAROLI III F. / ALLOBROGVM DVCI / REX CAROLVS ALBERTVS / PRIMVS NEPOTVM / ATAVO FORTISSIMO / VINDICI ET STATORI / GENTIS SVAE /AN. M. DCCC. XXXVIII».

Lato posteriore: «VICTOR AD AVG. VEREMANDORVM / SVBALP. REGIONE / IN VIRTUTIS PRETIVM RECEPTA / VRBEM INGREDITVR / IVRE VETERIS PRINCIPATVS / ET CIVIVM STVDIO SVAM / POPVLIS PACEM / REDDITVRVS / PRID. IDVS AVG. AN. MD. LXII»<sup>1</sup>.

#### Fonti archivistiche:

Archivio di Stato di Torino (ASTo), Sezione Riunite, Lavori Pubblici, Ornato Edifici Torino, M 296. Archivio Storico della Città di Torino (ASCTo), Collezione Simeom, G34, C4740, C4739; Miscellanea Lavori Pubblici, 872; Atti Municipali 1851-1852; Affari Lavori Pubblici, Cart. 56/1. Archivio dell'Accademia Albertina di Torino (AABATo), 4, 21. Archivi privati della famiglia Hedengren.

Gran parte dei documenti d'archivio custoditi presso l'ASTo, ACSTo e AABATo sono già editi e/o trascritti in maggioranza in BOLLEA 1933.

#### Bibliografia:

«Gazzetta Piemontese» 17 Dicembre 1831; PEZZA 1832; «Le Constitutionnel», 29 Mars 1838; «Journal des Artistes» 1 Avril 1838; «Gazzetta Piemontese» 5 novembre 1838; DEFARGEAS 1838; DE LAVERGNE 1838; DELÉCLUZE 1838; R. ST.-H 1838; *Statue Équestre de Philibert-Emmanuel par M. Marochetti* 1838; T.H. [THORÉ] 1838; GUILLOT 1839; SANVITALE 1840; MORANDO 1880; CALDERINI 1928; BERNARDI 1928; BOLLEA 1933; BOVERO 1942; MALLÈ 1960; CASTELNUOVO, ROSCI 1980; DE MICHELI 1992; BENOIST 1994; HEDENGREN-DILLON 2014; CAVICCHIOLI 2016; CONTINI 2019; CIANI SCIOLLA 2021; CAVICCHIOLI 2022; PIRRO 2024.

---

<sup>1</sup> La prima frase si traduce in: «A Emanuele Filiberto figlio di Carlo III, capo degli Allobrogi, il re Carlo Alberto, il primo dei nipoti, all'antenato valorosissimo, vendicatore e difensore della sua stirpe, 1838»; la seconda invece: «Da vincitore entrò ad Augusta Viromanduorum, nella regione Subalpina, recuperata come premio della virtù, a ragione del vecchio principato e dell'appoggio dei cittadini, per restituire la pace al popolo Il 19esimo giorno prima delle calende di gennaio dell'anno 1562». Entrambe furono elaborate da Carlo Boucheron (1773-1838).

La storia qui ricostituita dell'*Emanuele Filiberto* non può prescindere, come si vedrà, dalle fondamentali notizie raccolte da Luigi Cesare Bollea nell'unico studio ad oggi realizzato sul monumento, del 1933<sup>2</sup>.

Il 12 ottobre del 1831, il ministro per gli Affari Interni Tonduti de l'Escarène<sup>3</sup> comunicava all'Azienda Economica dell'Interno che:

S. M. [aveva] determinato di far erigere sulla piazza di S. Carlo un pubblico monumento con getti d'acqua, dietro ad un modello che le fu rassegnato dal Sig. Marochetti [sic], e ne ha affidato la direzione dell'eseguimento al sig. cavaliere Bonsignore suo primo architetto, dichiarando essere sua volontà che la fondita della statua e del cavallo venga eseguita in questa capitale<sup>4</sup>.

Così, Carlo Alberto, la cui incoronazione era avvenuta l'8 maggio 1831, a pochi mesi del suo insediamento aveva deciso di affidare l'incarico per un monumento dedicato a Emanuele Filiberto di Savoia all'allora ventiseienne Carlo Marochetti<sup>5</sup>.

L'artista si trovava in città già dal 1830 e a partire dall'anno successivo l'accademia torinese lo nominò *socio onorario*, permettendogli così di presenziare ad alcune delle adunanze e partecipare a discussioni sul futuro dell'insegnamento della scultura sui modelli antichi<sup>6</sup>.

Di lì a poco, Marochetti presentò il primo modello del monumento destinato a piazza San Carlo (fig. 1)<sup>7</sup>. Il gesso raffigurava il duca di Savoia che, spada sguainata verso l'alto, spronava i soldati alla carica alla vittoria, mentre il destriero, in una posa rampante impennata, si apprestava a scavalcare una palizzata nella sua corsa verso il nemico.

---

<sup>2</sup> L'unica ricostruzione, ancora oggi attendibile, sull'opera è in BOLLEA 1933. L'opera è citata in DE MICHELI 1992, pp. 86-87. Una parziale sintesi è anche in CAVICCHIOLI 2016. In questo contesto si cerca di offrime una (ri)lettura che tenga conto sia delle novità emerse nel corso del riesame della documentazione, sia di alcuni aggiornamenti, soprattutto critici, rintracciati tra Parigi e Torino. Quando non diversamente specificato, quasi tutto il materiale archivistico-documentario torinese qui presentato risulta già menzionato e/o trascritto da Bollea. La stessa documentazione è in parte menzionata anche nelle tesi di SGHERZI 2002 e CIANI SCIOLLA 2021.

<sup>3</sup> Antonio Maria Francesco di Paola Bartolomeo Tonduti, conte de l'Escarène (1771-1856), è stato un militare e personaggio politico di rilievo nel Regno di Sardegna: cfr. BERTINI 1993.

<sup>4</sup> BOLLEA 1933, *Appendici*, n. 1, p. 59.

<sup>5</sup> BOLLEA 1933, p. 9.

<sup>6</sup> In uno dei resoconti accademici è riportato il consiglio offerto da Marochetti dei lavori «da imporsi ai giovani pensionati in Roma», soprattutto che «si debba per gli scultori comprendere un lavoro in marmo ricopiato dall'antico», in un momento in cui il regolamento dell'istituzione sarà di lì a poco aggiornato, AABATo-21, f. 108, seduta del 22 ottobre 1831. Per la nomina di Marochetti cfr. BOLLEA 1933, p. 10.

<sup>7</sup> Ancora oggi conservato presso i depositi della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, inv. S/16. Ringrazio la dr.ssa Virginia Bertone per avermi concesso la possibilità di visionare il gesso nei depositi del museo. Il modello fu esposto anche in occasione della mostra CASTELNUOVO, ROSCI 1980, vol. II, p. 576, n. 606, scheda di Daniele Pescarmona.

Il 15 dicembre del 1831 Carlo Alberto annotò nel proprio diario privato un riferimento all'*Emanuele Filiberto*, che rivela un cambio di rotta rispetto all'idea originaria dello scultore<sup>8</sup>. Il monumento mutò dunque forma per volontà del re, che così proseguiva la sua breve ma preziosa descrizione:

Cette épreuve avait été faite en carton d'après le modèle en cire, pour voir si les proportions se trouvaient en harmonie avec la place [...]. On avait mis pour support quatre statues représentant la justice, la paix et autres de ce genre, sujets déjà si usés et multipliés. Ce qui fit que j'ordonnai que ces statues eussent à représenter quatre des provinces qui se trouvaient alors sous l'autorité d'Emanuel Philibert<sup>9</sup>.

I giorni seguenti, le parole di Carlo Alberto trovarono conferma nella «Gazzetta Piemontese»: «S. M. il Re nostro Signore [...] fermò di far innalzare sulla piazza detta di San Carlo un monumento in onore del duca *Emanuele Filiberto* di gloriosa ed eterna rimembranza». Inoltre, sempre la stampa coeva riportò il desiderio del re di realizzare un'opera che «avesse ad un tempo uno scopo di pubblica utilità ordinando che dalla base di esso scaturissero quattro fontane»<sup>10</sup>: così, il progetto fu modificato con l'aggiunta di una fontana pubblica, che non sarà poi realizzata, ma che doveva all'inizio avere senz'altro un grande impatto scenografico<sup>11</sup>. Ancora la «Gazzetta Piemontese» testimoniò l'installazione in piazza San Carlo del «non intiero simulacro» di questo nuovo monumento, così da verificare le misure effettive rispetto all'ubicazione dell'opera<sup>12</sup>: si trattava dello stesso modello che Carlo Alberto ispezionò la mattina dell'annotazione sul diario. Nel quotidiano torinese è descritto con cura il modello effimero montato nella piazza, in cera e legno<sup>13</sup>:

Per cinque scaglioni, che circondano il monumento, si giunge ad un piano, su cui posa una base quadrilunga, ai quattro angoli della quale debbono stare diversamente atteggiate quattro statue; a

---

<sup>8</sup> «Je montai à cheval ce matin à huit heures pour aller voir l'épreuve du monument que l'on construira sur la place S. Charles. Ce sera une grande fontaine qui sera surmonté de la statue équestre d'Emanuel Philibert, représenté dans le moment qu'il remet son épée dans le fourreau après la bataille de S. Quentin» cfr. SALATA 1931, pp. 83-84.

<sup>9</sup> SALATA 1931, pp. 83-84.

<sup>10</sup> «Gazzetta Piemontese», n. 151, Torino, 17 Dicembre 1831, p. 1165.

<sup>11</sup> Come ricorda BOLLEA 1933, p. 15, Torino era ancora sprovvista di fontane e punti d'acqua potabile, è forse questa una delle ragioni che spinse il re a optare per una grande fontana monumentale.

<sup>12</sup> «Gazzetta Piemontese», n. 151, Torino, 17 Dicembre 1831, p. 1165

<sup>13</sup> Di questa seconda proposta esiste ancora un piccolo modello in cera e legno, inviato forse dallo stesso scultore, ma oggi fortemente deteriorato. Questo modello, conservato nei depositi della GAM di Torino (inv. S/17), era già danneggiato all'epoca in cui Bollea ne pubblicò l'immagine (BOLLEA 1933, pp. 16-18). L'opera risulta attualmente impossibile da visionare, forse anche a causa del fragile stato di conservazione.

metà della base sono collocate quattro fontane in cui cadrà l'acqua che zampillerà superiormente. Alla base sovrasta lo zoccolo di un piedestallo, sui due lati maggiori del quale saranno scolpiti due bassi rilievi rappresentanti l'uno *La Battaglia di San Quintino* [...] e l'altro *La pace conchiusa tra Francia e Spagna al castello di Cambresi* [...]. Sopra il piedestallo s'innalza il generoso corsiero al passo, superbo di portare l'Eroe che lo cavalca: veste questi alla foggia di quei tempi, armato il petto di usbergo e difeso il capo da elmetto, ed è rappresentato come nel momento di rientrare nella città, pacificatore de' suoi Stati dopo le illustri sue gesta, ed in atto di riporre nel fodero la vincitrice sua spada<sup>14</sup>.

Di fatto, la parte superiore corrispondeva quindi – già nel 1831 – al lavoro finale e persino la presenza dei rilievi coincideva con quelli per l'opera compiuta<sup>15</sup>.

L'idea della gran fontana non convinse però i testimoni del tempo tanto che, ancora in occasione della prova pubblica, il letterato cesenate Cesare Pezza manifestò il proprio dissenso con veemenza<sup>16</sup>. In un volume dedicato alla biografia di Emanuele Filiberto, l'autore rievocò il progetto della fontana monumentale esposta in Piazza San Carlo, protestando con fermezza contro la proposta<sup>17</sup>.

A causa anche di questa stroncatura, che non fu l'unica<sup>18</sup>, nel Regio Biglietto del 1833 furono riportati solo i nomi di Marochetti e Bonsignore: cancellata ogni traccia dell'ingegner Mosca, così come la derivazione delle acque, restavano solo le allegorie delle quattro province del regno a circondare il basamento (che dovevano rappresentare Savoia, Val d'Aosta, Piemonte e Contea di Nizza)<sup>19</sup>. Grazie a tale documento, si ricava peraltro una prima stima sui costi di produzione approvati dalla casa reale. È ancora pubblicato da Bollea il dettaglio preciso delle spese generali, oltre al chiarimento sulla realizzazione senza un vero compenso per lo scultore: se inizialmente i fondi erano stati «approssimativamente calcolati in L. 210.000»<sup>20</sup>, dopo il Real Decreto del 13

---

<sup>14</sup> «Gazzetta Piemontese», n. 151, Torino, 17 Dicembre 1831, p. 1166.

<sup>15</sup> Oltre all'artista, furono incaricati, per le parti architettoniche e idrauliche, anche l'architetto Ferdinando Bonsignore (1760-1843) e l'ingegnere civile, architetto e idraulico Carlo Bernardo Mosca (1792-1867), cfr. ASTo, sez. Riunite, Lavori Pubblici, *Ornato*, 296, lettera di Escarène all'Azienda Economica dell'Interno del 14 ottobre 1831. Ciò, non prima di aver scartato il nome di Benedetto Brunati, che dai documenti risultava particolarmente offeso dalla questione (ASTo, sez. Riunite, Lavori Pubblici, *Ornato*, 296, lettera di Marone a Escarène del 13 ottobre 1831).

<sup>16</sup> PEZZA 1832.

<sup>17</sup> Secondo Pezza, il monumento presentava un disegno privo di elementi accattivanti e risultava compromesso da scelte progettuali inadeguate. La critica era soprattutto diretta alle vasche, lo zoccolo del piedistallo e le allegorie, queste ultime troppo simili tra loro. Per un resoconto più approfondito della vicenda si rimanda a BOLLEA 1933, pp. 18-21.

<sup>18</sup> Bollea ricorda anche la stroncatura della fontana a firma dello storico Jean-Pierre Ducros de Sixt (BOLLEA 1933, p. 21).

<sup>19</sup> ASTo, sez. Riunite, Lavori Pubblici, *Ornato*, 296, Regio Biglietto 256, f. [12992].

<sup>20</sup> BOLLEA 1933, p. 20.



maggio 1834 le cifre furono suddivise in un primo versamento di L. 22402,57 destinate a Marochetti «per ugual somma da lui sborsata nell'eseguimento d'una parte delle opere», cui si aggiunsero, nei mesi seguenti, anche L. 7006,84, sempre di rimborsi, e altre L. 15.000 «per l'acquisto dei marmi a farsi a Carrara»<sup>21</sup>.

Passarono gli anni, in attesa di una decisione definitiva. In particolare, molti dubbi permasero sul basamento<sup>22</sup> e sui tempi di consegna dell'opera.

Il 23 novembre 1836, la segreteria di Stato per gli affari dell'Interno, portavoce del ministro Carlo Giuseppe Beraudo di Pralormo, trasmise un'informativa sui lavori al marchese Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno<sup>23</sup>. L'opera era in ritardo rispetto ai desideri del re, che avrebbe voluto «effettuare l'inaugurazione del monumento il 27 aprile del prossimo 1837 giorno anniversario del suo avvenimento al Trono». Fornite le indicazioni allo scultore sulle volontà di Carlo Alberto per il basamento restava «da esaminarsi se la forma e le proporzioni dal Marochetti divise possano ravvisarsi in armonia alla disposizione degli edifici che circondano la piazza». Pertanto, Pralormo domandò di «sottomettere ogni cosa alla disamina della Reale Accademia»<sup>24</sup> e ottenere così un giudizio definitivo su conformità e dimensioni del piedistallo. A fine gennaio del 1837 la Commissione dell'Accademia si riunì esaminando un disegno del piedistallo con le estremità arrotondate (fig. 2), precisando però di non essere in grado di fornire indicazioni in assenza delle misure della statua<sup>25</sup>.

Il 6 marzo, Marochetti scrisse al ministro per informarlo sul procedere dei lavori. Lo scultore domandò «d'engager l'architecte chargé de la direction du piédestal à se borner à vérifier si l'échelle du plan est en rapport avec les notes que j'envoie, et à m'envoyer la hauteur et la largeur du dé du piédestal, pour m'assurer si nous sommes d'accord»<sup>26</sup>. L'artista era ignaro del

---

<sup>21</sup> BOLLEA 1933, p. 22.

<sup>22</sup> «Di chi è adunque l'attuale piedistallo?», si chiede Bollea (BOLLEA 1933, p. 24) nel capitolo sull'astrusa faccenda, riportando le parole di Calderini: «si attribuisce all'architetto Bonsignore ..., ma altri lo attribuiscono al Marochetti stesso» (CALDERINI 1928, p. 24.) Esaminando la documentazione, tuttavia, è facile escludere Bonsignore, così come gli altri ingegneri addetti alla canalizzazione delle acque, dal progetto del monumento-fontana poi scartato, lasciando dunque a Marochetti la paternità unica di opera e basamento.

<sup>23</sup> All'epoca *gran ciambellano* cioè presidente dell'Accademia cfr. [s. n.] 1960.

<sup>24</sup> AABATo-21, c. nn.

<sup>25</sup> Oltre al marchese Alfieri di Sostegno, sono presenti anche Cesare Saluzzo, il conte Galleani di Canelli, Giovanni Battista Biscarra, gli accademici d'onore [Roberto] D'Azeglio, Lascaris, Britannio di San Marzano, Bernezzo, Pont del Pino, Villaretto e gli accademici professori: «Palmieri, Fea, Bernero Luigi, Mosca, Angelo Boucheron, Sevesi Fabrizio, Bertinatti», AABATo-21, c. nn.

<sup>26</sup> Ancora in AABATo-4, si tratta della copia della lettera ricevuta, non segnalata con un numero identificativo nel faldone: «la statue equestre est dans la fosse; le moulage est commencé depuis quelque tems et on y travaille avec la plus grande activité».

coinvolgimento dell'istituzione e dei dubbi espressi dagli accademici. A testimoniare l'estraneità ai fatti fu lo stesso Marochetti, che raccomandò «qu'on ne fasse aucun changement au style ni à la donnée du plan que j'ai envoyé», soprattutto perché «quel que soit le talent de celui qui y fait des modifications, il est impossible qu'il en connaisse la portée, s'il n'a pas vue ce que doit porter ce piédestal»<sup>27</sup>. Alla lettera sono allegati due disegni del cavallo, uno solo abbozzato, l'altro invece firmato e con gli assi di proporzione indicati a lettere, oltre a un modellino del solo cavallo<sup>28</sup>.

Il 22 marzo ancora Pralormo trasmise ad Alfieri «le indicazioni [...] rimesse dal sig Marochetti delle dimensioni della statua»<sup>29</sup>, aggiungendo: «spiacemi di aver veduto che le semplici note fornite dal Sig Marochetti siano per avventura tali da doversi ravvisare insufficienti a compiere il desiderio espresso dalla Commissione». Il 5 aprile l'accademia si riunì per dibattere del basamento<sup>30</sup>, chiedendo a Pelagio Pelagi di «segnare sui presentati disegni del piedistallo, e colla scorta delle memorie del Sig. Marochetti, la statua equestre al fine di formarsi una qualche idea delle masse del monumento»<sup>31</sup>. Alla fine del mese successivo, quando fu finalmente informato del coinvolgimento accademico, lo scultore apparve irritato: «il est impossible qu'une Commission, quelle qu'elle soit, puisse résoudre convenablement le problème d'un piédestal pour une statue qu'elle ne connaît pas»<sup>32</sup>, e chiese d'essere messo in contatto «avec la personne, en la quelle S. Excellence et Sa Majesté auront le plus de confiance» per accordarsi sul da farsi e non ricevere «l'assistance de dix ... , fâcheuse malgré l'unanimité!». È importante ricordare che Marochetti aveva raggiunto i trentadue anni ma non ancora stabilita la fama che, qualche anno dopo, consoliderà anche grazie all'*Emanuele Filiberto*. Tuttavia, in questo frangente l'artista si mostrò poco intimorito dalle autorità accademiche e politiche interpellate nelle fasi di produzione dell'opera. Consapevole di far parte d'un triangolo delicato di relazioni, Marochetti avanzò in autonomia un'ulteriore idea: rigettato il suo primo pensiero, dagli accademici ritenuto «antimonumental» e in origine «exactement copié sur le piédestal qui porte la statue équestre de Louis XIV par Bosio, le quel piédestal est lui-même copié sur tous ceux qu'on a adoptés jusqu'à nos jours»<sup>33</sup>, l'artista propose di

---

<sup>27</sup> Pubblicato in BOLLEA 1933, p. 28.

<sup>28</sup> Conservato presso il deposito della GAM di Torino, non mi è stato possibile rintracciare il numero d'inventario. Risulta attualmente in cattivo stato di conservazione e impossibile da visionare.

<sup>29</sup> AABATo-4, c. nn.

<sup>30</sup> Di nuovo in presenza di Fea, Palmieri, Palagi, Mosca, San Marzano e d'Azeglio, AABATo-4, c. nn.

<sup>31</sup> AABATo-4, c. nn.

<sup>32</sup> ASTo, sezione Riunite, Lavori Pubblici, *Ornato*, 296, lettera di Carlo Marochetti del 20 maggio 1837.

<sup>33</sup> ASTo, sezione Riunite, Lavori Pubblici, *Ornato*, 296, lettera di Carlo Marochetti del 20 maggio 1837.

elaborarne uno nuovo, ispirato al *Marco Aurelio* capitolino e al *Cosimo I de' Medici* di Firenze – che aveva cioè le estremità corte arrotondate.

Il 31 maggio 1837 Pralormo trasmise ad Alfieri di Sostegno le novità ricevute dall'artista: oltre all'arrivo previsto per il 4 di novembre, il ministro sollecitò di

accelerare la definizione di quanto concerne alla base di cui dovrà esser collocata: a quell'uopo egli [Marochetti] propone di prender per modello e di copiare esattamente il piedestallo della statua de' Medici o quella di Marc'Aurelio esistenti [...] dando però la preferenza alla prima perché maggiormente in armonia con quella di che ora si tratta<sup>34</sup>.

Esaminate le intenzioni dello scultore, l'8 giugno l'Accademia deliberò: «dopo aver preso cognizione delle forme proposte pel nuovo piedestallo, [l'assemblea] è stata unanimemente di parere che esse forme non possono essere annoverate fra quelle di migliori esempi antichi per consimili monumenti, come era già stato proposto»<sup>35</sup>. L'idea di Marochetti fu così nuovamente respinta e il comitato rimaneva in attesa d'una proposta più adeguata, riservandosi «d'emettere un definitivo sentimento»<sup>36</sup> più avanti.

Poco dopo, un ennesimo ritardo sembrò minare le tempistiche già di molto allungate per il definitivo completamento, tanto che Pralormo temeva di dover «rinunciare alla speranza di vedere il monumento inaugurato pe' primi giorni del prossimo novembre com'è desiderio di S. M.»<sup>37</sup>. Così, approfittando della lontananza fisica dello scultore, il ministro chiese alla stessa istituzione «il disegno secondo il quale opinerebbe doversi costruire il piedistallo di che si tratta. E penso che la medesima potrebbe indicarne lo stile e stabilirne eziandio le proporzioni», soprattutto perché «il sig.r Marochetti dichiarò non essere più in grado di mandare nel punto in cui si trovano i lavori occorrenti per il getto»<sup>38</sup>.

La vicenda pareva essersi risolta con la nomina di Benedetto Brunati (1784-1862), architetto idraulico e civile del corpo del Real Genio Civile, a capo dell'operazione per la realizzazione del basamento<sup>39</sup>. Brunati eseguì il disegno del nuovo piedistallo per *l'Emanuele Filiberto*, ma tutto si

---

<sup>34</sup> AABATo- 21, c. nn., annessi n° 2, cc. nn.

<sup>35</sup> AABATo-21, annessi n° 3, cc. nn.

<sup>36</sup> AABATo-21, annessi n° 3, cc. nn.

<sup>37</sup> AABATo-21, annessi n° 3, f. 152<sup>2</sup>.

<sup>38</sup> AABATo-21, annessi n° 3, f. 152<sup>2</sup>.

<sup>39</sup> PISTOI, GALLO PIOVESANA 2008. Il nome di Brunati è apparso in realtà fin dal 1831, tra i possibili ingegneri idraulici incaricati alla derivazione delle fontane nella prima idea della statua-fontana, escluso a favore di Carlo Mosca.

arenò ancora per un ulteriore fraintendimento tra scultore e architetto: il primo impose alcune variazioni al disegno (fig. 3) che indussero il secondo alle dimissioni da questo delicato incarico<sup>40</sup>. «Risoltesi finalmente le vertenze artistiche con la piena soddisfazione del Marochetti, fu facile procedere all'esecuzione materiale del piedistallo»<sup>41</sup>. I documenti non aiutano a sciogliere del tutto la questione circa la paternità del basamento. Tuttavia, come già ipotizzato da Bollea, pare tuttora convincente l'ipotesi che l'idea finale fosse interamente attribuibile allo scultore<sup>42</sup>. Conclusa la diatriba, la realizzazione definitiva fu infine affidata alla ditta Guglielminotti-Croppi-Pirovano, selezionata dal Ministero dell'interno per la convenienza del prezzo offerto.

L'animoso intreccio di missive sul basamento lascia spazio a dubbi sulle tempistiche di consegna definitiva dell'opera. La fusione del monumento, a detta di Marochetti, sarebbe iniziata ai primi mesi del 1837: com'era possibile, dunque, che l'opera fosse stata inaugurata quasi due anni dopo? È bene tener presente che, se una parte della vicenda avveniva a Torino, un'altra parte, altrettanto importante, continuava a svolgersi in Francia, con almeno un risvolto del tutto imprevisto.

La fusione fu affidata ai fonditori francesi Soyer & Ingé, che collaboreranno ancora con Marochetti per i gruppi equestri del *Wellington* (1841-1844) e del *duca d'Orléans* (1842-1845)<sup>43</sup>. Del rapporto tra le parti resta testimonianza nel contratto stipulato il 31 dicembre 1836 con lo scultore, di cui si conserva una copia negli archivi privati della famiglia Hedengren; se ne riportano qui gli spezzoni più importanti:

1. Mrs. Soyer et Ingé s'engage à fondre en bronze [ciselé] et doré sur les parties qu'indiquera Mr. Marochetti sa statue équestre du duc Emmanuel Philibert dont Mr. Marochetti l'aura remis le modèle en plâtre. Il s'engage à en remettre à Mr. Marochetti une épreuve en bronze parfaitement bien venu ciselée et dorée ce dont M. Marochetti sera seul juge.
2. Toute fourniture de bronze fer, cuivre or emballage, charpente [etc.] seront faites par Mrs. Soyer et Ingé.

---

<sup>40</sup> La complessa vicenda che vide il coinvolgimento di Brunati e le ulteriori difficoltà legate alle nuove proposte, nonché le spese preventivate per la resa del piedistallo, sono ricostruite con precisione in BOLLEA 1933 pp. 37-42.

<sup>41</sup> BOLLEA 1933, p. 44.

<sup>42</sup> BOLLEA 1933, p. 42.

<sup>43</sup> Tra i pochi riferimenti bibliografici su Louis-Charles-Ferdinand Soyer e Étienne-Germain Ingé, peraltro autori anche della fusione per il *Genio della Libertà* di Auguste Dumont per la *Colonna di Luglio*, si segnalano: la breve biografia comparsa su *Un âge d'or des arts décoratifs* 1991, p. 532; REINIS 2007, pp. 127-128; cfr. inoltre una tra le prime raccolte ottocentesche sui fonditori ovvero FOUCAUD 1841, pp. 508-511. Sulla colonna di Dumont cfr. WARD-JACKSON 2012.

3. Après cette fonte le modèle en plâtre sera remis à M. Marochetti qui est chargé de le faire retirer de l'atelier de Mrs. Soyer et Ingé, qui mettront à sa disposition tous leurs moyens de chargement sans frais pour lui.
4. Mrs. Soyer et Ingé s'engage outre à fondre et ciseler les deux bas-reliefs destinés au même monument et dont M. Marochetti leur a remis le modèle en plâtre et à le remettre dans un parfait état de fonte et de ciselure à la satisfaction de M. Marochetti.
5. Mrs. Soyer & Ingé s'engage à transporter à Turin et à placer sur le piédestal sur la place St. Charles la statue équestre sous-mentionnée à la satisfaction de M. Marochetti. Il s'engage en outre à transporter les bas-reliefs sur la place St. Charles à Turin mais la pose en sera faite par l'architecte qui aura dirigé les travaux du piédestal. Ils s'engagent aussi à fondre, transporter et poser le [...] en bronze sur lequel sera placée la statue équestre.
6. Mrs. Soyer et Ingé prends l'engagement de commencer de suite les travaux ci-dessous indiquées de n'y donner aucune relâche et d'y mettre toute l'[activité ?] possible de faire à ce que la statue équestre en bronze soit placée à Turin le vingt-sept avril prochain cependant si à cette époque le travail n'été pas fini M. Marochetti n'aurait aucun recours contre Mrs. Soyer et Ingé s'ils justifient d'un accident ou d'avoir toujours employées au-moins trente ouvriers à ce travail faute de quoi M. Marochetti pourrait exiger une somme de dix mille francs pour dommage et indemnité.
7. À la charge par M. Marochetti 1) de payer Mrs. Soyer et Ingé pour l'exécution et la pose de ladite statue la somme de quatre-vingt cent mille francs. 2) De payer à Mrs. Soyer et Ingé la somme de dix mille francs pour l'exécution et transport des bas-reliefs et le transport. Sans que pour cause d'accidents survenus dans la fonte ou le transport pour quelle cause que ce soit enfin prouvée ou non prouvée Mrs. Soyer et Ingé puissent demander aucune indemnité de quelque nature qu'elle soit<sup>44</sup>.

Il primo marzo del 1838 il gruppo bronzeo ormai completato fu esposto nella *Cour Carrée* del Louvre in occasione del *Salon* di quell'anno, fuori però dal circuito ufficiale<sup>45</sup>. Pur avendo suscitato notevole interesse, quest'inconsueta esposizione in un luogo tanto prestigioso conservava alcuni elementi che i documenti non aiutano a chiarire. Secondo un trafiletto anonimo comparso sul «Le Constitutionnel», ad esempio, «aux quatre angles seront placées les statues de bronze des quatre principale provinces de l'ancien duché de Savoie»<sup>46</sup>: il destino di queste allegorie resta incerto,

---

<sup>44</sup> Ringrazio Caroline Hedengren-Dillon per avermi permesso di consultare e fotografare questo documento inedito, fornendomi anche una trascrizione quasi integrale.

<sup>45</sup> *Explication des Ouvrages* 1838.

<sup>46</sup> «Le Constitutionnel», 29 Mars 1838, p. 1; l'articolo è a firma «R. St.-H.».



poiché mai arrivate a Torino; d'altra parte, non esistono menzioni di un loro possibile riuso<sup>47</sup>. Dell'evento espositivo la corte torinese non fu però ignara, come racconta l'infastidita lettera di Brunati a Marochetti in cui, prospettando ulteriori ritardi, fu espressamente citato che l'opera «trova[va]si alla pubblica Esposizione del Louvre a Parigi»<sup>48</sup>. D'altra parte, è improbabile che l'artista possa aver deciso in autonomia di collocare il bronzo fuori dal Louvre senza il consenso del Ministro dell'Interno francese<sup>49</sup>, come invece lascia sospettare lo stesso articolo di «Le Constitutionnel»<sup>50</sup>. In realtà, «on assure que que la permission de placer la statue équestre d'Emmanuel, par M. Maroquetti [sic], dans la cour du Louvre avait été refusée par MM. Montalivet et de Forbin; elle n'est exposée au public que d'après les ordres formels du roi»<sup>51</sup>. L'impressione è che lo scultore, sfruttando la benevolenza riservatagli da Luigi Filippo, abbia approfittato della polemica torinese sul piedistallo per mantenere il più a lungo possibile l'opera esposta a Parigi, legittimando così il proprio ruolo di giovane scultore attivo in commissioni di gran prestigio. L'opera fece peraltro molto parlare di sé, spaccando in due le opinioni dei testimoni dell'epoca: nonostante le posizioni dei più strenui conservatori, la scultura fu percepita dai più appassionati ammiratori del naturalismo romantico come un riferimento imprescindibile, come si vedrà più avanti.

L'inaugurazione definitiva in Piazza San Carlo avvenne il 4 novembre 1838, onomastico di Carlo Alberto: «e già da molt'ora è assiepata la immensa piazza ove ergesi il monumento, e dai veroni e dalle finestre si sporgono mille volti, si protendono mille braccia, mille evviva son lì per prorompere»; così riportava la «Gazzetta Piemontese», sebbene non vi sia conferma della presenza in città dello scultore<sup>52</sup>. L'opera fu finalmente issata sul piedistallo, realizzato in granito rosso di Baveno, ornato da un motivo a foglie traforate in bronzo, sia alla base sia nel bordo superiore: un'aggiunta nuova e inattesa rispetto ai basamenti dei modelli più noti della statuaria equestre europea, persino rispetto all'esempio del *Luigi XIV* di Bosio. In aggiunta, i quattro lati sono

<sup>47</sup> Come già aveva segnalato Bollea nella sua ricostruzione, le allegorie sembrano essere presenti nelle idee generali sul monumento fino alla partenza dell'opera da Parigi a Torino: i documenti consultati tacciono sulla destinazione delle quattro statuette che parrebbero effettivamente realizzate, ma mai collocate, forse a causa dei problemi con il basamento?

<sup>48</sup> BOLLEA 1933, pp. 40-41.

<sup>49</sup> Camille de Montalivet, nato a Valence il 25 aprile 1801, è nominato Ministro dell'Interno nell'aprile del 1837, mantenendo la carica fino a fine marzo del 1839 cfr. YVERT 2002.

<sup>50</sup> Come ancora riporta ancora «R. St.-H.», secondo cui l'esposizione dell'Emanuele Filiberto fu fatta «en depot du ministère». Una ulteriore testimonianza proveniente dal «Journal des Artistes» suggerisce che l'autorizzazione non sia arrivata né dal ministro, né dall'allora direttore del Louvre, ma dal re in persona.

<sup>51</sup> *Nouvelles des arts*, in «Journal des Artistes», XIII Année, 1<sup>er</sup> vol., 1 Avril 1838, p. 175.

<sup>52</sup> «Gazzetta Piemontese», n. 253, 5 Novembre 1838, p. 1.

arricchiti sulla cima di ogni lato dallo stemma sabaudo, curiosamente decorato da un paio di ali e una testa che somiglia a quella di un gufo, sulla cui sommità è posta la corona ducale. A completare la decorazione, nei mesi successivi, oltre alle iscrizioni commemorative sulle gesta del duca<sup>53</sup>, giunsero i due rilievi, sistemati ai lati est e ovest (fig. 4). Gli episodi scolpiti furono frutto dei suggerimenti ricevuti da Carlo Botta, storiografo nonché amico paterno di Marochetti,<sup>54</sup>: in due lettere si rintracciano ancora i consigli offerti dallo storico sui personaggi da inscenare e le loro eventuali caratteristiche<sup>55</sup>. Tali riferimenti a persone e fatti storici furono plausibilmente accolti dall'artista, malgrado le missive del 1832 non consentano di stabilire l'effettivo ruolo di Botta nel passaggio dai modelli alle opere finite.

Il monumento equestre raffigura il duca Emanuele Filiberto di Savoia (1528-1580), ritratto con l'armatura da battaglia, ispirata alla vera armatura<sup>56</sup>, colto nell'atto di rinfoderare la propria spada, una volta ottenuta la sua cruciale vittoria sul campo di battaglia. Il destriero, invece, è immortalato mentre arresta il proprio passo con un movimento secco del corpo, dal forte impatto dinamico e visivo. Sul basamento, nelle parti che danno a est e ovest, sono presenti i due bassorilievi in bronzo. Da un lato vi è la *Battaglia di San Quintino* (fig. 5), scontro decisivo combattuto tra le truppe spagnole di Filippo II e quelle francesi di Enrico II durante le guerre italiane. Il primo esercito, capitanato proprio dal duca di Savoia, ottenne una schiacciante vittoria nei pressi della città di San Quintino. Così, l'esito dello scontro consolidò la posizione spagnola in Europa e permise a Emanuele Filiberto di riottenere i territori sabaudi, segnando un momento cruciale nella sua carriera politica e militare. L'altro lato presenta l'episodio del *Trattato di Cateau-Cambrésis* (fig. 6) con cui si pose fine alle guerre italiane tra Francia e Spagna. Così, Filippo II consolidò il dominio sulla penisola, mentre Enrico II rinunciò a quasi tutte le sue pretese in Italia, mantenendo il controllo solo di Calais e i tre vescovadi di Metz, Toul e Verdun. Il trattato sancì inoltre la supremazia spagnola in Europa occidentale e avviò un lungo periodo di pace tra le due potenze. Inoltre, Emanuele Filiberto – promesso in sposo a Margherita di Valois – ottenne una duratura armonia coi francesi e poté riorganizzare politicamente i territori del Ducato, spostando la capitale da Chambéry a Torino<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> L'intera vicenda sulle iscrizioni del monumento e sulle personalità coinvolte nella loro esecuzione è raccontata in BOLLEA 1933, pp. 51-54.

<sup>54</sup> Per un primo riferimento biografico del personaggio cfr. TALAMO 1971.

<sup>55</sup> Un frammento delle lettere è pubblicato in CAVICCHIOLI 2016, p. 140, poi ripubblicate in esteso da CONTINI 2019, pp. 290-291. Le carte originali sono conservate presso il castello di Vaux-sur-Seine.

<sup>56</sup> L'armatura è ancora oggi conservata presso l'Armeria Reale di Torino.

<sup>57</sup> MALLET, SHAW 2012.

Osservando l'opera nella sua interezza, uno dei dettagli che colpisce maggiormente è la differenza tra le due scene rappresentate in bonzo: lo scultore appare qui in grado di dominare i due registri narrativi molto diversi, proprio in virtù degli avvenimenti rievocati, uno di pace e l'altro di guerra<sup>58</sup>. Nel caso della *Battaglia di San Quintino* l'attenzione è catalizzata da Emanuele Filiberto, che con gesto deciso sprona l'esercito contro i francesi. Nel turbinio di fanti e cavalieri spiccano le figure schiacciate dai cavalli impennati, la cui espressione sui volti lascia immaginare il drammatico costo in vite umane della guerra. La scena, il cui impianto prospettico è costruito con linee che partono dai corpi di ogni protagonista, più o meno a rilievo, convergendo dai due lati verso il centro, è inoltre ricca di particolari: oltre al dettaglio delle singole armature, le piume degli elmi e le pieghe dei drappi sullo sfondo rievocano il momento convulso; persino il tamburo in primo piano, strappato nella parte superiore, è descritto con attenzione nei nodi di cui è composto. Il rilievo opposto presenta invece una linearità e una compostezza molto diverse. La scena appare quasi in minor rilievo, soprattutto se paragonata al vortice di corpi di *San Quintino*. Il momento ritratto è quello in cui Emanuele Filiberto giura neutralità a Francia e Spagna in caso di crisi tra le due nazioni. L'evento è incorniciato, a sinistra, da un'enorme tenda che sovrasta la figura del duca, in piedi davanti al suo scranno, con tre dei suoi soldati o consiglieri; a destra sono invece ben delineati i torrioni della città fortificata<sup>59</sup>, mentre un ordinato corteo, capitanato dall'uomo che regge il cartiglio, assiste solenne all'importante avvenimento. Oltre alla minor insistenza di chiaroscuri sulle figure, soprattutto quelle collocate sul retro, la prospettiva risulta meno invasiva nella scena del *Trattato*, e lo sguardo dell'osservatore è quasi accompagnato da alcuni elementi: la tenda, più dolcemente increspata rispetto ai contorti drappi nel rilievo opposto e che contribuisce a dare un'idea di movimento, la sedia cui è appoggiato Emanuele Filiberto, infine la spada lasciata volontariamente in obliquo sul tavolo. In questo caso, occorre sottolineare anche l'enorme attenzione che lo scultore dedica ai costumi cinquecenteschi dei personaggi, ben caratterizzati e molto diversi l'uno dall'altro, uno studio che probabilmente è stato fatto per armonizzare l'episodio al giusto contesto cronologico in cui ebbe luogo.

Riuscire a trovare un precedente nella statuaria equestre monumentale cui Carlo Marochetti possa essersi ispirato per l'elaborazione dell'opera torinese non è semplice. Bisognerebbe innanzitutto tener presente le differenze fra il primo modello (fig. 1) e l'opera definitiva. L'idea originale in

---

<sup>58</sup> Da qui in avanti il lavoro propone sviluppi e ipotesi differenti rispetto a quanto ricostruito da Bollea.

<sup>59</sup> Probabilmente la città è proprio San Quintino, come ancora rileva CONTINI 2019, p. 288.

gesso era costruita infatti in modo molto più dinamico, persino inusuale per il tipo di destinazione. Scartato quasi subito da Carlo Alberto, questo iniziale pensiero resta tuttavia di grande interesse poiché indicativo della formazione del giovanissimo Marochetti: il gesso appare infatti molto vicino alle coeve sperimentazioni della cultura figurativa francese, secondo modalità peraltro ancora oggi poco esplorate dalla storiografia.

Analizzando la documentazione disponibile si comprende come, prima di approdare a Torino, Marochetti fosse stato a contatto con due delle personalità più importanti nel panorama artistico francese: Eugène Delacroix (1798-1863) e Antoine-Louis Barye (1796-1875)<sup>60</sup>. Nel primo caso, tramite il *Journal Delacroix* è possibile stabilire che la conoscenza fra i due artisti risalisse al 21 aprile 1824<sup>61</sup>. Da qui in avanti sembra intessersi un rapporto stabile d'amicizia, caratterizzato da numerosi incontri, durati forse fino alla morte del pittore e spesso tenutisi nella residenza di Vaux<sup>62</sup>. Oltretutto, verso la fine degli anni Venti dell'Ottocento Delacroix lavorava sul dipinto della *Battaglia di Nancy* (fig. 7)<sup>63</sup>: non è da escludere che quest'amicizia possa aver influito nelle prime fasi di elaborazione dell'*Emanuele Filiberto*, come dimostrerebbe il raffronto fra il cavallo bianco impennato, dettaglio sulla destra nella tela di Delacroix, e il primo modello del monumento marochettiano. La posizione dell'animale impennato, il cui passo è arrestato da una delle zampe piantate sul terreno, nonché il gesto veemente del cavaliere in armatura, appaiono vicini all'impostazione generale del progetto originario col cavallo rampante per l'opera torinese. È inoltre probabile che lo scultore possa essersi rivolto all'artista per chiedere consigli, come avvenne nel 1840 per *La Tour d'Auvergne*, sul quale Delacroix dovette fornire un'opinione all'amico<sup>64</sup>. In assenza di un documento certo, resta comunque probabile che uno scambio sull'*Emanuele Filiberto* tra i due possa esserci stato, probabilmente durante il soggiorno del pittore a Vaux nel 1834, anni in cui Marochetti era a lavoro sul monumento torinese<sup>65</sup>.

D'altro canto, oltre al comune percorso di formazione, il legame con Barye è comprovato in particolare da due lettere, in cui Marochetti si rivolse a Barye per richiedere animali in bronzo da

---

<sup>60</sup> Nel primo caso, il *Journal Delacroix*, Di cui si segnala la più recente pubblicazione filologica HANNOOSH 2009, riporta come la conoscenza fra i due artisti risalga al 21 ottobre 1824 (HANNOOSH 2009, vol. I, p. 145).

<sup>61</sup> «Trouvé Marochetti et fait connaissance»: l'annotazione di Delacroix è pubblicata in HANNOOSH 2009, vol. I, p. 146.

<sup>62</sup> HANNOOSH 2009, vol. I, pp. 150, 154, 186-187; 329; vol. II, pp. 1517, 1537, 2271.

<sup>63</sup> Conservato nel Musée de Beaux-Arts di Nancy, inv. 177.

<sup>64</sup> Come dimostra la lettera inedita di Marochetti a Delacroix conservata presso l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, Ms. 507 (6), f. 49, lettera di Marochetti a Delacroix dell'11 maggio 1840, citata nella scheda del monumento a La Tour d'Auvergne.

<sup>65</sup> HANNOOSH 2009, vol. II, *Carnet Hélotrope 1833-1859*, p. 1537, n. 16. Il soggiorno sarebbe datato aprile 1834.

regalare a suoi conoscenti<sup>66</sup>. Anche in questo caso, è interessante una curiosa coincidenza fra il monumento torinese (stavolta nella versione completa) e un disegno di Barye, *Le cheval échappé* (fig. 8)<sup>67</sup>, dove rilevante è la posa del destriero, quasi identica a quella del cavallo domato da *Emanuele Filiberto* in Piazza San Carlo. Resta difficile legare le due opere da un punto di vista cronologico, a causa dell'assenza d'una data sul foglio autografo di Barye, ma è suggestiva l'ipotesi che esistesse uno scambio di pareri anche tra i due, come d'altronde lasciano sospettare i toni assai familiari adottati nelle lettere sopradette.

Com'è noto, del resto, la prima formazione marochettiana si articolò tra le botteghe di Antoine-Jean Gros e Bosio. Due riferimenti che lasciarono un'impronta significativa all'inizio della carriera di Marochetti e parvero manifestarsi proprio nelle sue realizzazioni precoci. Il primo progetto per l'*Emanuele Filiberto* attingeva infatti molto più alla cultura figurativa francese di primo Ottocento – tra le ragioni, forse, che lo resero meno apprezzabile alla corte piemontese.

Fra i più noti ritratti di Gros che potevano essere disponibili a Marochetti durante gli anni di formazione è impossibile non menzionare, da un lato, la movimentata *Battaglia di Nazareth* (1801, fig. 9)<sup>68</sup> e, dall'altro, il ritratto di Boris Yusupov (1809, fig. 10)<sup>69</sup>, modello peraltro di molti altri dipinti negli anni successivi. Il confronto Marochetti-Gros appare più marcato quando si accosti al primo progetto dell'*Emanuele Filiberto* (fig. 1) un altro disegno ancora di Gros, sempre di un generale a cavallo (fig. 11)<sup>70</sup>: il foglio rende ancor più esplicito il gesto energico del protagonista, che tiene alta la spada in segno di carica, proprio come il gesso marochettiano. Dello stesso filone rappresentativo, a sottolineare la fortuna del genere, è il ritratto di *Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie*,<sup>71</sup> ancora di Gros (fig. 12), che richiama, per qualità tecnica e impostazione scenica, il quadro di Yusupov. O ancora un'altra opera attribuita oggi alla *Scuola di Gros*, ovvero il ritratto di *Joachim Murat Roi de Naples* (fig. 13)<sup>72</sup>. Ricalcato sull'immagine di Yusupov, soprattutto per l'identica posizione del cavallo, l'opera si colloca nella scia della ritrattistica equestre, così in voga nella prima parte del XIX secolo francese e radicata fin dai tempi dell'*Ancien Regime*, la cui fonte

---

<sup>66</sup> Sulla formazione di Marochetti e Barye presso l'atelier di Bosio cfr. *La sculpture française au XIXe siècle* 1986, p. 33. Le lettere sono invece Conservate a Parigi, presso l'Institut National d'Histoire de l'Art, n. 166,2,72,001-006.

<sup>67</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Art Graphiques, n. RF4236.

<sup>68</sup> Musée d'Art de Nantes, inv. 1005. Per un primo riferimento sull'opera si rimanda alla dettagliata scheda del catalogo online.

<sup>69</sup> Mosca, Museo statale di arti figurative A. S. Puškin, inv. Ж-835.

<sup>70</sup> L'opera, oggi conservata al Louvre (inv. RF 790), era ritenuta di Géricault; più recentemente è stata attribuita a Gros da ANGELUCCI 2019. Si veda anche ANGELUCCI 2022.

<sup>71</sup> Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV4708.

<sup>72</sup> L'opera è datata intorno il primo ventennio dell'Ottocento e conservata oggi al Louvre, inv RF. 1973 29.



d'ispirazione affonda le sue radici nel più noto esempio del *Bonaparte franchissant les Alpes*, di David (fig. 14)<sup>73</sup>.

Oltre alle possibilità offerte dalla pittura di maestri come Gros e della sua generazione, per l'*Emanuele Filiberto* Marochetti poteva contare anche su un altro grande riferimento, soprattutto per le rappresentazioni equestri: Théodore Géricault (1791-1824)<sup>74</sup>.

Géricault, fervente ammiratore di Gros, fu altrettanto noto per la sua vasta produzione di cavalli, che potrebbero aver fornito altri possibili spunti a un Marochetti immerso in questo clima di sperimentazione della pittura romantica. Fra i più conosciuti dell'artista di Rouen è senz'altro l'*Officier de chasseurs à cheval*<sup>75</sup> del 1812 (fig. 15). Se da un lato il richiamo appare meno esplicito rispetto a quelli con Gros, dall'altro questo confronto trova giustificazione nell'accostamento con i bozzetti e disegni di Géricault. In particolare, le affinità sono evidenti tra il modello marochettiano e gli schizzi sia del solo cavallo<sup>76</sup>, disposto nella stessa posizione rampante e visto dalla medesima prospettiva (fig. 16), sia ad altri due modelli del dipinto<sup>77</sup>. Essenziale resta, inoltre, l'aspetto della sperimentazione sulla scultura proprio di Géricault, che tra i rari esempi lasciati aveva realizzato in particolare il suo *Cheval écorché* (1813 circa), divenuto molto noto negli atelier di tantissimi artisti a Parigi (fig. 17)<sup>78</sup>.

Ancora nel tentativo di rintracciare l'insieme dei modelli che possono aver influenzato l'elaborazione del progetto iniziale per l'*Emanuele Filiberto*, l'altro più vicino in scultura non può che essere Bosio: autore, tra il 1816 e 1822, del *Louis XIV* in Place des Victoires (fig. 18), opera che lo stesso Marochetti dichiarò aver usato come modello per il piedistallo. Nel gesto del Re Sole che catalizza l'attenzione dello spettatore, oltre che nello sguardo calmo e autorevole modellato su esempi dell'Antico, ispirato al *Marco Aurelio* capitolino, sembra racchiudersi uno dei semi che permetteranno a Marochetti di germogliare e trovare la propria indipendenza artistica. Più che per assonanza il confronto allievo-maestro potrebbe misurarsi nella distanza che l'*Emanuele Filiberto* prende dalle opere di Bosio: se da una parte è evidente l'acquisizione di una certa impostazione tecnica, trasmessa dal maestro (evidente anche nella ripresa della forma del basamento), dall'altra si

---

<sup>73</sup> Conservato presso i Musées Nationaux Malmaison.

<sup>74</sup> La produzione di cavalli di Géricault è stata oggetto di una recente e molto dettagliata mostra: RIO, CHENIQUE 2024.

<sup>75</sup> Il cui titolo originale è *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, conservato al Louvre, inv. 4885, MN 50.

<sup>76</sup> Oggi parte della Burrell Collection di Glasgow, inv. 35.271.

<sup>77</sup> Conservati uno al Rouen e l'altro al Louvre, pubblicati in RIO, CHENIQUE 2024, pp. 57-58

<sup>78</sup> JEUNE-PESSOT 2007, p. 264. Il gesso originale del *Cheval écorché* di Géricault è conservato al Louvre di Parigi (RF1657). Su Géricault scultore si rimanda anche a PEIGNOT 1965; SCHMOLL 1973.

manifestano i primi segni di un'autonomia inventiva straordinaria<sup>79</sup>, visibili nella sintesi tra i modelli della grande monumentalità classica e le nuove istanze dell'arte romantica.

Più sfaccettata è invece la questione della paternità originaria del monumento di Piazza San Carlo: due indizi arrivano da un'insospettabile critica anonima durante il *Salon* di Bruxelles del 1848. L'autore elogiava la statua equestre di Eugène Simonis, che aveva appena inaugurato il suo *Goffredo di Buglione*<sup>80</sup>. L'anonimo autore riconosceva a Marochetti il merito d'aver aperto la strada a «une nouvelle école de sculpture que l'on pourrait appeler l'école dramatique». Tuttavia, lo stesso critico affermava che l'*Emanuele Filiberto* non fosse del tutto originale, perché «Thorwaldsen ouvrit la marche et Marochetti inspiré par le peintre Bouchot, créa une œuvre audacieuse, pleine de mouvement et de vérité». Inoltre, «Marochetti n'eût produit d'après les dessins de Bouchot son admirable Philibert-Emmanuel de Savoie»<sup>81</sup>. Una sicurezza che spiazza, rispetto alle notizie pubblicate sull'opera<sup>82</sup>: pochissimi sono, infatti, i collegamenti tra Bouchot e il monumento torinese, ancor meno le ipotesi che la sua ideazione potesse arrivare da una fonte esterna. È interessante constatare, approfondendo tale suggestione critica, che i due artisti fossero in realtà legati. Tra le poche tracce reperite, a dimostrare tale legame non è solo un pungente riferimento alla mancanza d'ispirazione dello scultore – «Bouchot est mort: pauvre Marochetti!» – avanzato dal giornalista francese Alphonse Karr<sup>83</sup>, nel commentare il progetto del monumento per la tomba di Napoleone giudicato pessimo (forse proprio a causa della mancanza d'ispirazione occorsa a Marochetti alla morte dell'amico), ma anche altre testimonianze, rinvenute di recente. In un articolo comparso sul «Journal des Artistes» del 1846, ad esempio, Bathil Bouniols dedicò un breve articolo proprio a Bouchot. Nel testo, si evince che il pittore realizzò il dipinto *I Funerali di Marceau* con il

---

<sup>79</sup> HUBERT 1985; *La sculpture française au XIXe siècle* 1986, pp. 32-33.

<sup>80</sup> *Album Illustré du Salon* 1848, p. 10.

<sup>81</sup> *Album Illustré du Salon* 1848, p. 10.

<sup>82</sup> In realtà esiste un'altra occasione in cui Marochetti fu accusato di non aver realizzato il disegno dell'*Emanuele Filiberto*, pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo», anno V, n. 130, 1° giugno 1852, p. 2: «Il pubblico sa che il monumento di Emanuele Filiberto, bellissimo monumento, non è tutta opera del Marochetti, l'eterno Beniamino della Commissione. Ma che il Marochetti vi fu aiutato, e molto aiutato, dai celebri artisti Dumas e Rosset». Il commento anonimo fu pubblicato in seguito a varie animosità che animarono il *milieu* critico-letterario piemontese dopo la notizia che il monumento a Carlo Alberto sarebbe stato affidato proprio a Marochetti. Ancorché suggestive, è probabile che queste suggestioni siano solo frutto di calunnie create solo per screditare l'artista agli occhi del pubblico torinese.

<sup>83</sup> «Les Guepes», vol. 18, 1845, pp. 26-27.

supporto di Marochetti che «insistait pour voir exécuter en grand l'esquisse»<sup>84</sup>. Una lettera custodita presso la famiglia degli eredi, confermerebbe inoltre che Bouchot lavorò a un altro dipinto, la *Battaglia di Zurigo*, proprio nel castello di Vaux-sur-Seine, luogo da cui scriveva<sup>85</sup>. La vicinanza documentata fra i due artisti lascia spazio all'ipotesi del critico anonimo, anche se l'assenza del disegno preparatorio di Bouchot rende meno immediato dimostrare un simile coinvolgimento.

Tornando ancora a rileggere l'anonima critica Simonis-Marochetti, l'altro nome individuato per la genesi dell'*Emanuele Filiberto* era Bertel Thorvaldsen (1770-1844), cioè colui che, secondo il critico, aprì la strada a un nuovo gusto per la statuaria equestre. Il dettaglio è ancor più significativo qualora si confronti il gruppo scultoreo torinese con il monumento a Józef Poniatowski, eseguito dal maestro danese tra 1817 e 1829<sup>86</sup>. Nata dopo lunghissima gestazione, quest'opera rievoca in modo esplicito il *Marco Aurelio* del Campidoglio. Ripercorrendo però la sua storia, emerge che sia il disegno originale sia il primo bozzetto furono concepiti con in mente un'altra configurazione: entrambi presentano, infatti, una composizione dinamica, soprattutto nella posa del cavallo rampante – elemento, quest'ultimo, che corrobora la tesi sulla vicinanza stilistica tra i due monumenti. L'idea del cavallo in frenata, dunque deriverebbe proprio dal progetto originario di Thorvaldsen, tra i primi a immaginare la soluzione per un monumento pubblico. È possibile che durante i suoi soggiorni romani Carlo Marochetti abbia avuto modo di osservare disegno e modello del *Poniatowski* proprio nella bottega di Thorvaldsen (fig. 19), sebbene non siano attestati rapporti diretti fra i due<sup>87</sup>. Roma fu peraltro tappa fondamentale nella formazione del giovane scultore – ancorché non sia possibile stabilire con esattezza cosa e come l'artista possa aver acquisito in quegli anni, per assenza di una documentazione certa. Un indizio sul possibile legame tra lo scultore franco-piemontese e le novità artistiche della capitale pontificia risiede forse nel rilievo della *Battaglia di San Quintino*. Come per il rilievo dell'Arco di Trionfo, e più tardi per l'Altare della Madeleine, nei quali Horst Janson intravvide un legame con l'arte dei Nazareni<sup>88</sup>, anche in questo

---

<sup>84</sup> L'opera originale è conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Chartres (inv. 56. 19.1); ne esiste anche la fotografia d'una litografia, conservata presso l'Académie des Beaux-Arts di Parigi (inv. Ph 24060). Di recente sono comparse sul mercato antiquario alcune copie segnalate come «atelier de» Bouchot che rievocherebbero il dipinto originale (Christie's, auction 18932, 22 settembre 2020) o incisioni «d'après Bouchot» (Hôtel des Ventes des Notaires, lotto 362). Per la testimonianza di Bouniols cfr. «Journal des artistes», Janvier 1846, pp. 24-25. Sull'artista non risulta esserci uno studio monografico esaustivo.

<sup>85</sup> Archivi privati della famiglia Hedengren. La lettera è datata 13 settembre 1836. L'opera di Bouchot è nella *Galerie des Batailles* di Versailles, inv. MV 5969.

<sup>86</sup> GRANDESSO 2015, pp. 227-231.

<sup>87</sup> GRANDESSO, MAZZOCCA 2016. Il gesso è conservato presso il Museo Thorvaldsen di Copenaghen, inv. A126.

<sup>88</sup> JANSON 1985, p. 80.

caso è possibile immaginare che uno spunto importante per l'artista sia giunto proprio dagli affreschi del Casino Massimo. D'altronde un contatto tra lo scultore e i Nazareni pare in effetti possibile: di là dalla frequentazione di Marochetti degli ambienti romani, subito dopo la mancata vincita del *Prix de Rome*<sup>89</sup>, è dall'autobiografia di un altro scultore che se ne ricava traccia, ovvero di Antoine Étex (1808-1888)<sup>90</sup>. Riferendosi al proprio periodo romano, Étex ricordò che «un jour je reçus la visite de M. Marochetti [...]. Je reçus aussi la visite de Teneranni [Tenerani] ainsi que celle du peintre allemand Overbeck»<sup>91</sup>. La visita risalirebbe al periodo 1831-1832, come indicato dallo stesso Étex, un dettaglio che lascia immaginare il possibile incontro tra Marochetti e Overbeck proprio nell'atelier romano dell'amico in comune. Carlo Marochetti poté dunque, giovanissimo, confrontarsi con le testimonianze di artisti come Michelangelo e Raffaello attraverso il filtro, da un lato, delle ricerche dei Nazareni che a Roma compivano la loro rivoluzione e, dall'altro, dagli esiti di quella rivoluzione che a Parigi aveva affascinato personalità come Victor Orsel e Alphonse Périn, entrambi al lavoro per la decorazione di Notre-Dame-de-Lorette nel 1832<sup>92</sup>. Così, proprio come i Nazareni, lo scultore riuscì ad aggiornare la rappresentazione monumentale attraverso uno stile innovativo, per l'epoca e il luogo di destinazione dell'opera, i cui esiti *troubadour* potrebbero dunque risalire proprio all'impatto che ebbero nell'artista, da un lato, la formazione parigina e, dall'altro, l'esperienza di una città come Roma negli anni Trenta dell'Ottocento.

Diverso è invece il caso del monumento compiuto, che pare abbandonare – anche se non del tutto – i precedenti riferimenti. Come già parte della critica coeva francese aveva sottolineato, l'*Emanuele Filiberto* non fu soltanto un monumento alla gloria del fondatore di casa Savoia, bensì – nelle parole di Eugène Defargeas<sup>93</sup> – una sorta di enciclopedia della statuaria equestre, soprattutto per la capacità di Marochetti nel saper «allier très heureusement ses études primitives avec ses sympathies plus nouvelle»<sup>94</sup>, sintesi perfetta dunque delle esperienze artistiche maturate fino a quel momento: in fondo, quasi un manifesto della sua appartenenza franco-italiana.

---

<sup>89</sup> Periodo su cui, però, non esistono molte testimonianze documentarie, ma di cui restano alcune importanti tracce nella corrispondenza di un altro importante conoscente di Marochetti, ovvero Francisque-Joseph Duret (1804-1867), che spesso soggiornò presso la residenza romana della madre dell'artista franco-piemontese. Tracce di questo legame sono in LE NORMAND 1981, pp. 70, 71, 76, 77, 79, 122, 125, 171.

<sup>90</sup> MANGEANT 1894.

<sup>91</sup> ÉTEX 1877, p. 125.

<sup>92</sup> Sul tema, in particolare, cfr. DORRA 1975; CHOMER 1984; SHELTON 1998.

<sup>93</sup> Potrebbe trattarsi, secondo una suggestione di Caroline Hedengren-Dillon, di François-Guillaume Eugène Chatard de Fargeas (1804-1893).

<sup>94</sup> DEFARGEAS 1838, [p. 1].

L'esposizione dell'*Emanuele Filiberto* in Francia rimase però fra gli episodi più clamorosi e inattesi dell'intera vicenda<sup>95</sup>: non Torino, malgrado le prove iniziali coi modelli in piazza San Carlo, bensì Parigi. Forse mai in precedenza si era assistito a una simile operazione: l'opera, pur commissionata dal Re di Sardegna – raffigurante un eroe sabaudo profondamente antifrancese –, fu esposta in anteprima in uno dei luoghi simbolo della storia politica e artistica di Francia, la *Cour Carrée* del Louvre. Di là da un evidente intento autopromozionale, e nonostante la scarsa documentazione lasci ancora incertezze sulla vicenda, tale scelta racconta anche di un artista che si sentiva forse già profondamente francese, di spirito e formazione, pur avendo ricevuto un incarico importante da un sovrano che, a tutti gli effetti, gli era straniero.

Ad ogni modo, fu il pubblico parigino il primo a godere della statua in tutta la sua imponenza, esaltata da uno scenario architettonico di certo impressionante. L'evento espositivo generò una sequenza di preziose testimonianze, cruciali per comprendere l'impatto di un tale sforzo creativo e realizzativo. L'attenzione degli osservatori si concentrò soprattutto su elementi comuni, come il senso di movimento e l'inusuale composizione del gruppo, sottolineando l'abilità tecnica dello scultore nell'aver dato risalto a un gesto carico di teatralità, oltre alla cura portata ai dettagli dell'animale e dell'armatura. Per taluni critici, il monumento configurò persino un punto d'inizio e rinascita per la scultura, che sembrava aver smarrito i propri riferimenti nella fissità di dettami accademici obsoleti e obblighi didattici poco innovativi. Ad altri, al contrario, l'opera non apparve affatto straordinaria, poiché rinnegava i riferimenti all'antico, rivelando scarsa comprensione dei modelli più alti dell'arte francese e, soprattutto, mostrandosi manchevole di equilibrio e compostezza proprio per l'eccessivo movimento.

A inaugurare la serie di scritti sul lavoro marochettiano è un articolo su «Le Constitutionnel» nel 1838<sup>96</sup>, in cui la statua fu descritta come una grande novità, per semplicità compositiva e abilità di sperimentare con la materia<sup>97</sup>. Per l'autore del trafiletto, gli spettatori furono sorpresi dell'effetto così verosimile del cavallo in movimento, abituati invece alle tradizionali sculture di *Henri IV* e *Louis XIV*<sup>98</sup>. Una descrizione entusiasta dell'opera pose l'accento sul contrasto tra cavallo agitato e

---

<sup>95</sup> La questione è evocata anche in HEDENGREN-DILLON 2013a.

<sup>96</sup> Chi scrive si firma «R. St.-H»: non è stato però possibile rintracciare l'identità dell'autore.

<sup>97</sup> «Preuve nouvelle que, sur le bronze comme sur la toile, la véritable grandeur réside dans la simplicité, et que ne pas chercher l'effet est le plus sûr moyen de le produire» cfr. R. ST.-H 1838, [p. 1].

<sup>98</sup> «S'étonneront fort en voyant le cheval de M. Marochetti [...] car cette foi, c'est tout bonnement un cheval, de bronze il est vrai, mais qui vit et qui marche», R. ST.-H 1838.



il suo impassibile e rasserenante cavaliere. Quel gesto imponente del duca fu giudicato «Neuve à coup sûr, et l'exécution en est d'une simplicité fort et hardie: il y a un profond sentiment de sa force matérielle et morale à la fois dans cet homme si calme sur ce cheval si fougueux, et qui n'a pas plus besoin d'efforts pour le retenir, que d'épée nue pour régner». Il monumento non solo affascinava, ma «fera sensation [...] dans l'histoire de la sculpture équestre chez les modernes; elle rappelle les bons temps de l'art romain», in particolare i «Balbus au Musé de Naples, que nous préférons sans scrupules au Marc-Aurèle»<sup>99</sup>: una statua ritenuta dunque degna d'essere collocata accanto ai virtuosi esempi dell'antico, capace di suscitare grandi ovazioni e un successo senza precedenti.

Poco dopo, Defargeas riportò le proprie impressioni sul *Salon* del 1838, sconvolgendo il consueto ordine di narrazione rispetto alle opere ufficialmente in esposizione, proprio a causa dell'*Emanuele Filiberto*, cui era dedicata una pagina intensa. Il monumento, «qui a le privilège d'exciter vivement la curiosité publique, et de réunir la foule autour d'elle»<sup>100</sup>, provocò all'autore gran dispiacere perché esposto solo temporaneamente. Defargeas non considerò le vicende storiche, concentrandosi quasi solo sull'abilità tecnica di Marochetti nel risolvere la resa compositiva con perizia. Non mancò di accennare ai rimproveri mossi contro le proporzioni del cavallo: malgrado alcuni difetti, «Marochetti [...] a conçu et exécuté un œuvre de premier ordre, à laquelle il a imprimé un cachet de grandeur et d'élévation. Sans s'écarter d'un style sévère, il a su trouver des effets neufs et qui impressionnent fortement le spectateur»<sup>101</sup>. L'opera fu vista come un trionfo, capolavoro d'un giovane talentuoso che seppe investire i suoi anni di studio senza restare «insensible aux beautés de la sculpture moderne, à la fougue et à la puissance de Michel-Ange; je le soupçonne même véhémentement d'un certain penchant pour le Bernin et Bouchardon»<sup>102</sup>. S'inquadrò così la nascita d'un prodigio, capace di adeguare le culture figurative esperite ai gusti di casa sabauda, rendendo espliciti i riferimenti alla scultura monumentale italo-francese.

Su «Le Siècle» Theophile Thoré, firmatosi solo «TH»<sup>103</sup>, colse l'occasione per riflettere sulla condizione dell'arte di quegli anni, in particolare la scultura, che «touche aussi sans doute à une période éclatante, après son éclipse sous l'empire et la restauration. Aujourd'hui nous sommes

---

<sup>99</sup> «Balbus au Musé de Naples, que nous préférons sans scrupules au Marc-Aurèle», R. ST.-H 1838, [p. 1].

<sup>100</sup> DEFARGEAS 1838, [p. 1].

<sup>101</sup> DEFARGEAS 1838.

<sup>102</sup> DEFARGEAS 1838: «Insensible aux beautés de la sculpture moderne, à la fougue et à la puissance de Michel-Ange; je le soupçonne même véhémentement d'un certain penchant pour le Bernin et Bouchardon».

<sup>103</sup> Ringrazio Caroline Hedengren-Dillon per avermi permesso di svelare l'identità dell'autore, grazie a un articolo sulla stessa rivista, a firma «Le général de Brossard», dove si conferma che l'autore del precedente contributo fosse proprio Théophile Thoré, cfr. «Le Siècle», 25 juin 1838.

délivrés de ces monotones figures académiques [...]. L'indépendance et l'individualité se sont introduites dans la sculpture»<sup>104</sup>. Il critico ravvedeva nell'*Emanuele Filiberto* novità e rinascita per un'arte rimasta troppo incardinata nelle regole accademiche: «M. Marochetti semble avoir réalisé ce premier point de l'art qui est de tailler la matière en une grande image. Il a poussé à un degré supérieur la représentation plastique de la nature», ma non bastò – a quanto pare – poiché «A-t-il atteint du même effort à la vraie poésie? Nous ne le pensons pas». A Marochetti si rimproverò l'essere privilegiato, «mais, assurément, elle doit atrophier l'inspiration véritable et la poésie véritable, qui sont intimement associées à la vie collective de l'humanité». L'opera, in definitiva, non soddisfaceva appieno<sup>105</sup>.

Anche Étienne-Jean Delécluze affidò a un quotidiano le proprie impressioni sul gruppo marochettiano<sup>106</sup>, quell'opera che attirò «l'attention du public aussitôt qu'elle a été découverte. La netteté de l'intention de l'artiste et la justesse avec laquelle il l'a rendue ont trappé tout le monde». Il critico descrisse l'effetto che il monumento doveva suscitare all'epoca: «il règne dans la composition du statuaire une certaine liberté de composition pittoresque, qui contribue à produire cette facilité de compréhension que provoque». L'artista fu – per Delécluze – capace di donare espressività al viso di Emanuele Filiberto, unica parte scoperta del corpo, reso con giuste proporzioni, nonché imprimere sul bronzo fermezza e dinamicità. In conclusione, «considérée relativement à la marche qu'ont prise les arts et la statuaire en particulier, depuis dix ou douze ans en France, son mérite et ses défauts en font une œuvre caractéristique dans ce que j'appelle la sculpture pittoresque». Si tratta di un'opera che poteva forse accordarsi «plus au système de statuaire moderne, adopté depuis le commencement du dix-septième siècle, qu'à celui de l'antiquité. C'est le triomphe de la statue de Milon de Pujet sur celle de la Vénus de Milo»<sup>107</sup>.

In generale, il *Salon* del 1838 fu vissuto da tutti come evento chiave per la scultura, e per l'arte più in generale, non solo perché «fort sévèrement jugé par la critique en général», come ricordò il letterato Léonce de Lavergne<sup>108</sup>, ma in particolare per l'«étonnante diversité de genres et de talents»<sup>109</sup>. Molti furono i capolavori esposti e – pur considerando l'insoddisfazione di alcuni – il

---

<sup>104</sup> T.H. [THORÉ] 1838.

<sup>105</sup> T.H. [THORÉ] 1838.

<sup>106</sup> BASCHET 1942. Per la sua critica al monumento cfr. DELÉCLUZE 1838.

<sup>107</sup> DELÉCLUZE 1838.

<sup>108</sup> Economista e politico. Direttore del «Journal de Toulouse» e professore di letteratura dell'università di Montpellier, si trasferì a Parigi nel 1840 ricoprì numerose cariche nell'amministrazione dello stato. Cfr. PLAS 1995.

<sup>109</sup> DE LAVERGNE 1838, p. 172.

critico ricordò che a chi desiderasse «du grand avant tout, ils viennent enfin d'être satisfaits par l'exposition, au milieu de la cour du Louvre, de la statue colossale d'Emmanuel Philibert, duc de Savoie, par M. Marochetti». Da qui in avanti seguono pagine fondamentali sulla statua equestre, in un momento storico-artistico delicato, poiché «il est devenu de mode dans ces derniers temps de dénigrer l'art contemporaine, sous quelque forme qu'il se présente»<sup>110</sup>. Lavergne sottolineò come «Marochetti a répondu dignement à ceux qui se plaignaient de ne pas voir ce qu'on appelle une grande page: voici maintenant une œuvre d'une proportion et d'un style à mettre dans l'embarras les critiques obstinés»<sup>111</sup>. L'opera apparve come un faro di speranza nell'agitato mare della critica, che aveva smarrito l'orientamento sui valori dell'arte di quel tempo, in un'epoca in cui ancora si discuteva con incertezza su cosa fosse arte: è il caso, infatti, dello stesso *Emanuele Filiberto*, cui «les uns diront que le colossal n'est pas le beau; les autres que M. Marochetti a travaillé dans le goût bâtard et mesquin des statuettes à la mode; d'autres iront peut-être jusqu'à prétendre qu'une statue équestre n'est pas de l'art»<sup>112</sup>. I commenti di Lavergne restituiscono un'immagine precisa dell'opera, analizzata in ogni angolazione, significato e sottinteso: un esame quasi clinico di ciò che poteva spostare l'ago della bilancia verso una modernità inattesa, ma necessaria. Le linee sono tutte «harmonieusement combinés», grazie alle sapienti mani dello scultore, col risultato di offrire allo spettatore la perfetta rappresentazione delle intenzioni di chi è effigiato, senza turbare l'equilibrio visivo. Solo il cavallo presentava, per i puristi della raffigurazione animale, note dissonanti, poiché restituito come amalgama di più razze equine: «le corps du cheval [...] est d'un flamand; la tête est d'un arabe et les jambes d'un anglais»<sup>113</sup>. L'approfondimento diventò occasione anche per ricordare la felice intraprendenza dell'artista, per essersi «affrachi du type habituel des chevaux dans les statues équestres»<sup>114</sup>: il risultato è offrire al pubblico la vista di un animale meno familiare, rispetto alla scultura monumentale francese, ma «plus vrai, plus naturel». Marochetti riuscì dunque, soprattutto in un momento di spaccatura nei rapporti tra critica e artisti, a «concilier les exigences de son temps et de sa pensée avec de l'art en lui-même ; de savoir être libre en même temps que régulier dans les temps de règle, régulier en même temps que libre dans le temps de liberté. Or ce problème a été résolu, à mon avis, par M. Marochetti».

---

<sup>110</sup> DE LAVERGNE 1838. p. 170.

<sup>111</sup> DE LAVERGNE 1838, p. 171.

<sup>112</sup> DE LAVERGNE 1838, p. 178.

<sup>113</sup> DE LAVERGNE 1838, p. 175.

<sup>114</sup> DE LAVERGNE 1838, p. 175.

Su «Le Charivari» è ricostruita la genesi del monumento, con un giudizio – non firmato – simile ai precedenti: «Ce que nous admirons surtout dans ce groupe admirable, c'est l'action, le mouvement, la vie. Presque toutes les statues coulées en bronze, presque toutes les statues équestres surtout, sont des blocs inertes, inanimés [...]. Or, le mouvement dans la sculpture c'est le coloris, l'expression, la vie»<sup>115</sup>. L'opera sorprese dunque per la sua dinamicità: «voilà pourquoi l'œuvre de M. Marochetti sort de la ligne ordinaire, pourquoi elle frappe et ravit tout le monde, ignorans et connaisseurs, pourquoi enfin (nous le disons après d'autres et sans nulle flatterie) il faut lui chercher des points de comparaison parmi les chefs-d'œuvre de l'antiquité»<sup>116</sup>.

Nell'agosto dello stesso anno, la penna di A. E.<sup>117</sup> testimoniò ancora la presenza dell'*Emanuele Filiberto* nella corte del Louvre, con l'augurio di vedere prossima l'«exécution d'une statue encore plus admirable que celle du prince savoyard!»<sup>118</sup>, proponendo finanche la realizzazione di una scultura dedicata a Francesco I: proposito rimasto inascoltato.

L'eco dell'esposizione parigina del monumento non fu spenta nemmeno quando questo raggiunse finalmente Torino. Dell'inaugurazione, infatti, raccontarono anche Charles Lautour-Mézeray, giornalista editore e funzionario francese. Proprio in piazza San Carlo, l'autore incontrò «le fondeur Soyer et le sculpteur [Marochetti]», intenti a dare suggerimenti sulla messa su piedistallo del bronzo: «ce bel ouvrage qui a placé tout de suite M. Marochetti au premier rang de nos sculpteurs, est la première statue française qui ait passé les Alpes et qui soit venue lutter avec les chefs-d'œuvre de l'Italie»<sup>119</sup>, ancorché le cronologie riportate nell'articolo non risultino allineate ai fatti<sup>120</sup>. Lautour-Mézeray così avrebbe rinsaldato l'ipotesi critica sull'appartenenza tutta francese non solo dell'opera, ma dello stesso scultore.

Malgrado tanti elogi entusiasti, tuttavia, non tutti gli osservatori francesi gradirono l'opera, come dimostra ad esempio il trafiletto nella rivista «Le Binocle»<sup>121</sup>. Nel testo fu rilevato che «il y a trop de mouvement dans cette œuvre ; trop de mouvement. Le geste y est partout substitué à l'expression

---

<sup>115</sup> *Statue Équestre de Philibert-Emmanuel par M. Marochetti* 1838.

<sup>116</sup> *Statue Équestre de Philibert-Emmanuel par M. Marochetti* 1838.

<sup>117</sup> Non è stato possibile identificare il nome preciso dell'autore.

<sup>118</sup> A. E. (?), in «Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire», Août 1838, t. 3, p. 56.

<sup>119</sup> «La Presse», 7 Novembre 1838, pp. 2-4.

<sup>120</sup> L'articolo lascia spazio a qualche dubbio: anzitutto la data d'inaugurazione che, secondo la documentazione ufficiale, risale al 4 novembre 1838. Inoltre, stando a quanto raccontato dalla stampa torinese e da Bollea, Marochetti non è presente a Torino in quei giorni. Viene da pensare che l'autore abbia scritto il proprio contributo senza essere fisicamente in Piemonte, forse basandosi su altre eventuali testimonianze orali.

<sup>121</sup> *Statue équestre d'Emmanuel Philibert, exposée dans la cour du Louvre*, in «Le Binocle», 8 Avril 1838, pp. 6-7; l'articolo è firmato dalla sola lettera «B.».

; le panache flotte comme si le cheval, d'ailleurs très lourd, courait au galop ; la queue de l'animal est une véritable chevelure ; le perruquier, le coiffeur y ont passé». L'unica cosa buona nell'esporre un tale disastro, a detta del quotidiano, «c'est le précédent. Espérons qu'à l'avenir nos artistes pauvres, mais distingués, obtiendront la même faveur que M. Marochetti, et seront admis à exposer leurs œuvres dans la cour du Louvre»<sup>122</sup>.

Fra le parole più crude mosse contro l'opera rimangono quelle di Alexandre Lenoir<sup>123</sup>. Personalità di spicco nel *milieu* culturale francese, nonché Créateur du Musée des Monuments français, Lenoir ricordò l'*Emanuele Filiberto* come «un exemple frappant de la méthode que nous combattons». Allo scultore fu riconosciuta l'invenzione, «mais il n'a rien de monumental, il manque de cette gravité noble, de cet aplomb, qui appartient à la statuaire». Lenoir apprezzò inoltre «l'agitation, l'ardeur du cheval [...] le mouvement du cavalier, tout cela rendu avec une chaleur énergique et avec précision», qualità – queste – più proprie della pittura che non nell'arte statuaria. «De plusieurs années il est rare de voir à l'exposition annuelle au Louvre un ouvrage en sculpture, d'un style sévère; c'est le goût du moyen-âge que l'on recherche; et certes, ce goût barbare n'est point à l'avantage de l'art». Il monumento non convinse affatto l'archeologo, che ricordò come – a suo dire - «la sculpture veut de la pureté, de l'élégance, un beau choix de formes; elle veut surtout une pose qui lui soit appropriée, analogue au sujet, et avantageuse sur toutes les faces»<sup>124</sup>: elementi di cui l'opera marochettiana era priva, ai suoi occhi. Il commento di Lenoir sembra quasi confermare la situazione accademica incerta e l'accusa verso l'istituzione mossa da Lavergne, oltre alle sue considerazioni specifiche sullo stato delle arti e il divario tra chi seguiva l'antico e chi la natura.

A destare sorpresa è forse un ulteriore giudizio, a firma Arthur Guillot. In verità, l'intervento arrivò mesi dopo l'esposizione al Louvre ed ebbe come oggetto «l'avenir de la sculpture française»<sup>125</sup>. Di là dalle apparenze, tuttavia, il commento tardivo è intenzionale. Calmatesi le opinioni entusiaste da primo impatto «nous laisserons à l'écart les analyses pointilleuses, aussi bien que les exagérations de l'amitié et les chicanes inspirées par le dépit des rivalités aveugles. Ce n'est ni contre M. Marochetti, ni en sa faveur». Guillot sottolineò, inoltre, che «Marochetti n'est pas le créateur du genre qu'il paraît avoir adopté, et ceci n'est point un reproche; mais l'importance de son dernier

---

<sup>122</sup> *Statue équestre d'Emmanuel Philibert* 1838, p. 6.

<sup>123</sup> Grande intellettuale, critico e fondatore del *Musée des Monuments Français* in epoca rivoluzionaria, è una personalità di spicco nel panorama culturale francese tra fine Settecento e inizio Ottocento. Grande conoscitore d'arte e mancato pittore, non perde mai occasione per dare un proprio giudizio, spesso provocatorio sui fatti dell'arte coeva. Per un primo riferimento bibliografico su Lenoir cfr. SCHWARTZ 2016.

<sup>124</sup> LENOIR 1838, p. 273.

<sup>125</sup> GUILLOT 1839, p. 68.



travail peut l'en faire considérer aujourd'hui comme le véritable représentant». Il critico elencò i pregi dell'opera, evidenziando gesti, armonia e composizione delle forme, «il y a partout du mouvement, de l'action, de la vie; tout cela est évident». La riflessione, da qui in avanti, divenne esplicita: «le mouvement, la vie, sont-ils les seules conditions qu'un artiste doive s'attacher à remplir? Et ce but une fois atteint, peut-il croiser ses bras fatigués et se reposer dans la contemplation de son œuvre?». In altri termini, concludeva il critico, «l'art doit-il être renfermé dans cette limite?»<sup>126</sup>. Così, il monumento marochettiano diventò termine di paragone per un'analisi profonda sui canoni artistici, su quali elementi rendessero l'opera d'arte completa, sull'eccessiva «imitation mal raisonnée de l'antique» in epoca Imperiale, che rese impossibile l'aggiornamento degli artisti: «en visant à la pureté des contours, ils sont tombés dans une âpre sechesse. Ils recherchaient avidement la beauté des formes, et n'ont trouvé qu'une mesquine beauté de convention». Il brano assunse tinte persino introspettive, nello specificare che: «nous tournons dans un cercle vicieux, nous marchons sans gagner du terrain [...]. L'art se rapetisse au milieu de ces incertitudes, et perd de son prestige, même aux yeux de ceux qui l'exercent». Marochetti è redarguito per non aver «tenu compte des délicatesses avec lesquelles s'opèrent dans la nature les transitions d'une forme à une autre»<sup>127</sup> e «parmi les éléments que le génie de la sculpture peut combiner dans une statue, M. Marochetti n'en a choisi qu'un seul, et, de cet élément isolé, il a pétri son ouvrage». L'elemento incriminato è proprio il movimento, su cui l'artista sembra aver «concentré tous ses efforts pour l'obtenir ; il l'a obtenu, en effet ; mais n'a obtenu que cela». Si trattò dunque di uno sforzo tecnico non indifferente, eppure insufficiente per guadagnare il titolo di capolavoro da molti attribuitole. Il paragone fu poi costruito con opere come il *Gladiatore romano* o il *Laocoonte*, in cui l'energia è tangibile nella ricchezza e attenzione delle proporzioni; per quanto auspicabile che qualcuno possa superare tali capolavori, «personne encore n'a pu les égaler». Il lungo commento si concludeva con un retorico rimprovero alla ricchezza economica dello scultore, invitato dallo stesso Guillot a investire questi mezzi, «où rugissent tant d'hommes intelligents», per migliorare, superando tutti gli ostacoli possibili e portare in alto la fama della scuola francese di scultura, lanciando un monito finale: «les flatteurs que l'opulence attire ne vous tiennent peut-être pas ce langage ; croyez-y, la place que vous pourriez prendre sera enlevée tôt ou tard»<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> GUILLOT 1839, p. 69.

<sup>127</sup> GUILLOT 1839, p. 70.

<sup>128</sup> GUILLOT 1839, p. 70.

L'artista era dunque riuscito, in un modo forse nuovo e sorprendente rispetto ai suoi contemporanei, a fare qualcosa di straordinario: diventare improvvisamente uno dei protagonisti nelle discussioni sulla scultura europea, attraverso l'abilissima mossa di auto-sponsorizzazione presso una corte diversa da quella di destinazione del monumento. È raro riuscire a trovare un caso simile nella Storia dell'arte (dell'Ottocento e non solo). Persino dopo la sua morte, l'opera continuò a far parlare di sé in termini non edificanti; clamoroso è, ad esempio, il caso di Auguste Rodin che, nel 1878, di passaggio a Torino, così commentava l'opera: «Turin de la pluie, toutes les places ont de la sculpture contemporaine très laide y compris le Marochetti»<sup>129</sup>, con riferimento proprio all'*Emanuele Filiberto*<sup>130</sup>.

Nonostante i giudizi non unanimemente favorevoli provenienti da Parigi, all'indomani dell'inaugurazione torinese, l'opera fu talmente apprezzata dalla corte piemontese, da garantire allo scultore il titolo di barone e ai fonditori una prestigiosa medaglia. L'arrivo del monumento a Torino fu un'occasione eccezionale per ascoltare l'eco del monumento nella stampa locale<sup>131</sup>: a differenza di Parigi, tuttavia, le critiche non furono numerose. È soprattutto nelle guide della città, – non solo italiane – e in pubblicazioni di carattere storico, che si riscontra l'impatto che ebbe l'*Emanuele Filiberto* nell'immaginario collettivo, culturale e popolare. Già nel 1840, infatti, fu pubblicato un curioso componimento poetico realizzato dal letterato parmense Jacopo Sanvitale, dedicato al conte Alessandro Saluzzo e intitolato *Canto saffico alla Statua Equestre di Emanuele Filiberto*. Le rime<sup>132</sup> elogiavano il Duca di Savoia quale portatore di pace, tornato a incarnare quei valori nella grandiosità del monumento equestre. In quegli anni così fervidi per l'arte e la cultura piemontese, grazie al mecenatismo promosso da Carlo Alberto, i versi sottolineavano l'importanza di custodire la pace a favore di arti e scienze:

Pace, miei figli; per tumulti e guerre  
S'inforsa il diritto e la giustizia langue;  
Arti e scienze fuggono le terre  
Lorde di sangue.

---

<sup>129</sup> *Correspondance de Rodin* 1895, vol.1, p.34, lettera di Rodin a Rose Beuret da Roma, marzo 1878.

<sup>130</sup> Ringrazio Philip Ward-Jackson per aver attirato la mia attenzione su questo commento di Rodin.

<sup>131</sup> BOLLEA 1933, p. 46-47.

<sup>132</sup> Pubblicate in occasione della riunione degli scienziati italiani nell'Accademia delle Scienze di Torino.

A imagin tutti del Fratel Divino  
Nasceste al ciel con signorili impronte:  
Levate al giorno che non ha mattino  
Tutti la fronte.

Tra voi non sia né vincitor, né vinto:  
Per altri ludi arroventar si debbe  
Il ferro: ahi! Troppe questo sole estinto  
Lagrima bebbe.

Il ferro i campi riversando allieti.  
Plaustro volante appressi l'Indo al Moro.  
Care le leggi e cantino i poeti  
Secolo d'oro<sup>133</sup>.

Nel 1840 un'incisione dell'opera di Marochetti fu posta sul frontespizio della *Descrizione di Torino* curata da Davide Bertolotti, che ricordava la presenza del «magnifico monumento» nella sua disamina di vie e piazze torinesi<sup>134</sup>. D'altro canto, risorsa preziosa resta ancora oggi la *Storia di Torino* di Luigi Cibrario del 1846. Nel capitolo dedicato al regno carloalbertino è un'importante pagina dedicata alla scultura di Marochetti, definita opera di «fama europea». Vale la pena riportare il passo per esteso:

Il gran capitano, nell'atto di rientrare nella sua capitale, raffrena il focoso destriero con una mano, e coll'altra ricaccia nel fodero la vincitrice sua spada, deliberato ormai di darsi tutto all'arti di pace, e di cambiar il lauro contro al Palladio ulivo. La foga del cavallo arrestato in un punto da quella man poderosa non è scolpita, ma vera; e lo scultore dipartendosi dall'antico, seppe trovare una novità fortunata in argomento assai trito e tante volte riprodotto; dimostrando come la sapiente imitazione non procede incatenata, ma libera; non copia, ma s'ispira ai tipi del bello antico, e crea<sup>135</sup>.

Anche i viaggiatori stranieri restituirono varie impressioni dell'opera, in modi spesso assai diversi. Fra le altre, interessante resta la testimonianza di Antoine-Claude Valéry<sup>136</sup>: nel terzo tomo del suo

---

<sup>133</sup> SANVITALE 1840.

<sup>134</sup> BERTOLOTTI 1840, p. 95.

<sup>135</sup> CIBRARIO 1846, vol. 2, libro IV, p. 499.

<sup>136</sup> Noto soprattutto per le sue numerose pubblicazioni di guide e resoconti di viaggi in giro per l'Europa.

*Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, parlò dell'opera prima della sua inaugurazione: la piazza, infatti, doveva ancora «recevoir la statue équestre en bronze d'Emmanuel-Philibert, dit la Tête-de-Fer, duc de Savoie, ouvrage de M. Marochetti». L'elemento che incuriosisce di questo racconto è la presenza di «quatre grandes figures allégoriques représentant le comté de la vallée d'Aoste, la principauté de Piémont, le comté de Nice et le duché de Savoie, qui composent le monument»<sup>137</sup>. Si tratta di un'informazione cruciale, poiché nel 1838 il monumento era stato ormai concepito con la sola figura del Duca a cavallo. Ancor più bizzarro appare l'indizio quando si tenga conto del fatto che l'opera, fusa a Parigi, «fut exposée récemment dans la cour du Louvre» priva delle quattro allegorie: Valéry è forse una delle poche voci a riportare l'esistenza dei quattro bronzi, di cui non restano altre tracce<sup>138</sup>.

Qualche anno più tardi, l'editore e giornalista francese Adolphe Joanne redasse la sua *Guide du voyageur en Europe*, raccolta di curiosità esperite nelle più note capitali europee. Andando da Nizza a Torino, l'autore dedicò un breve passo alla capitale sabauda, soffermandosi su piazza San Carlo<sup>139</sup>.

Tra 1862 e 1864, invece, la poetessa Louise Colet<sup>140</sup> firmò la raccolta *L'Italie des Italiens*. Durante una passeggiata torinese, l'autrice rimase colpita soprattutto dalle piazze: in una di queste, «comme le gardien belliqueux de la cité, s'élève la belle statue équestre de Philibert-Emanuel, chef-d'œuvre de Marochetti»<sup>141</sup>. Poco più avanti, Colet menziona Palazzo Reale, dove ebbe modo di toccare «l'armure d'Emmanuel-Philibert, fidèlement reproduite par Marochetti dans sa statue équestre de la place Saint-Charles»<sup>142</sup>.

Nel 1880, Carlo Morando dedicò un capitolo intero de *I monumenti di Torino* all'*Emanuele Filiberto* «opera ammirevole del barone Carlo Marochetti»<sup>143</sup>. L'autore ripercorse anche la storia del duca, ragionando sulle motivazioni che lo riportarono al centro di una delle piazze più grandi della città. Segue l'avvincente descrizione dell'opera, definita «uno dei più bei monumenti e fors'anche per pregi artistici il migliore tra quelli che ornano le vaste e regolari piazze di Torino».

---

<sup>137</sup> VALÉRY 1838, vol. III, p. 419

<sup>138</sup> Resta il dubbio su cosa effettivamente l'autore abbia visto o se si sia affidato alle parole di qualcuno prima di lui, senza aver osservato l'opera dal vivo.

<sup>139</sup> JOANNE 1860, p. 839: «la plus belle et la plus régulière des places de Turin; ornée de la statue en bronze d'Emmanuel-Philibert, par M. Marochetti».

<sup>140</sup> Pseudonimo di Louise Révoli cfr. POYET 2020.

<sup>141</sup> COLET 1862-1864, vol. I, *Italie du Nord*, 1862, p. 76.

<sup>142</sup> COLET 1862, vol. I, p. 86

<sup>143</sup> MORANDO 1880, p. 3.

Per Morando si trattava di una scultura piena d'ingegno, in particolare nel «contrapporre all'ardore focoso del cavallo la posa tranquilla del cavaliere»<sup>144</sup>, rispetto a molte altre statue equestri realizzate in passato; «ma quello che havvi di speciale in questa si è la partecipazione dell'uomo alle passioni dell'animale delle quali non trionfa se non per la potenza di un'eroica ragione». L'intero gruppo aveva per lo storico «i caratteri di un rapido movimento improvvisamente interrotto. Tutte le linee ne sono armoniosamente combinate sì rispetto all'arte che in quanto all'idea dell'artista ed al modo onde le ha significate». L'autore pareva persino consapevole di alcune critiche mosse, o in qualche modo imputabili, alla scultura. In particolare, quelle rivolte al destriero che «qualcuno avrebbe trovato colossale», soprattutto per le «esagerate parti della testa di questo»<sup>145</sup>. Lo scultore «non pose mente alla razza speciale del cavallo usa in quei tempi, e, con fiero ma riescito ardimento, studiò elevarsi ad una specie di bello ideale composto di quanto havvi di meglio di ogni tipo. Talché il cavallo di Emanuele Filiberto ha il corpo d'un fiammingo, la testa di un arabo e le gambe d'un inglese»<sup>146</sup>. Un tale *pastiche* di razze differenti poteva aver impensierito i commentatori più esigenti, poiché

gli ammiratori della servile imitazione della natura, i troppo fidi seguaci dell'assoluta verità storica, fremeranno d'indignazione a questa innaturale miscela, ma toltone alcuni difetti di armonia leggerissimi e difficili a riscontrarsi dal semplice ammiratore, il Marochetti operò assai giudiziosamente affrancandosi una buona volta dal tipo ordinario di classicismo dei cavalli di tutte le statue equestri<sup>147</sup>.

Nel 1882 l'editore e librario Francesco Casanova diede alle stampe un'altra guida della città, che forniva notizie storiche e consigli su cosa ammirare tra le vie della capitale sabauda. Nel capitolo dedicato alla *Gita al quartiere nuovo di piazza d'Armi*, Casanova menziona l'*Emanuele Filiberto*: «un capolavoro dell'arte moderna»<sup>148</sup>. Il giudizio è positivo, a partire dall'«esattezza storica» dell'armatura del duca, fino alla «naturalizza della mossa in tutto il gruppo», nonché «la perfezione anatomica del focoso destriero». Per Casanova il monumento «è riprodotto con tal verità e vigoria che non si potrebbe desiderare maggiore», concludendo la sua breve ma ricca disamina sull'opera

---

<sup>144</sup> MORANDO 1880, p. 12.

<sup>145</sup> MORANDO 1880, p. 13

<sup>146</sup> È interessante constatare la medesima scelta di parole, tradotte in italiano, dalla critica mossa da Lavergne in aprile del 1838.

<sup>147</sup> MORANDO 1880, p. 3.

<sup>148</sup> CASANOVA 1884, p. 58



con un'interessante e insolita osservazione, ovvero che «guardato da qualsiasi punto della piazza, presenta sempre un insieme d'una correttezza estetica inappuntabile»<sup>149</sup>.

Com'era immaginabile per un'opera destinata a segnare la carriera di uno scultore all'inizio della propria attività, l'*Emanuele Filiberto* diventò presto un caso d'interesse collezionistico internazionale. Come ricostruito da Caroline Hedengren, il monumento entrò nel mercato in tempi assai rapidi, attraverso una ricca produzione di copie e riduzioni in bronzo, realizzate da diversi fonditori, talvolta all'insaputa dello scultore<sup>150</sup>. La prima, in ordine cronologico, fu realizzata proprio nel 1838, come riportato in un articolo del «Journal des Arts» dello stesso anno<sup>151</sup>, a testimonianza della coincidenza tra la comparsa delle riduzioni e il periodo di esposizione dell'originale al Louvre. Tra le più documentate realizzazioni in bronzo di formato ridotto, si segnalano quelle dei fonditori Soyer et Ingé, gli stessi autori della fusione del monumento torinese, e dei fratelli Susse e De Braux d'Anglure. Tuttavia, oltre alle riduzioni autorizzate, l'opera fu persino oggetto di contraffazioni, che spinsero Marochetti a procedere per vie legali<sup>152</sup>. La lotta giudiziaria del 1839 portata avanti dall'artista segnò inoltre un importante punto di svolta per il diritto d'autore in Francia.

Il Louvre di Parigi conserva anche una riduzione in gesso firmata solo «Soquetini Brutus mouleur fB st antoine n° 110 a Paris», inventariata a partire dal 1986 (fig. 20): non è stato possibile rintracciare però notizie sul presunto autore e sull'esistenza di questo insolito gesso molto definito<sup>153</sup>.

Il monumento colpì dunque – e colpisce ancora – per la resa innovativa, dal forte impatto visivo che lo rese fra i monumenti più «vivi d'Europa»<sup>154</sup>. Un vero capolavoro, come molti studiosi sottolinearono, mai più replicato con medesima potenza espressiva, talmente dirompente da essere una fra le poche opere definite interessanti nella disamina *tranchant* sulla carriera dello scultore di

---

<sup>149</sup> CASANOVA 1884, p. 58.

<sup>150</sup> HEDENGREN-DILLON 2014.

<sup>151</sup> «Journal des Artistes», 22 avril 1838; ripubblicato in HEDENGREN-DILLON 2014, nota 9.

<sup>152</sup> HEDENGREN-DILLON 2014, in particolare note 13-14.

<sup>153</sup> Inventario dell'opera n. RF 4019. Ringrazio Béatrice Tupinier per avermi permesso di ispezionare il gesso da vicino e fotografarlo.

<sup>154</sup> MALLÉ 1960, vol. II, p. 219.

Luc Benoist<sup>155</sup>. O prima ancora definito «uno dei pochissimi bei monumenti che siano sorti nell'800 sulle piazze d'Europa», da Anna Maria Brizio<sup>156</sup>.

Marochetti riuscì nell'impresa di condensare diverse culture figurative in un'unica opera, inserendosi nella lunga tradizione monumentale equestre che, fin dall'antichità, prosegue nel Rinascimento, mettendo alla prova anche i maestri del Sei e Settecento. La grande statua, divenuta persino simbolo di Torino<sup>157</sup>, aveva una sua genesi precisa, nelle parole di chi l'ha analizzata e descritta in contesti vari e disparati, ovvero

nasce dalle stesse linfe dei Géricault e dei Delacroix; di una libertà fantastica impetuosa eppur elegante, dove la generosa comunicativa sentimentale, narrativa ed epica, rompe ogni chiusa cesura disegnativa per una libera rotazione dei volumi nello spazio, a piani franti e rincalzati, che lasciano largo adito alle ombre fonde. Gli effetti di moto e di colore che ne derivano, in grande naturalezza discorsiva, sono gli elementi caratteristici anche dei due rilievi della base, in tono mosso e passionale nella *Battaglia*, più pacatamente nei *Preliminari della pace*<sup>158</sup>.

All'artista si deve anche il privilegio d'aver inaugurato una stagione importante monumentomania torinese, promossa da Carlo Alberto in puro stile di auto-affermazione dinastica, come efficacemente sintetizzato da Silvia Cavicchioli:

L'obiettivo del nuovo sovrano fu da subito quello di trasformare la capitale sabauda in un centro artistico di richiamo europeo, in grado di rivaleggiare con le altre grandi città d'arte della penisola italiana. [...] Il sovrano mirava infatti a costruire una politica del consenso attraverso la glorificazione e la "nazionalizzazione" della dinastia, secondo le linee di quella che oggi chiamiamo invenzione della tradizione, che investì anche le opere pubbliche. Il che spiega perché proprio l'età carloalbertina diede il via alla grande stagione della monumentalistica torinese, inaugurata dal capolavoro di Carlo Marochetti<sup>159</sup>.

---

<sup>155</sup> BENOIST 1994 fu molto critico contro artisti come Marochetti: «Son Emanuele Filiberto de Savoie (1837), statue équestre érigée à Turin, est même une œuvre intéressante. Le héros est casqué d'un morion emplumé pour légitimer son surnom de Tête de Fer. Il rentre son épée au fourreau d'un air glorieux, geste symbolisant sa victoire de Saint-Quentin. Le cheval piaffe, la queue ondule, la tête encense. Ce serait là une des premières réactions du siècle contre les quadrupèdes massifs des Lemot et des Bosio, si l'on ne savait pas que vers 1820 Géricault avait modelé la maquette d'une statue équestre qui devait avoir quelque allant» (BENOIST 1994, p. 162).

<sup>156</sup> BRIZIO 1944, p. 456.

<sup>157</sup> Su come Carlo Alberto fosse riuscito a rafforzare il concetto d'identità nazionale, proprio attraverso l'*Emanuele Filiberto*, meravigliosamente si è espressa CAVICCHIOLI 2016 e CAVICCHIOLI 2022. Per la fortuna iconografica del monumento oltre l'Ottocento si veda anche PIRRO 2024.

<sup>158</sup> BOSSAGLIA ET AL. 1972, pp. 351-352.

<sup>159</sup> CAVICCHIOLI 2016, pp. 136-137.



## *Illustrazioni*



Fig. 1 - *Primo modello del monumento a Emanuele Filiberto*, gesso patinato, 1831.  
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino

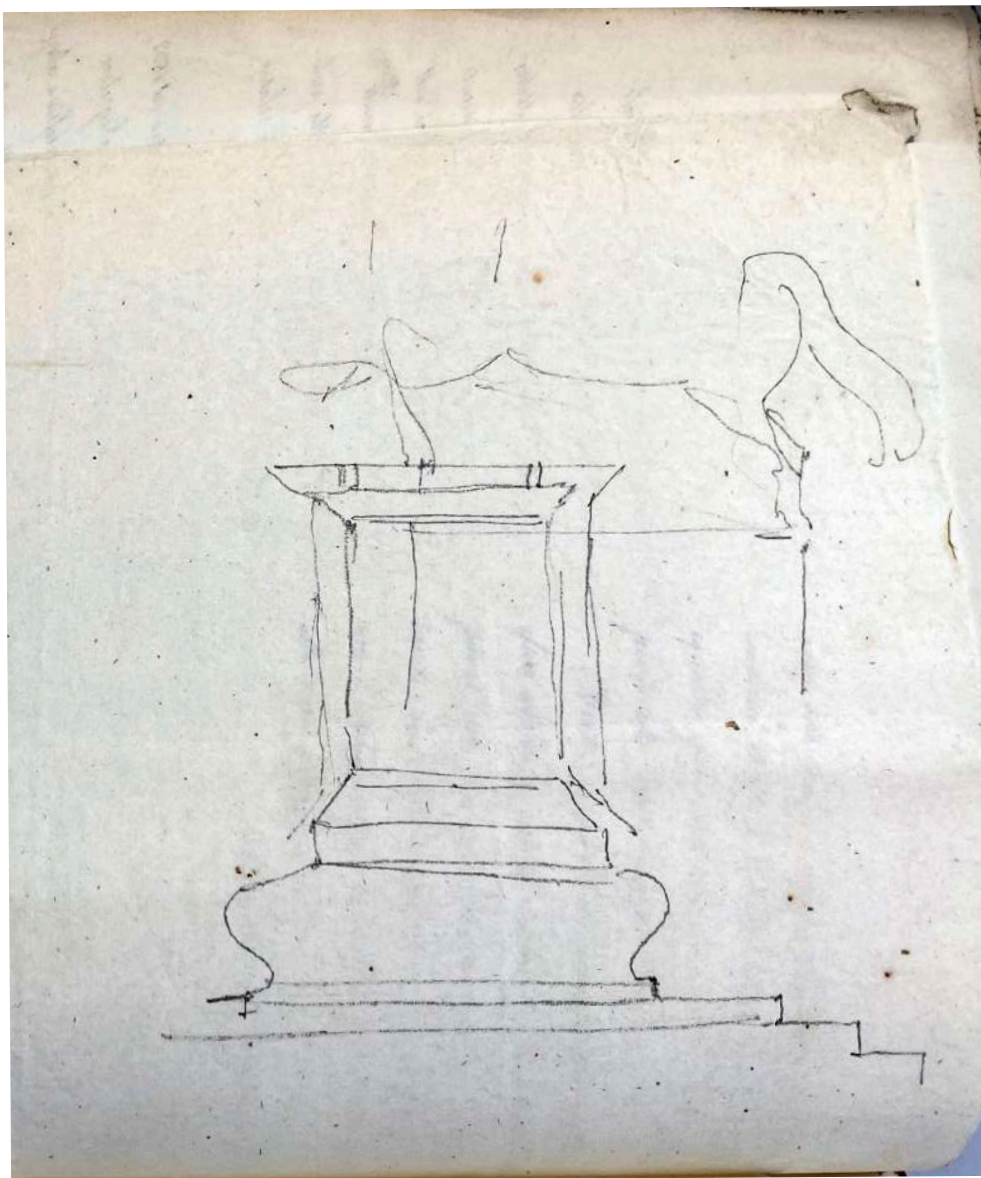


Fig. 2 - Prima proposta piedistallo dell'Emanuele Filiberto con le estremità arrotondate, 1837.  
Torino, AABA, 04, c. n. n., riunione del 20 Gennaio 1837



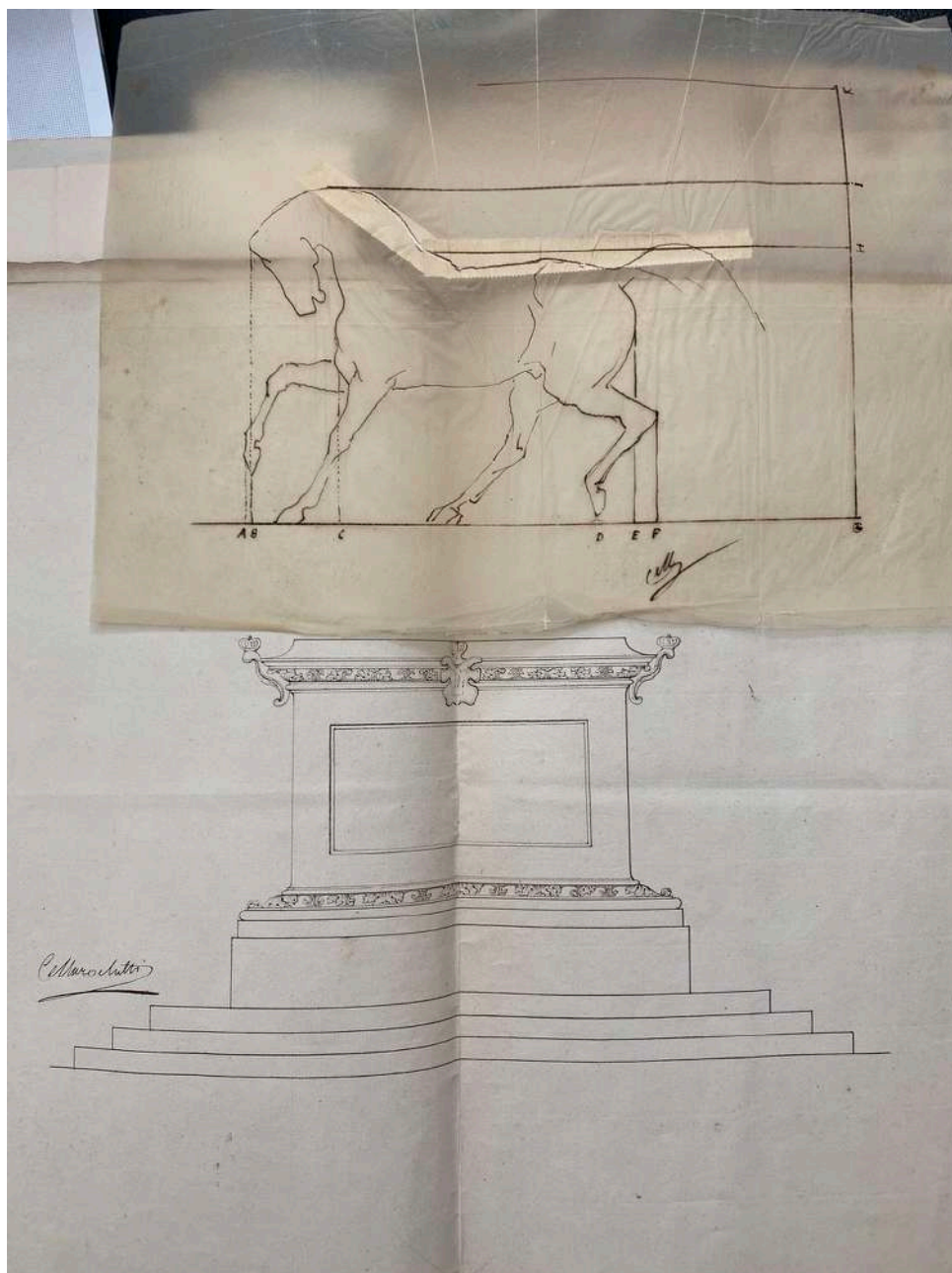


Fig. 3 - Calco del disegno del cavallo e nuova proposta per il piedistallo dell'Emanuele Filiberto modificato da quello di Benedetto Brunati, 1837. Torino, ASTo, Sezione Riunite, Lavori Pubblici, Ornato Edifici Torino, M 296, lettera di Carlo Marochetti del 26 Maggio 1837







Fig. 5 (in alto) - *La Battaglia di San Quintino*, bronzo, 1838.  
 Fig. 6 (in basso) - *Il Trattato di Cateau-Cambrésis*, bronzo, 1838. Rilievi dell'Emanuele Filiberto, Torino, Piazza San Carlo



Fig. 7 - Eugène Delacroix, *La Battaglia di Nancy*, olio su tela, 1831. Nancy, Musée des Beaux-Arts





Fig. 8 - Antoine-Louis Barye, *Le cheval échappé*, acquerello su carta, [s. d.]. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphique





Fig. 9 - Antoine-Jean Gros, *La Battaglia di Nazareth*, olio su tela, 1801. Nantes, Musée d'Arts de Nantes



Fig. 10 - Antoine-Jean Gros, *Portrait du Prince Boris Yusupov*, olio su tela, 1809. Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts





Fig. 11 - Antoine-Jean Gros, *Officier de guide à cheval*, matita nera su carta, prima metà del XIX secolo. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphique



Fig. 12 - Antoine-Jean Gros, *Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie*, olio su tela, 1808. Versailles, Château de Versailles et Trianon





Fig. 13 - École de Antoine-Jean Gros, *Portrait équestre de Joachim Murat roi de Naples*, olio su tela, primo quarto XIX secolo. Paris, Musée du Louvre





Fig. 14 - Jacques-Louis David, *Bonaparte franchissant le mont Saint-Bernard*, 20 mai 1800, olio su tela  
1801-1815. Versailles, Château de Versailles et Trianon



Fig. 15 - Théodore Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale*, olio su tela, 1812.  
Paris, Musée du Louvre





Fig. 16 - Théodore Géricault, *A Prancing grey horse*, olio su tela, 1812. Glasgow, The Burrell Collection



Fig. 17 - Théodore Géricault, *Cheval écorché*, gesso, primo quarto del XIX secolo. Paris, Musée du Louvre



Fig. 18 - François-Joseph Bosio, *Statue équestre de Louis XIV*, bronzo e marmo, 1822.  
Paris, Place des Victoires





Fig. 19 - Bertel Thorvaldsen, Monument to Józef Poniatowski, gesso, 1822. Copenhagen, Thorvaldsens Museum



Fig. 20 - [Soquetini Brutus], *Emmanuel-Philibert de Savoie*, gesso, 1838 circa. Paris, Musée du Louvre



## II

### *La Battaglia di Jemappes*



Pietra di Chérence

Commissionato nel 1833 dallo Stato francese per la decorazione degli scompartimenti superiori dell'Arco di Trionfo.

Inaugurato il 29 luglio 1836

Larghezza 18m ca., altezza 3,5m ca.

Paris, Arc de Triomphe

#### Inscrizioni:

Firmato e datato «C. Marochetti 1834» al centro, su una ruota spezzata.

#### Fonti archivistiche:

Paris, Archives Nationales (ANP), F<sup>13</sup> 1031; F<sup>21</sup> 579.

#### Bibliografia:

THIERRY, COULON 1840; PLANCHE 1845; LAMI 1919; *Inventaire général des Richesse d'Art de la France* 1879; CALDERINI 1928; BOVERO 1942; HUBERT 1964; SGHERZI 2002; ROUGE-DUCOS 2008; ZANIN 2012.

Al rientro dalla vittoria ottenuta durante la Battaglia Austerlitz, Napoleone I – all'apice della sua gloria in patria – manifestò la volontà di far erigere un arco all'antica, con l'obiettivo di perpetuare

il ricordo delle memorabili imprese della grande armata francese<sup>1</sup>. Il decreto imperiale, datato febbraio 1806<sup>2</sup>, sanciva l'inizio ufficiale della costruzione dell'opera pubblica. Il cantiere monumentale fu però interrotto nel 1814. Nell'arco di quasi vent'anni l'opera è stata al centro d'importanti avvenimenti storico-politici, ma soprattutto testimonia un'intensa alternanza di architetti che ne curarono la realizzazione. Dopo l'iniziale contributo di Jean-François Chalgrin (1739-1811), furono Louis-Robert Goust (1761-1838) e Jean-Nicolas Huyot (1780-1840) a proseguire i lavori nel 1823, per volere di Luigi XVIII. Sette anni più tardi Luigi Filippo recuperò l'iniziale intenzione commemorativa monumentale di Napoleone ma optando per la celebrazione delle sole vittorie militari avvenute tra il 1792 e il 1815, in uno spirito di riconciliazione col passato. Il re e il ministro Adolphe Thiers si accordarono sulla scelta dei temi e degli scultori, incaricando l'architetto Guillaume-Abel Blouet (1795-1853) di ultimare il cantiere tra 1832 e 1836.

È proprio a quest'ultima fase realizzativa che appartiene la commissione dei rilievi superiori dell'Arco: il 19 agosto del 1833 lo Stato francese chiese ufficialmente agli scultori Lemaire, Seurre (aîné), Gechter, Marochetti, Feuchère e Chaponnière i bassorilievi per ornare gli scomparti rettangolari, stanziando la somma di 80.000 franchi. A Marochetti fu richiesto di realizzare l'opera raffigurante *la Battaglia di Jemappes*, su cui l'artista ha lavorato dal 1833 al 1835. L'inaugurazione ufficiale dell'intero monumento ebbe luogo il 29 luglio del 1836.

Stando alla ricostruzione dell'intricata vicenda condotta da Isabelle Rouge-Ducos, l'unico elemento mancante al termine dei lavori era la decorazione prevista a coronamento dell'arco, poi mai realizzata. L'architetto Blouet aveva però inizialmente previsto la presenza d'un importante ciclo scultoreo da collocare in cima dell'Arco di Trionfo; pertanto, dal 1830 al 1840 diversi artisti manifestarono, in più occasioni, l'intenzione di contribuire tramite diverse proposte. Tra i nomi più importanti è senz'altro utile ricordare Rude, Pradier e Barye; anche Marochetti decise di presentare un proprio pensiero, di cui non restano però testimonianze grafiche. Ciò che resta è un piccolo ritaglio pubblicato nella *Gazette de France* il 24 ottobre 1836, da cui si desume che probabilmente lo scultore avesse contattato il giornale per chiarire i dettagli della propria proposta, una delle quali gli era stata erroneamente attribuita:

nous avons mentionné le projet qu'on attribuait à M. Marochetti d'un Napoléon gigantesque, entouré des maréchaux et de ses aides-de-camp. M. Marochetti écrit pour nous assurer "qu'il n'a

---

<sup>1</sup> Lo studio più approfondito sull'intera storia, comprensivo di una bibliografia aggiornata e di un accurato spoglio e analisi del materiale archivistico, è in ROUGE-DUCOS 2008.

<sup>2</sup> MALOREY 1942, p. 8.



jamais rien fait ni proposé de semblable"; et nous nous impessons d'acueiilir et de publier sa reclamation<sup>3</sup>.

Il grande rilievo rievoca la battaglia tenutasi nella cittadina di Jemappes, oggi in Belgio<sup>4</sup>. Il 6 novembre 1792 l'esercito francese, composto da quarantamila uomini e capitanato dal generale Charles François Dumouriez (1739-1823), ottiene una schiacciante vittoria contro gli avversari del Sacro Romano Impero, di numero ben più inferiore e guidati da Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822). Grazie a tale risultato, la Francia ottiene la conquista dei Paesi Bassi austriaci<sup>5</sup>.

Si tratta di un'opera ricca di dettagli narrativi, di cui esiste un'accurata descrizione coeva a firma di Jules Thierry e Gustave Coulon. Al centro della scena è il generale Dumoriez con il braccio alzato, che impugna il suo cappello in gesto d'esortazione. Il protagonista monta un cavallo impennato che cavalca con veemenza contro l'esercito nemico. Dietro di lui è il resto dell'armata francese, nelle personificazioni dei più noti membri del plotone «Ferrand, Sténebosse, Rosières, Bloisières, etc.»<sup>6</sup>, intenta a seguire il suo generale dopo l'improvviso stupore dell'incontro col compatto schieramento avversario. A sinistra «le colonel Thouvenot s'élance pour attaquer le flanc droit de l'ennemi»<sup>7</sup>, inquadrato di spalle e con la spada sollevata, in un simbolico grido di carica rivolto alla fanteria francese. Poco sotto è il generale Drouet colto in espressione sofferente e con «la jambe cassée d'un coup de feu», è inoltre assistito da un ufficiale medico che lo sostiene fra le braccia in una posizione carica di patetismo, che pare rievocare scene di *Pietà*. «Parmi les généraux qui s'avancent avec Dumouriez, on remarque M. le duc de Chartres»<sup>8</sup>. A destra della scena invece è un «officier supérieur autrichien est fait prisonnier»<sup>9</sup>, bloccato da un militare francese e con il braccio appeso al collo tramite una fasciatura d'emergenza, la cui mano risulta mozzata. Sopra di loro un soldato a cavallo riceve una ferita mortale da un tiratore francese, mentre il suo destriero calpesta il corpo d'un altro sfortunato nemico, travolto nella carica tra i due schieramenti. L'esercito austriaco, che occupa la porzione inferiore della scena sembra esprimere in modo netto, oltre all'inferiorità

---

<sup>3</sup> «Gazette de France», 24 octobre 1836. Sull'implicazione di Marochetti nell'ideazione di un possibile progetto per la cima dell'Arco resta la traccia pubblicata in ROUGE-DUCOS 2008, p. 230, nota 417.

<sup>4</sup> SORGELOOS, ISAAC 1992

<sup>5</sup> Gli stessi territori ritorneranno poi sotto il controllo dell'Imperatore poco tempo dopo, a seguito della battaglia di Neerwinden, avvenuta il 18 marzo 1793.

<sup>6</sup> THIERRY, COULON 1840, p. 7; probabilmente la stessa fonte citata in ROUGE-DUCOS 2008 per la breve descrizione dell'opera a p. 345.

<sup>7</sup> THIERRY, COULON 1840, p. 7.

<sup>8</sup> THIERRY, COULON 1840, p. 7.

<sup>9</sup> THIERRY, COULON 1840, p. 7.

numerica, il disordine e la sorpresa nel ritrovarsi attaccati da più lati. A chiudere la scena è un soldato disarcionato dal proprio cavallo che, caratterizzato da una peculiare acconciatura di lunghi capelli raccolti in trecce, sembra stia per esser ferito dal colpo netto del calcio di fucile del suo avversario. Sullo sfondo, rispettivamente ai due lati e al centro della scena, svettano infine le sagome – appena accennate – di tre città che corrisponderebbero a «Jemmapes, Cuesmes e Berthaimont»<sup>10</sup>.

L'accuratezza dei particolari militari potrebbe derivare da una richiesta fatta dallo stesso scultore all'allora Ministro dell'Interno: in una lettera datata 25 dicembre 1835, Marochetti chiedeva di ricevere alcuni pezzi dal museo dell'artiglieria, così da poterli sfruttare per la resa finale dell'opera:

J'ai [...] encore a vous importuner pour une maudite armure, mon cher Monsieur de Guizard. [Daumas] a choisi quelques pièces qui me serviront tant bien que mal, mais qui me sont indispensables puisque je ne puis avoir mieux. J'envoie M. Valcher, qui vous remettra ce billet pour les chercher et vous demander un mot de votre main ou de celle de [M. Martier ?], pour qu'on veuille bien les lui confier<sup>11</sup>.

A essere incaricato di recuperare questi pezzi è «M. Valcher», indicato come *praticien*: si tratta di Joseph Adolphe Alexandre Walcher (1810-1904), scultore di poco più giovane di Marochetti<sup>12</sup>.

Se è vero che l'artista aveva già ottenuto nel 1831 la commissione dell'*Emanuele Filiberto* per Piazza San Carlo a Torino, fortemente voluto dal Re di Sardegna, la *Battaglia di Jemappes* è la prima opera pubblica concepita e presentata a un pubblico vasto, densa di significati non solo storici ma anche e soprattutto politici. Il rilievo arrivò in un momento cruciale per l'arte scultorea francese: l'Arco di Trionfo rappresentava un esempio perfetto di monumento pubblico «où la sculpture romantique connaît un développement sans précédent»<sup>13</sup>. Occorre inoltre ricordare che nello stesso cantiere lavorarono scultori appartenenti a generazioni diverse, talvolta opposte; tra tutti, il più importante fu senz'altro Rude, autore di numerose decorazioni. Il rilievo realizzato dal giovanissimo Marochetti, all'inizio della propria attività, arrivò in anni di estremo cambiamento.

---

<sup>10</sup> THIERRY, COULON 1840, p. 8.

<sup>11</sup> ANP, F<sup>12</sup> 1031, lettera di Carlo Marochetti a De Guizard, 29 dicembre 1835, c. n. n. (documento inedito).

<sup>12</sup> La notizia risulta ancor più interessante laddove è molto difficile riuscire a stabilire quali fossero effettivamente i collaboratori e gli eventuali allievi di Marochetti, durante tutta la sua attività. Resta comunque un dato cruciale per comprendere quanto lo scultore fosse, fin dall'inizio della propria carriera, consapevole della necessità di disporre di eventuali aiuti per le opere monumentali che, dai lavori dell'Arco di Trionfo e passando per l'*Emanuele Filiberto*, si ritroverà a dover eseguire.

<sup>13</sup> ROUGE-DUCOS 2008, p. 229.

L'Arco era stato inoltre immaginato come tributo per la glorificazione terrena d'un grande regnante del passato, presentando soluzioni radicate nel neoclassicismo ancora winckelmaniano, ma non tutte le opere scultoree che lo compongono rispondono alle stesse esigenze. Così, il risultato finale è un insieme (dis)armonico di elementi talvolta distanti tra loro, inevitabile soprattutto se si considera la lunga cronologia del cantiere e malgrado le limitazioni – senz'altro presenti – imposte dagli architetti che ne hanno diretto le sfasi costruttive.

Analizzando da vicino l'opera di Marochetti, considerando anche la sua giovane età, è dunque impossibile non pensare che l'artista potesse far riferimento ancora al decisivo repertorio figurativo trasmessogli del maestro Bosio. Questa vicinanza diviene ancor più esplicita quando si provi a confrontare la *Battaglia di Jemappes* ai rilievi bronzei concepiti da Bosio per il piedistallo del *Monumento a Louis XIV* in places des Victoires (figg. 1-2). La ripetizione dello stesso personaggio per creare un'idea di prospettiva, ossia la scena particolarmente affollata, così come la concitazione tra uomini e cavalli, paiono elementi che corroborano tale vicinanza, o almeno la possibilità che l'originale idea marochettiana fosse frutto dell'esperienza e dei modelli assimilati dal maestro, peraltro attivo anche nel cantiere della colonna di Place Vendôme (fig. 3), accanto a importanti nomi della scultura come Bartolini, Rude, Clodion e Ruthxiel<sup>14</sup>.

Oltre agli spunti che la colonna Vendôme poteva offrire agli artisti della generazione di Marochetti, per lo studio e l'acquisizione di uno stile «tra realismo e idealizzazione»<sup>15</sup>, un'altra importante colonna era stata all'epoca particolarmente studiata. Nella monografia su Rude di Louis de Fourcaud è riportata un'interessante testimonianza della presenza di alcuni scultori – tra cui proprio Carlo Marochetti – nel luogo in cui erano conservati i calchi dei rilievi dell'*Arco di Tito* (fig. 4):

Nous n'allons jamais au chantier de l'Étoile, sans entrer au hangar de l'Épure<sup>16</sup>, où étaient exposés les bas-reliefs de l'Arc de Titus. Nous nous y rencontrions souvent, Feuchères, Cortot, Foyatier, Marochetti, Rude et moi et nous nous attardions à causer des chefs-d'œuvre de l'antiquité, des bas-reliefs d'Athènes, du défilé militaire de la colonne Trajane<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> La questione del riconoscimento esatto dello stile dei vari rilievi, in assenza di firme e/o contratti, cui lavorarono trentadue scultori, è ancora pressoché irrisolta. Si tratta di un monumento particolarmente importante per la storia dell'arte francese, oltre che per la scultura in particolare. Per un riferimento recente del grande cantiere e un resoconto della bibliografia disponibile, si segnala il recente lavoro di NERRIÈRE, BORDES, TULARD 2021.

<sup>15</sup> MAINGON 2021, p. 61.

<sup>16</sup> Non mi è stato possibile comprendere a cosa faccia riferimento questo luogo: forse un posto specifico, adibito alla mostra (temporanea?) di alcuni, o tutti, i calchi dell'Arco di Tito, a fini probabilmente didattici.

<sup>17</sup> DE FOURCAUD 1904, p. 191.

Fourcaud riporta ancora le parole (presunte?) di Marochetti sull'opera antica: per l'artista, infatti, «il faudrait faire de la sculpture moderne qui fût antique»<sup>18</sup>. Una testimonianza che rivela la consapevolezza dello scultore sui modelli non solo dell'arte antica, con i suoi possibili e più alti riferimenti, ma anche e soprattutto il loro valore in un momento di estremo cambiamento per la statuaria. Inoltre, Guilhem Scherf ha sottolineato che i riferimenti visivi e i modelli di stile per i rilievi dell'arco di trionfo potrebbero essere legati all'insieme decorativo istoriato della Porte de Saint-Denis (figg. 5-6), anziché all'antico più generale o all'Arco di Costantino<sup>19</sup>.

Viste le novità introdotte nella rappresentazione scultorea a rilievo in Francia già a partire dal 1827, è più probabile immaginare che uno dei riferimenti più importanti per l'artista fu David d'Angers: in particolare il *Ritorno dalla Spagna di Monsignor d'Angoulême*, esposto in occasione del *Salon* – cui partecipò anche Marochetti – come decoro dell'Arc du Carrousel poi mai realizzato (figg. 7-8)<sup>20</sup>. O ancora i rilievi scolpiti dal maestro di Angers a decoro del monumento dedicato al Generale Foy (figg. 9-10), dove già convergono tutti gli elementi che saranno poi ripresi anche in quelli marochettiani, ovvero il riempimento di ogni spazio, lo sfondo creato con l'effetto di sovrapposizione di più personaggi e azioni concitate distribuite nel medesimo episodio<sup>21</sup>.

Confrontando i rilievi superiori nell'arco di trionfo commissionati ai sei artisti, appaiono molto evidenti le affinità stilistiche nelle soluzioni formali presentate dai sei scultori. La documentazione non lascia intuire se ci fossero obbligazioni specifiche da parte dell'architetto in merito al contenuto dei rilievi<sup>22</sup>, ma è noto che, ad esempio, Marochetti – assieme a Blouet, Etex, Rude, Cortot e Rohault – fu incaricato di supervisionare la *Battaglia d'Austerlitz* di Gechter (fig. 11), ostacolato da numerosi ritardi e difficoltà in corso di lavorazione<sup>23</sup>. Il trattamento dell'opera, oltre all'assenza di qualsiasi accenno di paesaggio, non rende la vicinanza Marochetti-Gechter esplicita, ma la concitazione della scena, i corpi schiacciati al suolo dai cavalli e persino il dettaglio della ruota di carro rotta in primo piano (la stessa su cui Marochetti lascerà la propria firma), permette

---

<sup>18</sup> DE FOURCAUD 1904, p. 192.

<sup>19</sup> SCHERF 1994, p. 27.

<sup>20</sup> Dell'opera esistono sia un disegno conservato al Louvre (inv. RF 3919), sia il gesso originale in deposito al Museo di Angers (inv. CC 185). GABORIT 1998, p. 755.

<sup>21</sup> Per il confronto si rimanda anche al capitolo sui monumenti equestri, in cui è approfondito il contesto e l'emergenza di un nuovo stile romantico nelle realizzazioni scultoree a rilievo, come esaminato anche da BARBILLON 2018.

<sup>22</sup> Nei dossier relativi non sembrano esservi specifiche indicazioni formali sulla composizione di rilievi, né sul numero e sul tipo dei personaggi da rappresentare, salvo alcune più ovvie informazioni su dimensioni dell'opera finale.

<sup>23</sup> «La Commission chargée par Monsieur le Directeur de vérifier l'état d'avancement du Bas-relief de la bataille d'Austerlitz» era composta da «Mmr. Blouet, Marochetti, Etex, Rude, Cortot et Rohault», cfr. ANP, F<sup>13</sup> 1031, lettera del Ministero dell'Interno del 15 Ottobre 1835.

d'immaginare un dialogo diretto. D'altronde è realistico considerare che questo gruppo di artisti non soltanto potesse vedere l'avanzamento dei rispettivi lavori, ma anche confrontarsi su scelte stilistiche che risultarono effettivamente affini. Lo si osserva ancora confrontando tra *La Battaglia del ponte d'Arcole* di Feuchère (fig. 12) e il rilievo marochettiano: da un lato la figura del soldato ferito a sinistra, a terra, che cerca di fermare l'avanzata nemica con una mano tesa, ricorda da vicino il generale Drouet di Marochetti; dall'altro, anche il soldato con il braccio al collo sembra essere molto simile all'austriaco catturato nella scena ambientata a *Jemappes*.

Del rilievo firmato da Marochetti esistono due gessi. Il primo, forse quello preparatorio, è conservato presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Non sembrano esserci differenze sostanziali rispetto alle soluzioni adottate per la scena finale; resta però irrisolta la questione del motivo per cui tale modello sia entrato a far parte delle collezioni torinesi: forse donato dall'artista a un collezionista piemontese per validare la posizione dello scultore agli occhi della committenza<sup>24</sup>. Il secondo e più piccolo modello è conservato nel castello di Vaux-sur-Seine. Realizzata sempre in gesso ma patinato ad effetto bronzo, l'opera è oggi collocata come soprafinestra nella *Grande salle à manger* e, anche in questo caso, non risultano differenze significative rispetto all'opera definitiva<sup>25</sup>.

Una volta collocata *in situ*, la *Battaglia di Jemappes* non convinse affatto l'opinione pubblica. Fra i meno persuasi della soluzione marochettiana fu – senza sorprese – Gustave Planche. Il rimprovero mosso dal letterato fu soprattutto contro Adolphe Thiers che, incaricato di selezionare i talenti cui affidare le parti scultoree, aveva «imaginé pour la décoration de l'Arc les alliances les plus singulières»<sup>26</sup>. Inizialmente il ministro aveva infatti promesso di affidare ad Antonin Moine (1796-1849) le battaglie di Jemappes e di Aboukir, ma nonostante l'enorme soddisfazione per i bozzetti ricevuti, si era poi orientato – con scandalo di Planche – su Marochetti e Seurre, peraltro senz'averne neanche la premura di chiedere un «dessin à M. David [d'Angers]»<sup>27</sup>. Planche non riusciva a giustificare la scelta d'uno scultore all'epoca giovanissimo e pressoché sconosciuto alla corte francese, sottintendendo che tale soluzione fosse avvenuta per ragioni personali, nient'affatto

---

<sup>24</sup> Non mi è stato possibile visionare il gesso di persona, forse anche a causa del deterioramento dell'opera, conservata nei depositi della GAM. La comparazione è stata fatta sfruttando una vecchia foto d'epoca pubblicata da CALDERINI 1928 tav. VIII. Ringrazio anche il personale della Biblioteca della GAM torinese per avermi aiutato a cercare notizie in più sulla possibile origine dell'opera.

<sup>25</sup> Sul castello di Marochetti e alcune delle sue sale cfr. PIRRO 2023.

<sup>26</sup> PLANCHE 1853, vol. II, p. 198.

<sup>27</sup> PLANCHE 1853, vol. II, p. 198



oggettive. Come risultato l'opera fu del tutto stroncata: la *Battaglia di Jemappes* «ne satisfait à aucune des conditions du bas-relief»<sup>28</sup>. L'accusa è di aver realizzato l'opera come fosse modellata su cera in un piano orizzontale, tentando di riempire col maggior numero possibile di figure la scena. Se anche il risultato fosse stato diverso – proseguiva Planche – «ce serait tout au plus un tableau, à coup sûr ce ne serait jamais un bas-relief»<sup>29</sup>. Le figure scolpite erano «vulgaires» e «disposées en groupes confus», moltiplicati e su piani talmente distanti tra loro che lo sguardo anziché leggere la scena in maniera lineare, «n'aperçoit que des rochers et des trous»<sup>30</sup>.

Qualche anno dopo, la lettura disastrosa che l'opera aveva lasciato nell'immaginario di Planche pareva più viva che mai, quando avrà occasione di ritornare nel 1840 sul tema:

Avant de signer la *Bataille de Jemmapes* [...] M. Marochetti jouissait d'une obscurité parfaitement légitime. Une occasion éclatante lui fut offerte pour montrer ce qu'il valait, et il en a profité selon des forces. Il n'avait rien à dire, il n'a rien dit: il n'était pas capable de composer une bataille, et il l'a prouvé<sup>31</sup>.

Quella di Planche non è una voce fuori dal coro. Già un critico anonimo segnalò l'impossibilità di decifrare l'opera a causa dei numerosi dettagli. Per il commentatore occorreva «une très longue explication et encore d'une grande bonne volonté»<sup>32</sup> per distinguere cosa accadesse sulla superficie scolpita. La stessa idea fu ripresa nella «Gazette de France» del 24 settembre 1836, dove «A. D. L.» pubblicò una critica piuttosto feroce contro l'opera marochettiana. Per l'autore la *Battaglia di Jemappes* non era stato altro che «un acte de courtoisannerie révolutionnaire», data la scelta un po' controversa di un episodio sì importante ma non più di molti altri del passato<sup>33</sup>. L'opera in sé mancava inoltre di unità d'azione e si componeva di troppi episodi. Dumoriez anziché spronare le sue truppe pareva scoraggiarsi all'idea di guidare la carica e, più in generale, la narrazione risultava frammentata in troppi particolari, col risultato di disperdere il possibile messaggio di valore e gloria per lo spettatore meno preparato. «Au milieu de tout cela, de quoi s'agit-il?», si domanda l'autore, trovando senza esitazione una risposta netta: «C'est un mêlée confuse d'hommes et de chevaux, c'est-à-dire même pour parler plus justement, de croupes de chevaux, car c'est là ce qui saillit et ce

---

<sup>28</sup> PLANCHE 1853, vol. II, p. 205.

<sup>29</sup> PLANCHE 1853, vol. II, p. 205.

<sup>30</sup> PLANCHE 1853, vol. II, p. 205.

<sup>31</sup> PLANCHE 1840, pp. 740-741.

<sup>32</sup> J.-A. D., in «Journal du Commerce», Année 1836, n. 219, dim. 7 août, p. 2.

<sup>33</sup> A. D. L., in «Gazette de France», 24 septembre 1836, p. 1.

qu'on distingue le plus»<sup>34</sup>. Fatto ancor più grave è che l'evento sia in realtà uno dei primi legati alla Rivoluzione, dove molti giovani volontari avevano imbracciato le armi per sostenere la patria, ma proprio la poesia nazionalista legata a quell'episodio storico risultava impossibile da percepire in un'opera dall'esito così infelice.

Anche nel «Journal des débats politiques et littéraires» non si fecero sconti: l'opera era un disastro, da ogni punto di vista, soprattutto per l'«exagération des mouvements et le vulgaire des formes»<sup>35</sup>. Anche in questo caso e in linea con il giudizio di Planche, l'anonimo commentatore concentrò l'attenzione sull'eccessiva somiglianza del rilievo a un'opera pittorica, rimarcando inoltre l'assenza di prospettive e di un paesaggio ben definito. Il sentimento trasmesso era solo l'enorme difficoltà di leggere e comprendere tutto l'insieme.

Il dibattito fu così violento che alcuni decisero di giocare sul personale, mettendo in dubbio le origini di Marochetti: l'accusa era soprattutto non avere lo spirito e i modelli di riferimento adeguati in quanto straniero, tali da poter scolpire un episodio cruciale di storia nazionale. Tanto fu violento il dibattito, che lo stesso scultore si difese pubblicamente dalle calunnie con una lettera inviata al capo redattore della rivista «La France». L'artista si definì francese cancellando ogni possibile fraintendimento riguardo la sua nazionalità. Facendo leva sulla sua famiglia e le sue origini, Marochetti dichiarò con fermezza: «mon père était naturalisé Français, il a exercé en France des fonctions publiques, il était électeur, éligible, je le suis comme lui, je suis donc Français»<sup>36</sup>.

Tra le rarissime testimonianze positive presenti sulla stampa francese, una in particolare attrae l'attenzione per l'insolita modalità di sviluppare un'argomentazione positiva, sfruttando i punti deboli del bassorilievo. Nel «Journal de Paris» la scena di battaglia è definita da un commentatore, firmatosi solo con le iniziali «A. B.», come «à la fois le plus mauvais et le meilleur de l'Arc de Triomphe: le plus mauvais, car on n'y trouvera peut-être pas deux figures dont les proportions s'accordent»<sup>37</sup>. Per il critico l'insieme restava profondamente confuso, le proporzioni non erano armoniche tra i protagonisti e si riscontrava una certa discordanza fra i soggetti rappresentati, si faceva in sostanza molta fatica a capire se i soldati avessero effettivamente due braccia e due gambe. D'altro canto, però, si tratta di un'opera che includeva davvero un senso profondo d'azione, la concitazione reale che si sarebbe potuta vedere in una reale scena di battaglia: era impossibile

---

<sup>34</sup> «Gazette de France», 24 septembre 1836, p. 2.

<sup>35</sup> D., in «Journal des débats politiques et littéraires», 3 septembre 1836, n. 1, p. 3.

<sup>36</sup> La lettera di Marochetti è stata pubblicata su «La France», 28 septembre 1836.

<sup>37</sup> «Journal de Paris», 26 août 1836, pp. 2-3.

sintetizzare un episodio tanto complesso senza creare un vorticoso insieme di soggetti apparentemente discordanti tra loro.

Così, il rilievo colpisce per la sua cruda realtà e per quell'effetto vivace dato dalla costruzione dinamica dell'opera, difficile da intravedere con altrettanto spirito romantico nelle altre scene a rilievo scolpite per lo stesso monumento. Nonostante le critiche subite, l'opera riuscì a convincere persino uno tra i più scettici commentatori della biografia marochettiana come Luc Benoist:

Enfin, Marochetti sculta le plus pittoresque de l'ensemble, le Jemmapes [sic] (1834). Ce qui lui donne son caractère, c'est moins le groupe banal des cavaliers de profil que certains détails réalistes, l'homme blessé de gauche, le soldat piétiné par les chevaux, et à droite, entre deux chevaux morts, le hussard, son bras écharpe soutenu par un grognard. Tout ces personnages placés au premier plan, presque en ronde bosse, débordent du cadre, contrairement aux règles, mais restent d'une exécution assez persuasive<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> BENOIST 1994, p. 173.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 (in alto) - François-Joseph Bosio, *Institution de l'Ordre Royal et Militaire de Saint-Louis par Louis XIV en 1693*, bronzo, 1822

Fig. 2 (in basso) - François-Joseph Bosio, *Le passage du Rhin*, bronzo, 1822

Bassorilievi del *Louis XIV*, Paris, Place des Victoires





Fig. 3 - Colonna Vendôme, dettaglio di una parte dei fregi, bronzo, 1810. Paris, Place Vendôme





Fig. 4 - Arco di Tito, dettaglio del rilievo di *Tito come trionfatore*, 1 secolo a. C. Roma, Via Sacra



Fig. 5 (in alto) - Michel Anguier, *Le passage du Rhin*, pietra, 1673

Fig. 6 (in basso) - Michel Anguier, *Prise de Maastricht*, pietra, 1673

Bassorilievi della Porte Saint-Denis, Paris, Boulevard Saint-Denis





Fig. 7 (in alto) - David d'Angers, *Le retour du duc d'Angoulême à Paris*, matita nera e mina di piombo su carta, 1826-1827 circa. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. 8 (in basso) - David d'Angers, *Le retour d'Espagne de monseigneur d'Angoulême*, gesso, 1825. Angers, Musée des Beaux-Arts d'Angers (deposito del Louvre)

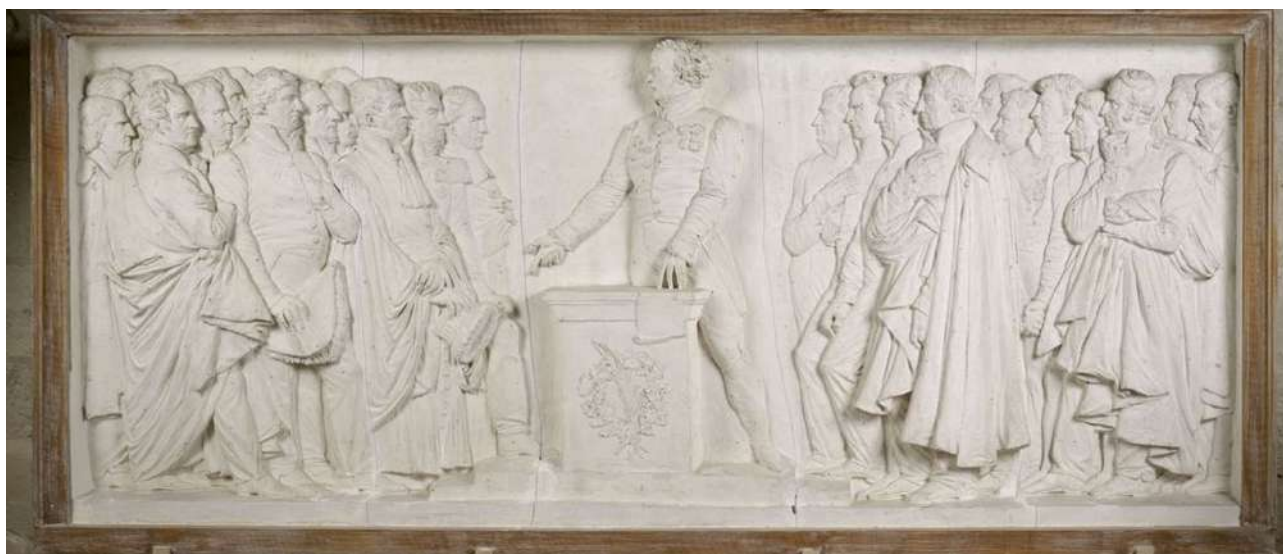


Fig. 9 (in alto) - David d'Angers, *Le général Foy à la tribune*, gesso, 1826



Fig. 10 (in basso) - David d'Angers, *Le général Foy en Espagne*, gesso, 1826

Modelli dei rilievi per il Monumento del Generale Foy. Angers, Musée des Beaux-Arts d'Angers (deposito del Louvre)





Fig. 11 (in alto) -Théodore Gechter, *Battaglia di Austerlitz*, pietra, 1833-1836



Fig. 12 (in basso) - Jean-Jacques Feuchère, *Battaglia del ponte d'Arcole*, pietra, 1836

Bassorilievi dell'Arco di Trionfo, Paris, Place Charles de Gaulle



### III

#### Altare centrale della Madeleine



Marmo bianco di Carrara

Commissionato da Luigi Filippo e Alphonse Thiers il 30 giugno 1834

Inaugurato il 23 luglio 1843 ma forse rifinito per ottobre 1845.

Recentemente restaurato<sup>1</sup>.

Architetto: Jean-Jacques-Marie Huvé (1783-1852)

Altezza totale 4,50 m

Parigi, Chiesa della Madeleine

Fonti archivistiche:

---

<sup>1</sup> BAVEREL 2016.

Paris, Archives historiques du Diocèse de Paris (AHDP), dossier IX, *registre de délibération de la Fabrique*; *registre de délibération du Bureau de la Fabrique*<sup>2</sup>; Paris, Archives Nationales (ANP), F<sup>13</sup> 767; F<sup>21</sup> 577; F<sup>21</sup> 586<sup>3</sup>; Paris, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), registre F<sup>21</sup> 2535, dossier n. 209.

### Bibliografia:

PLANCHE 1845; LAMI 1919; CALDERINI 1928; BOVERO 1942; KRIEGER 1937; LAVIRON 1841; «Le Commerce» 30 Avril 1842; «Le Siècle», 7 Octobre 1845; «La Presse», 3 Décembre 1843; «Le Charivari», 18 Décembre 1842, 24 Décembre 1842; «La Quotidienne», 29 Novembre 1843; COURTOIS 1843; MANTZ 1868; MOUSSET 1938; JANSON 1985; LEROY-JAY LEMAISTRE 1986a; WARD-JACKSON 1990a; PUPIL 2000; ZANIN 2012; HEDENGREN-DILLON 2018b

L'attuale chiesa della Maddalena sorge ai margini dell'antico agglomerato urbano un tempo noto come *Ville l'Évêque*, originariamente fuori Parigi e annesso alla città solo nel 1722. Il quartiere comprendeva anche una chiesa dedicata a santa Maria Maddalena, attestata fin dal XII secolo e ricostruita nel 1492, quando per volontà di re Carlo VIII questa diventa sede della confraternita omonima, legata alla corona di Francia. Proclamato sede parrocchiale nel 1639, l'edificio risultò insufficiente rispetto agli sviluppi urbanistici della città d'inizio XVII secolo e si decise quindi di realizzare una più ampia chiesa, la cui prima pietra fu posata l'8 luglio 1659 da Anna Maria Luisa d'Orléans. Col passare degli anni, anche la nuova architettura diventò sproporzionata rispetto alla crescita demografica, così nel 1757 si commissionò all'architetto Pierre Contant d'Ivry (1698-1777) il progetto d'una nuova e più grande chiesa. Alla morte dell'architetto nel 1777 i lavori rimasero incompleti e i fatti rivoluzionari impedirono la prosecuzione del cantiere. All'indomani della vittoria di Austerlitz, Napoleone I firmò un decreto per la realizzazione d'un tempio dedicato alla gloria dell'*Armée française*. L'architetto Pierre-Alexandre Vignon (1763-1828) fu incaricato di

---

<sup>2</sup> Il dossier IX è menzionato nella tesi ZANIN 2011 (non pubblicata). D'altra parte, non pare esserci menzione del dossier in CALDERINI 1928 o in altra bibliografia edita consultata sull'opera, più nello specifico.

<sup>3</sup> Alcune di queste fonti d'archivio sono citate in ZANIN 2011, con la differenza che l'unica indicazione corrispondente alla segnatura d'archivio è relativa al faldone F<sup>21</sup> 577; nella stessa tesi è indicato anche il faldone F<sup>21</sup> 559, risultato privo di notizie precise su Marochetti e la Madeleine; inoltre, non compare il F<sup>13</sup> 767, dove è invece conservata la documentazione relativa alla fornitura dei marmi per l'altare maggiore della chiesa. Il materiale sopracitato è stato già menzionato nel catalogo online di Philip Ward-Jackson «Fine Arts Facts».

realizzare i piani del nuovo edificio, ma l'idea decadde per volere degli allora proprietari dell'area, banchieri e commercianti, che consideravano il sito inadatto rispetto alle loro esigenze<sup>4</sup>.

Nei mesi successivi lo stato francese bandì un concorso pubblico, cui parteciparono circa ottanta artisti. Il progetto di Vignon fu ancora selezionato e approvato da Bonaparte stesso, contro il parere dell'Accademia Imperiale: l'architetto immaginò l'edificio come un tempio periptero ispirato all'architettura greco-romana. Al rientro in patria dei Borbone nel 1814, i lavori erano già a uno stadio avanzato: le fondazioni ormai completate, il basamento posato, le colonne erette e le pareti laterali cominciavano a essere innalzate; a mancare erano solo copertura e apparato decorativo. Nell'agosto 1816 Luigi XVIII ordinò che la nuova chiesa fosse concepita come monumento espiatorio alla memoria di Luigi XVI, di Maria Antonietta e della sorella del re, Elisabetta di Borbone-Francia. Tale dedicazione si sarebbe dovuta leggere esclusivamente nella decorazione dell'edificio, poiché il progetto generale rimase inalterato. A causa della scarsità di fondi, Luigi XVIII preferì tuttavia investire le risorse economiche al completamento del cantiere della *Chapelle expiatoire* poco distante, attingendo alle proprie casse personali. In questo particolare contesto, l'architetto Vignon poté solo constatare l'arresto dei lavori della Madeleine, scomparendo poi nel 1828 senza averne terminato la realizzazione.

È a questo punto che subentrò Jean-Jacques-Marie Huvé (1783-1852), quale architetto responsabile del completamento dell'opera. Luigi Filippo d'Orléans appena insediatosi non pareva inizialmente intenzionato a proseguire il cantiere, del resto dedicato alla celebrazione del ramo opposto e sconfitto della famiglia reale: scartata l'ipotesi di trasformare l'edificio in una stazione ferroviaria, il re confermò la destinazione del luogo a edificio di culto, ma specificandone l'uso esclusivo a chiesa parrocchiale. Il nuovo interno fu dunque ridisegnato da Huvé, ispirato ai frigidari delle antiche terme e alla decorazione policroma del Pantheon di Roma. Così, in maniera quasi impreveduta, l'architetto si trovò tra le mani il più grande progetto di architettura sacra dell'epoca, peraltro fra i più grandi cantieri d'arte della prima metà dell'Ottocento. La scelta per gli artisti ricadde inevitabilmente su nomi di fama per l'epoca, in grado di contribuire alla valorizzazione di un edificio che, anche solo per la propria posizione nel tessuto urbano, conservava straordinaria importanza<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Esiste una ricostruzione, redatta in più parti da Gabriel Laviron (1806-1849), sulla storia della chiesa. La sezione iniziale è pubblicata in «L'Artiste», 2<sup>e</sup> série, tome 8, 1841, pp. 34-37. Nello stesso numero della rivista si trovano anche gli altri frammenti dedicati alla scultura, all'altare e alla conclusione dei lavori. KRIEGER 1937.

<sup>5</sup> Sul cantiere ottocentesco della Madeleine e, in particolare, sulle decorazioni del frontone cfr. JOSEPH 2014.

Carlo Marochetti ricevette commissione ufficiale per l'altare centrale della Madeleine il 30 giugno 1834, su richiesta del Ministro dell'Interno, Adolphe Thiers. Si trattava del secondo incarico in cui il Ministro scelse di affidarsi allo scultore, già selezionato anche per rappresentare la *Battaglia di Jemappes* per l'Arco di Trionfo solo qualche anno prima. Il compenso per l'opera – immaginato come parte d'un insieme dedicato all'«Exaltation de la Madeleine», che includeva anche «deux figures d'anges» e un «modèle du Tabernacle» – era di 150.000 franchi, da cui si escludevano i costi per il marmo. Il denaro fu poi versato in otto rate, dal 29 novembre 1834 al 16 gennaio 1844<sup>6</sup>. Sugli accordi con lo scultore esiste inoltre un documento aggiuntivo, suddiviso in clausole, che specificava come, oltre a quanto menzionato, a Marochetti spettasse anche la decorazione dei candelieri per il tabernacolo, da realizzare in bronzo. Come osservato da Philip Ward-Jackson, le carte non riportano la decorazione del paliotto dell'altare, con il rilievo di *Cristo in casa di Simone Fariseo* poi realizzato dallo stesso artista<sup>7</sup>.

Fissati i termini del contratto, l'artista domandò di poter occupare l'atelier liberato da «Monsieur Dumont»<sup>8</sup> sull'île de Cygnes, per il deposito dei blocchi di marmo<sup>9</sup>. Poco dopo, gli furono anche concessi «divers morceaux de marbre actuellement déposés en magasin de l'Île de Cygnes»<sup>10</sup>.

La concessione arrivò probabilmente anche perché, nel gennaio del 1840 Marochetti pensò di sostituire il marmo con il bronzo. La richiesta gli fu rifiutata, poiché la chiesa era già molto buia, ma soprattutto a causa del prezzo che sarebbe stato decisamente più alto<sup>11</sup>.

Come per altre importanti collaborazioni in cantieri altrettanto prestigiosi, anche il processo per l'elaborazione dell'altare marochettiano fu tutt'altro che lineare. Dal verbale, redatto in occasione della seduta del Consiglio Municipale della città di Parigi, tenutasi il 28 ottobre 1842, emergeva la necessità di far ridurre le proporzioni del gruppo centrale così come immaginato dall'artista<sup>12</sup>, oltre che degli angeli previsti a sua decorazione, in virtù di un'apparente disarmonia di misure<sup>13</sup>. La

---

<sup>6</sup> ANP, F<sup>21</sup> 577, f. 585, lettera del 19 gennaio 1844.

<sup>7</sup> L'osservazione è riportata anche sul catalogo online curato da Philip Ward-Jackson, sul sito «Fine Art Facts».

<sup>8</sup> Probabilmente riferito o a Jacques-Edme Dumont (1761-1844), o al figlio Augustin Alexandre, detto Auguste Dumont (1801-1884).

<sup>9</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 623, lettera del 23 ottobre 1834.

<sup>10</sup> ANP, F<sup>21</sup> 586. Nello stesso dossier è specificato che la provenienza del marmo è Carrara.

<sup>11</sup> INHA, registre F<sup>21</sup> 2535, dossier n. 209, ringrazio Caroline Hedengren-Dillon per aver portato la mia attenzione sul documento.

<sup>12</sup> Non risultano esserci, ad oggi, disegni o modelli realizzati dall'artista prima, durante e dopo l'elaborazione dell'altare.

<sup>13</sup> La trascrizione del verbale è in ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 601<sup>1</sup> e 601<sup>2</sup>.

proposta di modifica era stata anche appoggiata dallo stanziamento di ulteriori 50.000 franchi, affinché fosse tutto condotto a termine a spese del Governo<sup>14</sup>.

Il 22 novembre 1842 il nuovo Ministro dell'Interno<sup>15</sup>, Tanneguy Duchâtel (1803-1867), scriveva al Ministro dei Lavori Pubblici<sup>16</sup>, Jean-Baptiste Teste (1780-1852), per contestare, con una nota di fastidio, la proposta di restringimento dell'altare maggiore o, addirittura, immaginarne «une autre destination»<sup>17</sup>. Sottolineando l'estrema importanza dell'opera, dal punto di vista simbolico e artistico al tempo stesso, e malgrado il fatto di non aver raccolto «tous les suffrages, et surtout n'obtiendra pas le votre», la proposta fu ritenuta ingiustificabile, dunque respinta. A rafforzare tale giudizio fu lo stesso Duchâtel che, avendo già approvato il progetto nelle sue dimensioni originali, non trovava ragioni affinché un'opera di tale rilievo artistico fosse «supprimée parce qu'elle ne convainc pas le goût d'un certain nombre de critiques»<sup>18</sup>, pur riconoscendone le buone intenzioni.

Una delle prime testimonianze sulla prosecuzione dei lavori la si rintraccia in seguito tramite Henry Greville (1801-1872), addetto dell'ambasciata britannica a Parigi, in visita a Vaux-sur-Seine il 20 ottobre 1839. In tale occasione, il diplomatico vide «the models of the great altar-piece he is doing for the Church of the Madeleine», giudicando alcune parti «very good»<sup>19</sup>. D'altronde, che l'artista avesse iniziato a realizzare i modelli a Vaux lo dimostra anche una lettera, inviata l'anno successivo da Huvé a Hygin-Auguste Cavé (1796-1852). Nella missiva, l'architetto domandava al Segretario Generale, su invito dello scultore, l'autorizzazione a installare i modelli in gesso dell'opera, «qui se trouvent dans la résidence de M. Marochetti à Vaux, près de Meulan»<sup>20</sup>, direttamente in chiesa, per valutare l'effetto d'insieme, misure e l'armonia delle proporzioni. I lavori paiono, tuttavia, subire un ritardo inatteso, di cui lo scultore si giustificò con Duchâtel: in una lettera, l'artista – già in loco da un anno - sosteneva d'aver fatto «deux fois les modèles du groupe et des anges adorateurs», per poi eseguirli una terza volta, non per insicurezza, ma per «le plus grand zèle»<sup>21</sup>. Marochetti assicurò che

---

<sup>14</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 601<sup>1</sup> e 601<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> Che ricopre il ruolo dal 1840 al 1848; il Secrétaire Général è Hygin-Auguste Cavé (1796-1852), che dal 1833 è in carica come direttore della divisione Beaux-Arts. La lettera in riferimento è però probabilmente firmata dal suo segretario, di cui non mi è stato possibile rintracciare l'identità. Vista la corrispondenza successiva, è probabile immaginare che l'autore originario sia Cavé.

<sup>16</sup> In carica dal 1840 al 1843.

<sup>17</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 370.

<sup>18</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 370.

<sup>19</sup> GREVILLE 1883, vol. 1, p. 138.

<sup>20</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 607, lettera del 19 maggio 1840. Nella lettera si comprende anche la preoccupazione di Huvé (e, di conseguenza, di Marochetti) di ricevere anche una cifra adeguata aggiuntiva, per il trasporto dei gessi da Vaux alla Madeleine.

<sup>21</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 603, lettera di Marochetti a Duchâtel, del 5 settembre 1841.



l'opera poteva ritenersi conclusa in un anno, in mancanza di incidenti: i rallentamenti sarebbero dunque dovuti solo al «le désir de justifier la confiance qui m'a été accordée en me confiant un travail d'une telle importance»<sup>22</sup>.

Nel 1841 Gabriel Laviron (1806-1849) raccontava su *L'Artiste*, dove aveva già lamentato l'assenza dell'opera finita<sup>23</sup>, che i lavori per l'opera invero proseguivano, ma nel deposito-atelier sull'Île de Cygnes<sup>24</sup>. Così, lo stesso Laviron fu invitato dall'artista a vedere l'avanzamento e constatare coi suoi occhi il grado di finitura dell'enorme altare in lavorazione. Il cronista segnalò la presenza di otto intagliatori, indaffarati già da sei mesi nella colossale composizione, descritta come molto semplice e al contempo molto appropriata. Si trattava di qualcosa che – secondo l'autore – gli scultori più rinomati avrebbero invidiato: con enfasi si sottolineò che nemmeno Michelangelo fosse mai stato incaricato di realizzare una scultura «d'un semblable développement», con il gruppo centrale alto ben diciotto piedi. L'articolo si concludeva la constatazione che l'opera non sarebbe stata terminata se non dopo almeno un altro anno intero di rifiniture.

La previsione si rivelò corretta, tanto che il 6 gennaio 1843 Marochetti scriveva a Duchâtel per comunicare il termine dei lavori. La lettera riporta, inoltre, la richiesta del versamento di dodicimila franchi per pagare gli apprendisti che vi avevano lavorato incessantemente<sup>25</sup>. Il 10 giugno successivo, il Ministro dei Lavori pubblici scriveva al Segretario del Consiglio di Fabbrica della Chiesa della Madeleine per confermare che trasporto e posa del gruppo scolpito di Marochetti sarebbero stati realizzati a spese della Fabbrica della Chiesa de la Madeleine<sup>26</sup>. Ricevuta conferma, Duchâtel comunicò di aver informato Huvé per procedere al più presto allo spostamento dell'opera dal cantiere alla Madeleine<sup>27</sup>.

Un'ulteriore richiesta di pagamento fu mossa il 26 luglio dello stesso anno da Marochetti che segnalava, inoltre, come tutte le sculture del gruppo centrale della Madeleine fossero state collocate: a discapito della proposta ricevuta di proseguire con gli ultimi ritocchi direttamente in loco, «on

---

<sup>22</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 603.

<sup>23</sup> LAVIRON 1841, p. 341.

<sup>24</sup> LAVIRON 1841, pp. 401-406.

<sup>25</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 592.

<sup>26</sup> AHDP, dossier IX, f. 36.

<sup>27</sup> AHDP, dossier IX, f. 37.

peut considérer que ce travail est terminé»<sup>28</sup>. Lo scultore colse l'occasione per reclamare il saldo, già richiesto a gennaio, da trasferire con urgenza «à mon praticien»<sup>29</sup>.

Malgrado il complesso intreccio di testimoni, i documenti non aiutano a stabilire con esattezza la conclusione precisa dei lavori<sup>30</sup>. Il termine dei pagamenti risulta essere il 1844, avvalorando l'ipotesi che il 24 luglio 1842 – giorno di Santa Maria Maddalena, auspicabile data d'inaugurazione della chiesa a lei dedicata – l'opera non fosse stata completata<sup>31</sup>. Altrettanto implausibile risulta, tuttavia, quel 1857, ipotizzato come anno conclusivo da Antoine Krieger nella sua ricostruzione sulla chiesa<sup>32</sup>: una data troppo distante sia rispetto alle aspettative dello scultore, premuroso di consegnare un lavoro perfetto nel minor tempo possibile, sia per le esigenze della chiesa, che non avrebbe potuto iniziare a officiare messa senza un altar maggiore. Persino il volume del 1950 dedicato alla chiesa di Léonce Raffin ometteva la data di termine ultimo dell'altare centrale<sup>33</sup>. È dunque più verosimile pensare che la mensa dell'altare fosse stata installata a luglio 1842, mentre l'inaugurazione (e la conseguente collocazione della figura centrale dell'altare in chiesa) fosse avvenuta il 23 luglio 1843. Nell'ottobre 1845, in presenza dell'Arcivescovo Denys Auguste Affre (1793-1848), fu svolta inoltre la prima celebrazione solenne in occasione del posizionamento delle reliquie di Maddalena nell'altare<sup>34</sup>.

A fare, infine, chiarezza su uno dei punti più delicati dell'intera commissione, sono i documenti inediti, rintracciati da Albert Mousset (1883-1975) e presentati nel 1938, in occasione del restauro agli affreschi del sito. L'autore ne approfittò per ricostruire la storia della chiesa, sottolineando che, proprio per l'altare di Marochetti, si fosse scatenata una violenta controversia di natura estetica «qui

---

<sup>28</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 591.

<sup>29</sup> ANP, F<sup>21</sup> 557, f. 591. La lettera non riporta alcun nome per rintracciare i possibili «praticiens» nel cantiere della Madeleine. La missiva di gennaio è riferita al plurale, laddove lo scultore a luglio domanda la stessa cifra ma per un solo aiutante. Resta indubbio che l'artista si fosse servito di collaboratori per portare a termine un'opera dalle dimensioni così importanti, come già Laviron aveva testimoniato nel suo resoconto.

<sup>30</sup> Il faldone relativo allo scultore Carlo Marochetti risulta mancante nel dossier IX dell'Archivio della Diocesi di Parigi, sostituito da un semplice foglio che ne denuncia la sparizione.

<sup>31</sup> A riprova di questo è un piccolo indizio presente sulla rivista «Le Commerce» del 30 Avril 1842, pubblicato in occasione di una cerimonia funebre: «l'autel provisoire qui avait été dressé à la hâte dans le temple de la Madeleine pour recevoir le projet de groupe de M. Marochetti, a été arrangé pour la célébration du service funèbre de M. Humann». Segue inoltre una lamentela sullo stato attuale della chiesa, che denota l'assenza delle campane e l'incapacità del luogo di accogliere funzioni religiose. Tramite «La Presse» del 16 luglio 1843 è possibile constatare che l'intero gruppo scultoreo marochettiano era finalmente «parti des ateliers du quai d'Orsay».

<sup>32</sup> KRIÉGER 1937.

<sup>33</sup> RAFFIN 1950, pp. 44-46.

<sup>34</sup> «Le Siècle», 7 Octobre 1845, p. 3. Stando a quanto riportato sul giornale, un ricco programma di cerimonie accompagnò la consacrazione della chiesa e il trasporto delle reliquie della Santa, durato ben nove giorni. L'inizio ufficiale, che prevedeva la disposizione del reliquiario nell'altare realizzato da Marochetti.

dressa deux ministères l'un contre l'autre»<sup>35</sup>. L'incidente, in filigrana già evidente nei documenti coevi, era stato sollevato proprio dalla Fabbrica che «reprocha au groupe de masquer le chœur et de diminuer le sanctuaire». Secondo Mousset, a queste osservazioni l'architetto avrebbe risposto ricordando che, in una chiesa, l'altare era da sempre ritenuto l'elemento cardine: per tali ragioni, infatti, «son aspect doit être monumental et il convient surtout que l'attention de l'assistant ne soit pas distraite par des accessoires trop volumineux». Jean-Baptiste Teste, chiamato a offrire un giudizio sulla vicenda, avrebbe constatato l'effettiva sproporzione «non seulement avec l'autel, mais avec l'ordonnance générale de l'Intérieur (Duchâtel) d'avoir passé commande au sculpteur sans lui avoir imposé l'obligation de s'entendre avec l'architecte sur les proportions des figures»<sup>36</sup>. A questo punto, il conte Duchâtel avrebbe risposto alle accuse con fermezza, indicando di aver verificato, tramite un modello in scala, proporzioni e armonie del gruppo scultoreo, a garanzia dell'effetto d'insieme. Il ministro avrebbe inoltre messo in guardia dai giudizi risentiti di alcuni membri del Consiglio Municipale, talvolta sorti da precedenti gelosie e non da cognizione di causa, specificando come le competenze di alcuni, in ambito artistico, sarebbero stata pressoché nulle<sup>37</sup>. Di fronte a tale fermezza, l'opera di Marochetti sarebbe stata quindi conservata nelle sue originarie dimensioni. La vicenda risulta ancor più importante, poiché pare dimostrare come il giovane scultore fosse riuscito, da un lato, a imporre il proprio modello come definitivo, pur non avendo ricevuto l'approvazione generale del Consiglio Municipale e, dall'altro, a ottenere da Huvé piena fiducia, ossia totale libertà creativa, pur lavorando all'elemento più importante dell'intero cantiere decorativo.

---

<sup>35</sup> MOUSSET 1938, p. 3. Mousset non cita l'ubicazione dei documenti, pertanto non è stato possibile verificare quanto da lui riportato.

<sup>36</sup> Nello stesso spazio, Mousset cita una lettera di Teste a Duchâtel, senza però indicarne la collocazione né la data specifica: «"L'avis du Conseil des Bâtiments est d'accord, mon cher collègue, avec celui de tous le gens de l'art et de tous les hommes de goût. Le conseil de fabrique s'y est associé ou, pour mieux dire, a pris l'initiative de cette réprobation, qui s'attache moins à l'œuvre elle-même qu'à l'exagération de ses dimensions eu égard à la place qu'elle doit occuper"», MOUSSET 1938, p. 3.

<sup>37</sup> MOUSSET 1938, p. 3, anche in questo caso è citata la lettera di Duchâtel senza specifiche archivistiche «"Je suis loin de partager l'opinion du Conseil municipal et celle des Bâtiments civils. J'ai fait mettre en place un modèle en plâtre des figures qui composent le groupe de M. Marochetti et j'ai pu juger moi-même de l'effet qu'il produira. L'ouvrage nous a paru en harmonie avec l'édifice quant à ses dimensions, d'une composition heureuse, d'un jet hardi et distingué...Il n'est pas étonnant qu'un ouvrage d'art de cette importance ne réunisse pas tous les suffrages. Nous voyons tous les jours de pareilles dissidences, soit qu'un certain sentiment d'envie s'attache aux artistes choisis par l'administration, soit que les architectes soient portés à désirer qu'aucune des parties de la décoration de l'édifice n'attire l'attention aux dépens de l'architecture. Je n'accuse ici personne, mais il convient, je crois, de se mettre en garde contre les influences qui ont pu égarer le Conseil des Bâtiments civils, le Conseil municipal et le conseil de fabrique de la Madeleine dont, au reste, la compétence en matière de beaux-arts est alléguée pour la première fois"».

Il grande altare in marmo rappresenta il rapimento mistico<sup>38</sup> di Maria Maddalena, la cui vicenda è tratta dalla fonte agiografica più nota sulla Santa, ovvero le pagine della *Legenda Aurea*<sup>39</sup>. Al centro è rappresentata Maddalena (fig. 1), inginocchiata sopra un tappeto a motivi quadrati intrecciati, simile a quelli di iuta o vimini, con le braccia distese, leggermente allargate lungo i fianchi, nell'atto di esser sollevata da tre angeli. Indosso porta una veste semplice, ripiegata verso il basso, che le lascia il seno sinistro scoperto ed è mantenuta in vita da una corda. Poco distanti, ai due lati, altri due angeli oranti assistono alla scena, raccolti in silenziosa preghiera (figg. 2-3). Osservando l'opera frontalmente, le ali delle figure ai lati della protagonista paiono incorniciare Maddalena disegnando nell'aria la sagoma di una mandorla, quasi a rievocare le rappresentazioni tradizionali dell'arte cristiana. Interrompe tale armonia geometrica la testa del terzo angelo, che spunta da sotto la mano destra della santa (fig. 4). I tre corpi, infatti, circondano la protagonista sospinta verso l'alto, attraverso un energico movimento a spirale che sembra riecheggiare soluzioni formali dell'arte barocca, contribuendo a rendere la costruzione dell'impianto scenico molto più animata di quel che appare a prima vista. L'intero gruppo è inoltre caratterizzato da un'attenzione meticolosa ai dettagli, com'è evidente soprattutto nella descrizione di ogni protagonista: dalle capigliature agitate da un vento invisibile, ai tratti somatici dei personaggi, così puri nella loro idealizzazione da sembrare umani. Altrettanta cura è riservata alle piume delle ali degli angeli, nonché alle loro lunghe vesti arricciate in mille pieghe, che suggeriscono - senza però disturbare la composizione - le armonie dei corpi nascosti al di sotto, disallineati per la potente impresa fisica del momento. Malgrado l'impianto dinamico dell'insieme, l'opera recupera una quieta armonia attraverso le espressioni serene, quasi assortite, dei protagonisti.

Le figure ai lati presentano invece minime differenze. Nelle fattezze ricordano molto le sculture del gruppo centrale, sia nelle capigliature sia nei tratti somatici. Le variazioni più evidenti, oltre alla posizione di braccia e mani, si notano soprattutto negli abiti, più increspanti e movimentati nella figura di destra, caratterizzata inoltre da maniche ripiegate più volte sui polsi; più lievi e delicati in quella a sinistra, che ha invece scoperte le braccia. Inoltre, il viso dell'angelo (fig. 2) di sinistra

---

<sup>38</sup> L'episodio in francese è denominato *ravissement*, che non ha un equivalente italiano. Nei documenti relativi all'opera non viene mai menzionato il titolo ufficiale e, sia i testi sacri, sia la stampa coeva ne parlano in modi diversi, talvolta riferendosi all'episodio come Apoteosi, Ascensione o Estasi. Si è scelto dunque di adoperare un termine quanto più vicino all'equivalente francese, senza intaccare il significato formale religioso, ovvero il trasporto letterale (dell'anima) di Maddalena in cielo da parte degli angeli. Per una storia della santa, in cui è presente l'utilizzo di entrambi i termini di *extase* e *ravissement*, cfr. LACORDAIRE 1860, pp. 170-173.

<sup>39</sup> Celeberrima raccolta medievale di biografie agiografiche redatta in latino da Jacopo da Varazze. Per una ricostruzione della sua fortuna e un primo riferimento bibliografico cfr. FLEITH, MORENZONI 2001.

presenta fattezze più morbide, risultando quasi femminile. In entrambi i casi, però, i piedi e le ali sporgono dal quadrato su cui poggiano, che funge da piccola base, rendendo più audace la rappresentazione illusionistica di spazio e volumi che occupano i corpi. È in quest'occasione che Marochetti pareva aver offerto il meglio di sé attraverso l'uso di uno degli elementi più ricorrenti nella sua produzione monumentale, ovvero gli angeli, qui elaborati in una articolata e raffinatissima composizione<sup>40</sup>.

Più in basso, rispetto agli oranti, sono due mensole, sostenute a loro volta da telamoni-bambini, vestiti con una tunica all'antica: un dettaglio curioso, sia per tipologia iconografica (quasi pagana e non sacra), sia per l'apparente scopo esclusivamente decorativo, rispetto all'architettura generale.

La struttura su cui poggia il gruppo scultoreo centrale è anch'essa in marmo, decorato con fregi a motivo floreale, che si ripetono lungo tutto il perimetro. La decorazione è interrotta al centro da altri angioletti che sorreggono tre lettere evocanti il nome dell'effigiata: «S M M». In mezzo all'altare, incorniciato da una piccola architettura a tempio corinzio, sormontato da due putti alati appoggiati al frontone, che reggono a loro volta una ghirlanda, è il tabernacolo, il cui sportello in rame dorato è ornato con il rilievo dell'*Apparizione di Cristo a Santa Maria Maddalena* o *Noli me tangere* (fig. 5). La scena, tratta dai vangeli di Giovanni e Marco<sup>41</sup>, presenta un'iconografia piuttosto tradizionale: nel piccolo spazio a disposizione, lo scultore inserisce due personaggi che si stagliano su un paesaggio roccioso, a rievocare l'esterno della tomba di Gesù, dove ha luogo l'episodio. Le due figure sono molto stilizzate, poco a rilievo e caratterizzate da freddezza espressiva, quasi a contrasto con il resto dell'impianto decorativo. Tale scelta potrebbe essere frutto della destinazione liturgica dello sportello: Marochetti parrebbe essersi limitato a una trasposizione meno fantasiosa e sperimentale, priva cioè di quel decorativismo a tratti eclettico, ovvero quell'insieme di stili che pare caratterizzare il resto dell'opera. Sopra il tabernacolo è il crocifisso<sup>42</sup>, decorato all'estremità di ogni lato con antefisse ispirate all'antico. Al centro è Gesù, le cui braccia sono leggermente ravvicinate; sul viso ha un'espressione di marcata sofferenza, mentre un panneggio, che gli avvolge l'inguine, ricade verso il basso con uno svolazzo di mille pieghe: dettaglio, questo, che ancora una volta pare ispirato all'arte barocca. Alla base del crocifisso, anch'esso decorato con motivi floreali,

---

<sup>40</sup> Si rimanda alla straordinaria descrizione della complessa configurazione degli angeli in HEDENGREN-DILLON 2018b, pp. 71-72.

<sup>41</sup> Rispettivamente nei versetti 20, 11-18 e 16, 9-11, entrambi ambientati il giorno successivo alla crocifissione, quando la Santa, in procinto di recarsi alla tomba di Cristo per cospargere il corpo di oli profumati, trovò il luogo vuoto.

<sup>42</sup> Esistono fotografie in cui il crocifisso non compare: ciò lascia immaginare che questo venga collocato o rimosso a seconda dell'esigenza liturgica.



è un piccolo rilievo raffigurante la Santa in contemplazione della croce, posta a sua volta su un cumulo di rocce. Il dettaglio, difficile da intercettare a causa della ridotta dimensione, pare suggerire un riferimento agiografico a Maria Maddalena, dedicatasi per trent'anni alla preghiera, vivendo in una grotta senza alcun contatto con il resto del mondo né nutrimento.

A completamento dell'opera è il bassorilievo del *Cristo in casa di Simone Fariseo*, ovvero l'episodio dell'Unzione di Gesù a casa di Simone Fariseo, secondo quanto riportato dai vangeli canonici (figg. 6-7)<sup>43</sup>. Recentemente resa visibile, grazie alla presenza del nuovo altare trasparente, l'opera è stata oggetto di una ricca e dettagliata analisi di Caroline Hedengren-Dillon<sup>44</sup>. Realizzato probabilmente in piena autonomia artistica, il rilievo descrive una scena della vita della Santa: Cristo e Simone, disposti su triclini all'antica, uno di fronte all'altro, occupano il primo piano del bassorilievo. Maria Maddalena, in piedi dietro a Gesù, assume una posa ieratica, mostrando nella mano la boccetta di profumo che utilizzerà per la lavanda dei piedi; la gamba destra della Santa sporge leggermente dal bordo del rilievo, sfondando, anche in questo caso, la parete della bidimensionalità. Come suggerito ancora da Hedengren-Dillon, i personaggi alla sinistra della scena potrebbero rappresentare una trasposizione dei membri della famiglia Marochetti, in particolare della moglie Camille de Maussion, nonché i figli Giovanna, Maurizio e Filiberto (fig. 7): dettaglio, questo, che potrebbe leggersi quasi come la firma dello scultore, apposta sull'altare – che, altrimenti, ne sarebbe invece privo. Per Caroline Hedengren-Dillon, inoltre, ricchi e imprevisi sono i riferimenti figurativi possibili del rilievo: l'intera costruzione, ispirata ai bassorilievi antichi, potrebbe anche nascere dall'osservazione della serie dei *Sacramenti*, realizzata da Nicolas Poussin tra 1637 e 1640, in particolare alla scena della *Penitenza*<sup>45</sup>, soprattutto per la posa molto simile del Signore (fig. 8).

Come tutte le grandi opere realizzate dallo scultore, anche l'altare della Madeleine non fu esente da critiche, spesso feroci, circolate nella stampa coeva sia prima dell'inizio dei lavori, sia durante e soprattutto dopo l'inaugurazione. Scorrendo le pagine delle riviste, pubblicate tra il 1836 e il 1868, è possibile imbattersi in numerosi commenti, caratterizzati sovente da un pregiudizio univoco:

---

<sup>43</sup> L'episodio è raccontato da tutti e quattro gli evangelisti, con però numerose differenze che riguardano soprattutto l'identità della protagonista, talvolta indicata come Maria Maddalena, talvolta anonima, così come diverse risultano le parole di Gesù.

<sup>44</sup> HEDENGREN-DILLON 2013b.

<sup>45</sup> L'originale della serie fu distrutta in un incendio del 1816, tuttavia ne resta una copia *d'après* al Museo del Louvre, inv. 32558.

com'è stato possibile affidare a un artista non francese, giovanissimo, l'incarico per realizzare uno degli altari più imponenti (e importanti) della Parigi d'inizio Ottocento? Il quesito era talvolta rafforzato dalla circolazione di una notizia in realtà falsa, che prevedeva un incasso offerto allo scultore maggiorato del doppio, ovvero di (presunti) 300.000 franchi.

«Le Charivari» non perse occasione per scoccare frecciate satiriche contro il proprio bersaglio ricorrente: Carlo Marochetti. In un lungo articolo dedicato all'eccessiva produzione di statue equestri dell'artista, è citata la Madeleine tra le varie realizzazioni. Oltre al costo, oggetto della satira era l'assenza dell'opera finita nella chiesa. Ci si domandava come mai fosse stato necessario così tanto tempo per realizzare un pezzo con cui «ce morceau dans lequel M. Marochetti devait enfoncer Canova»<sup>46</sup>, che non solo non avrebbe visto mai la luce, ma che correva il rischio d'essere depositato a Meulan, ovvero a Vaux-sur-Seine, per fare la gloria dell'artista a casa sua: tutto questo, ancora una volta, per l'enorme cifra ipotizzata di 300.000 franchi<sup>47</sup>. Il colpo di grazia riguardava François Bouchot: a rendere ancor più insignificante l'opera di Marochetti, sarebbe stata l'assenza di un disegno che il pittore non avrebbe potuto fornirgli, poiché da poco scomparso; «la mort d'un ami lui coûte sa renommée»<sup>48</sup>. Dopo l'*Emanuele Filiberto* era la seconda volta che si accusava lo scultore di non essere l'autore del disegno dei propri monumenti, sfruttando in particolare il nome di Bouchot<sup>49</sup>.

Qualche giorno dopo, mantenendo toni piuttosto sarcastici, l'artista è schernito sulla stessa testata, ancora sull'altare. L'anonimo commentatore ricorda, avendo probabilmente visto (o sentito parlare) dei lavori iniziali svoltisi a Vaux, che l'opera non potrà rendere gloria ai cittadini di Meulan, poiché «il ministro vuole che la Maddalena faccia la sua ascensione a Parigi»<sup>50</sup>. Uno spettacolo del genere non è destinato alla provincia – sottintendendone la provenienza popolare -, bensì alla capitale, soprattutto in virtù del budget enorme destinato allo scultore. Con quei famigerati 300.000 franchi la Santa potrà vedere aperti «le ciel gris de la capitale et les portes de la cathédrale [...] malgré l'avis de la Fabbrica»<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> «Le Charivari», 18 Décembre 1842, pp. 1-2.

<sup>47</sup> La notizia del Charivari è ripresa – con gli stessi toni critici – dal «Courrier de la Côte d'Or», n. 133, 4<sup>e</sup> année, 22 décembre 1842; a p. 2 si riporta lo sdegno per un costo così alto destinato a un altare «indigne» rispetto alla «belle et riche église parisienne».

<sup>48</sup> «Le Charivari», 18 Décembre 1842, pp. 1-2.

<sup>49</sup> La questione è approfondita nello scritto dedicato all'*Emanuele Filiberto* nella tesi.

<sup>50</sup> «Le Charivari», 24 Décembre 1842, pp. 1-2.

<sup>51</sup> «Le Charivari», 24 Décembre 1842, pp. 1-2. Probabilmente qui il riferimento è alla questione sollevata dalla Diocesi rispetto alle dimensioni spropositate dell'opera.

A fine novembre 1843, su «La Quotidienne» appare un'altra critica, violenta e anonima, contro Marochetti, «l'ami de Mm. Duchâtel et Thiers». Per chi scrive i due lo avrebbero favorito nelle commissioni, soprattutto perché ricco. Ma non era tutto. A dar fastidio sarebbe stato il presunto opportunismo che aveva condotto l'artista a lavorare sia al monumento per Napoleone sia a quello del suo rivale, il Duca di Wellington: «voilà comment M. Marochetti prouve à ceux qui en doutent qu'il est Français»<sup>52</sup>. Aver realizzato una scultura di una certa fama (ovvero l'*Emanuele Filiberto*) non era sufficiente a permettergli d'essere scelto per il gruppo centrale della Madeleine, ma così era stato. L'artista – ancora secondo il giornalista anonimo – avrebbe dunque realizzato «un groupe que tout les hommes d'art s'accordent à trouver médiocre»<sup>53</sup>. La vera ragione di questo aspro giudizio, però, era legata al valore economico dell'altare: l'opera sarebbe potuta risultare forse decente, se solo fosse costata poco meno di 50.000 franchi in totale. Avendo invece gravato sulle casse dello stato per così tanto, era indubbio che non potesse trattarsi di uno scandalo<sup>54</sup>.

A smentire la notizia del compenso spropositato fu un breve ritaglio pubblicato sul quotidiano di una piccola città, a nord di Parigi. La questione era chiara:

On lit dans le *Messenger* : - plusieurs journaux ont répété d'après l'*Artiste*, que M. Marochetti avait reçu, du ministre de l'intérieur, la somme de trois cent mille francs pour prix du groupe du maître-autel de la Madeleine, et, en outre, soixante-dix mille francs pour achats de marbres. Cette assertion est inexacte. Par arrêté du 30 juin 1834, il a été alloué à M. Marochetti, non pas trois cent mille francs, mais cent cinquante mille francs, pour l'exécution du groupe dont il s'agit, des deux anges placés de chaque côté et des sculptures d'ornement du maître-autel. L'administration a mis à la disposition de cet artiste quelques blocs d'un petit volume pour les têtes et les ailes. Les blocs importants ont été fournis par lui et à ses frais<sup>55</sup>.

Malgrado questo chiarimento, l'opera non raccolse favori e la critica forse più lunga e feroce fu quella riportata su *Satan* del 31 dicembre 1843, a firma di «Courtois»: una vera e propria lettera indirizzata allo scultore<sup>56</sup>. Pur citando la spesa generale, stavolta corretta, il critico si esprime con rammarico, segnalando come per poco meno di 60.000 franchi la Francia avrebbe potuto conservare una *Maddalena* di Antonio Canova. Parlando simbolicamente allo scultore, Courtois ricordava che

---

<sup>52</sup> «La Quotidienne», 29 Novembre 1843, p. 3.

<sup>53</sup> «La Quotidienne», 29 Novembre 1843, p. 3.

<sup>54</sup> Ancora sulla notizia dei presunti 300,000 franchi faranno eco altre testate, tra cui «Le Tintamarre», 3 décembre 1843, in cui si ricorda che «L'autorité qui a payé 300,000 fr. la Madeleine de M. Marochetti ... Elle est repentie».

<sup>55</sup> «La Presse», 3 Décembre 1843, p. 2.

<sup>56</sup> COURTOIS 1843. Non mi è stato possibile identificare l'autore.

Michelangelo era riuscito a scolpire una *Pietà* di sua mano, ammirata da tutti tranne che dall'artista: «ce trait de la vie de Buonarroti, monsieur Marochetti, vous ne le connaissiez pas». I giudizi erano aspri anche contro gli angeli dell'altare, che apparivano come «des portefaix étreignant un fardeau en suant sang et eau, comme gens voulant gagner honnetement leur pour-boire». L'opera denotava una totale noncuranza verso modelli altissimi come l'*Assunzione della Vergine* di Tiziano o il *Ravissement de saint Paul*, ritenuta tra le più belle opere di Poussin. Gli stessi angeli sembrano persone raccolte dalla strada, che portavano a forza la Santa con veemenza, anziché potenze divine e idealizzate che compivano la volontà di Cristo con dignità. Courtois era consapevole che pittura e scultura non avessero le stesse potenzialità, ma l'opera di Marochetti risultava comunque «incompréhensible»: gli angeli erano «si singulièrement disposées, leurs efforts musculaires si désordonnés, leur attitude si grotesque, qu'au premier aspect on croirait les voir dansant une ronde bachique et chantant *la Boulangère* en élevant sur la nappe l'héroïne du festin». Quelli laterali risultavano ancor più deprecabili, perché sembravano assistere alla scena pregando affinché Maddalena non cadesse in terra, quali membri della società «Aide-toi le Ciel t'aidera». Nessuno sconto fu fatto persino alla protagonista, «vulgaire, gauchement drapée, pose d'une façon si triviale, que le modèle pourrait bien en avoir été pris dans quelque ferme du Limousin, il n'y manque que les sabots». In un'epoca di presunto progresso - e conseguente declino delle arti -, gli artisti chiamati a realizzare opere ispirate al passato non parevano curarsi dell'antico: Marochetti, che aveva avuto l'occasione di studiare al Louvre l'*Arcangelo Michele* di Raffaello, derivato dalle migliori e più alte rappresentazioni dell'arte greca, e usarlo come ispirazione per i suoi angeli, non l'aveva fatto. Courtois, appellandosi a un'antica legge tebana, si spinse a domandare – non si sa quanto sarcasticamente - la restituzione del compenso ottenuto dallo scultore, per aver realizzato un'opera tanto indegna. Si alluse poi all'amicizia tra Marochetti e Thiers, sottolineando come non bastasse un cavallo (ancora, l'*Emanuele Filiberto*), per rendere un artista degno di ottenere ogni commissione di Stato: l'arte cristiana – e in particolare un elemento così importante come l'altare maggiore – necessitava di modelli riconoscibili, medievali e rinascimentali, del tutto assenti nelle opere di Marochetti. La lunga lettera terminava con l'aneddoto dello scultore Torrigiano [Pietro Torrigiani], condannato a morte per aver distrutto la statua di una Vergine, e con un monito:

Si, comme expiation et par souvenir de Buonarroti, le remords de votre œuvre vous saisissait, frappez fort, monsieur Marochetti, frappez sans pitié; le cas n'est pas pendable, et, au nom du

goût et du sentiment public, plus respectables et plus puissans que le saint-office, je vous garantis l'impunité<sup>57</sup>.

A fare gli elogi del gruppo scultoreo fu, tra i pochissimi, Charles Tissot, che proprio all'altare aveva dedicato un importante articolo nel «Journal des beaux-arts». La composizione colossale marochettiana era riuscita laddove il resto degli apparati decorativi erano riusciti, ovvero donare forza e religiosità all'insieme. L'autore – si ricorda ancora – dell'*Emanuele Filiberto*, la cui composizione ancora una volta si attribuiva a Bouchot, aveva generato invidia distruttiva nei suoi confronti, eppure «cette fois peut-être, restera muette». L'opera appariva da subito come «éminemment monumentale»: le figure dai loro caratteristici drappi, erano state realizzate con precisione, sebbene gli angeli inginocchiati avessero un'aura di freddezza. Tutto era giusto, sia dal punto di vista compositivo, sia per la figura centrale «délicieuse [...] dont la pose est pleine de grâce et la tête d'une expression touchante»: Maddalena sembrava dunque il ritratto dell'umiltà cattolica. È interessante la conclusione della testimonianza, che s'interrompe quasi bruscamente in ragione della fretta di dare un giudizio a «un travail qui est si peu avancé qu'il lui faut encore près de deux mois avant d'être achevée»<sup>58</sup>.

Ciò non bastò a redimere Marochetti per la sua lavorazione. In un altro articolo anonimo, piuttosto piccato e pubblicato sul «Journal des Artistes» nel 1847, fu indirizzato un lungo rimprovero sullo stato attuale dell'arte, inserito nella colonna dedicata all'«Incorruptibilité en matière des beaux-arts». Rievocando la recente costruzione per la Madeleine, con toni infastiditi verso Marochetti, l'autore non perse occasione di ricordare il gruppo scultoreo come un enorme spreco di marmo, che lo scultore avrebbe ottenuto con il benestare di Duchâtel per realizzare «une œuvre pitoyable»<sup>59</sup>: in modo esplicito denunciò inoltre (in modo implicito) che l'artista, avesse utilizzato il materiale fornitogli per ricavarne altre opere, ancorché vincolato al solo utilizzo riservato ai lavori d'altare<sup>60</sup>. Sempre nello stesso anno, altrove ci si domandò come fosse stato possibile che un artista come Marochetti avesse tanta fama. Limitandosi spesso a giudicare tutto il suo operato solo sulla prima opera firmata da lui, l'*Emanuele Filiberto*, e visti i tristi risultati del monumento al Duca d'Orléans

---

<sup>57</sup> COURTOIS 1843.

<sup>58</sup> TISSOT 1843.

<sup>59</sup> «Journal des Artistes», 23 Juillet 1847, 3<sup>e</sup> série, 2a partie, p. 29.

<sup>60</sup> Affermazione che risulta oggi impossibile da confutare, ma che – visti i toni dell'articolo – nasceva, molto probabilmente, dalla riprovazione generale dell'anonimo critico contro il gruppo marochettiano.



e della Madeleine, che offrono «la véritable mesure du talent de cet heureux sculpteur, et le ministre est impardonnable de persister dans l'inexplicable faveur dont il entoure M. Marochetti»<sup>61</sup>.

Tra i pochissimi sostenitori dell'opera, è importante ricordare Paul Mantz (1821-1895). L'autore, in un ritaglio dedicato alle arti e pubblicato su «L'Illustration» alla morte di Marochetti, criticò ferocemente il suo uso della policromia per il monumento Lariboisière, ma colse l'occasione per descrivere brevemente alcune altre opere dello scultore, arrivando a definire l'altare della Madeleine come gruppo scultoreo «d'une importance capitale»<sup>62</sup>, notissimo ai lettori della rivista, sia per la sua composizione «un peu théâtrale», sia per le dure critiche ricevute.

La gracile tradizione iconografica di altari raffiguranti Maddalena nella storia dell'arte non consente di stabilire con precisione quali possano essere stati i modelli di riferimento cui Marochetti abbia attinto, nella definizione della sua composizione monumentale. Se da un lato, infatti, esistono dipinti dedicati alla santa, soprattutto provenienti dal Cinque e Seicento italiano e francese<sup>63</sup>, più difficili da rintracciare sono i precedenti scultorei.

Per François Pupil, l'idea di realizzare un grande altare marmoreo così complesso arriverebbe proprio dall'Italia e, più in particolare, il soggetto iconografico sarebbe preso in prestito da San Giorgio Maggiore a Venezia. Già Girolamo Campagna (1549-1625) realizzò alla fine del XVI secolo un gruppo scultoreo in bronzo raffigurante *I Quattro Evangelisti che sostengono il mondo e Dio* per l'altare maggiore della chiesa veneziana (fig. 9). Secondo lo studioso sarebbe stato plausibile immaginare che Marochetti avesse sfruttato e rimodulato la stessa composizione adattandola così al luogo, cambiando l'ambientazione e ispirandosi alle storie di Maria Maddalena<sup>64</sup>.

Tra i più noti casi francesi c'è però l'altare dedicato alla santa nella Basilica Sainte-Marie Madeleine de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume di Marsiglia. In questo caso, la Santa è disposta sopra un'urna funeraria, opera di Silvio Calci, sorretta da due angeli in basso ai lati, firmati da Alessandro Algardi nel 1635 (fig. 9)<sup>65</sup>. Nella stessa chiesa, Algardi era stato anche autore di un

---

<sup>61</sup> «La Patrie», 9 Août 1847, p. 2.

<sup>62</sup> MANTZ 1868, p. 106.

<sup>63</sup> Per un primo approfondimento sul cambiamento iconografico e interpretativo della figura di Maddalena cfr. WITCOMBE, 2002.

<sup>64</sup> PUPIL 2000, p. 50.

<sup>65</sup> MONTAGU 1985, vol. II, pp. 389-390

bassorilievo dell'*Estasi di Santa Maria Maddalena*<sup>66</sup>, dove la santa è raffigurata nell'atto di essere trasportata in cielo da un gruppo di angeli (fig. 10). Vista la composizione molto diversa di entrambe le opere dell'artista felsineo, e in assenza di riferimenti diretti e/o documenti che confermino la conoscenza di Marochetti di tali opere, è difficile stabilire un legame sicuro: resta il dato oggettivo che tali raffigurazioni fossero tra le poche in scultura, almeno fino alle date di commissione dell'altare parigino.

Più vicino, per cronologia e contesto storico, era senz'altro il gruppo dell'*Assomption de la Vierge* del 1771 di Charles-Antoine Bridan (1730-1805) per la Cattedrale di Chartes (fig. 11). Tale lavoro s'inseriva in una tradizione iconografica molto radicata, ovvero il tema dell'*Assunzione di Maria* che traeva le sue origini dalla grande pala di Tiziano ai Frari: è verosimile credere che Marochetti potesse aver avuto più occasioni di vedere dal vivo l'opera, soprattutto da giovane apprendista scultore. Malgrado l'impostazione del monumento marochettiano sia più schematica, quasi razionale e pulita, l'opera di Bridan rappresentava senz'altro uno dei precedenti più importanti e noti nella tradizione figurativa, quantomeno francese, di un soggetto scultoreo così poco consueto.

A cavallo tra la *Battaglia di Jemappes* e l'inaugurazione dell'*Emanuele Filiberto*, la commissione per il grande altare della Madeleine parigina rappresentò una tappa fondamentale nella carriera dell'artista. Complesso anche in virtù della sua destinazione e talvolta contestato – un dato nient'affatto sorprendente, rispetto all'attività di Marochetti – il gruppo scultoreo consacrò definitivamente lo scultore nel panorama artistico francese. Agevolato dalle relazioni amicali intrattenute con personalità di rilievo nel panorama politico e culturale, si pensi solo a Thiers e Duchâtel tra gli altri, oltre alla grande stima accordatagli da Luigi Filippo, l'opera di Carlo Marochetti rappresentava un sunto articolato dello stato dell'arte – o, ancor più nello specifico, della sua arte – nella prima metà dell'Ottocento francese. Horst Woldemar Janson aveva rilevato che nelle opere dello scultore ricorreva un carattere di teatralità, lo stesso che aveva generato le più violente critiche contro l'*Emanuele Filiberto*<sup>67</sup>. Questo particolare stile, più tipico delle prime realizzazioni marochettiane, in cui più riferimenti artistici sembrano condensati, non era affatto da considerarsi «Neo-Barocco», come ricordava Janson e com'era invece il caso di Bridan: è proprio l'attenzione al dinamismo, al patetismo delle figure e alla descrizione finissima dei panneggi, che avvicina l'opera agli albori del Romanticismo francese o, ancor prima, allo stile dei Nazareni

---

<sup>66</sup> MONTAGU 1985, vol. II p. 364.

<sup>67</sup> JANSON 1985, p. 80.

esperito a Roma. Su tutti, Delacroix e Barye rappresentavano le due figure di riferimento ma, a detta dello storico dell'arte, nessuno prima di Marochetti aveva osato incarnare queste qualità in opere su scala monumentale. Luigi Filippo era rimasto così entusiasta dall'*Emanuele Filiberto* da affidare direttamente allo scultore l'opera più importante della Madeleine:

In the chilly Neoclassic setting of that church, the group, which seems to float weightless in space, provides a welcome burst of emotionalism, yet to label it Neo-Baroque would be utterly misleading unless we realize how different it is from comparable Baroque groups such as the Assumption of the Virgin in Chartres Cathedral, done only seventy years earlier by Charles-Antoine Bridan<sup>68</sup>.

Per Janson, l'altare di Marochetti era però decisamente più statico rispetto allo spazio occupato. L'assenza di nuvole e la perfetta simmetria delle ali angeliche parevano donare al gruppo una tranquilla solennità. I riferimenti da rintracciare non erano dunque nell'arte barocca o nel Settecento francese, né tantomeno in Bridan, ma in «the clear contours and the air of quiet solemnity suggest a kinship with the Nazarene painters, whose work Marochetti might have seen in Rome»<sup>69</sup>. La stessa origine che, in effetti, sembrava evocare soprattutto il rilievo della *Battaglia di San Quintino* dell'*Emanuele Filiberto*<sup>70</sup>.

Osservando più attentamente gli elementi compositivi dell'opera, e appoggiandosi sull'intuizione di Janson sulla vicinanza di alcuni caratteri dell'arte dei Nazareni, tornano piuttosto in mente le parole – seppur dispregiative – di Luc Benoist:

Le romantisme historique issu et dégagé à la fois du style traditionnel et du "troubadour", vise d'autre part à la morale, à la vertu, à l'émotion, au pittoresque. Il choisit pêle-mêle des personnages édifiants ou émouvants, sympathiques et populaires, par leurs personnes ou leurs actes<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> JANSON 1985, p. 80.

<sup>69</sup> JANSON 1985, p. 90.

<sup>70</sup> Per la questione sulle tangenze tra i rilievi dell'*Emanuele Filiberto* e i Nazareni si rimanda all'approfondimento dell'opera nella tesi.

<sup>71</sup> BENOIST 1994, p. 159: «Le romantisme historique issu et dégagé à la fois du style traditionnel et du "troubadour", vise d'autre part à la morale, à la vertu, à l'émotion, au pittoresque. Il choisit pêle-mêle des personnages édifiants ou émouvants, sympathiques et populaires, par leurs personnes ou leurs actes».

Ciò che quindi infastidiva di più i commentatori coevi, le qualità stonate di quell'opera definita oltraggiosa proprio per quei caratteri popolari, fortemente idealizzati, freddi, disarmonici e privi di modelli specifici, rappresentava l'insieme dei punti di forza d'un gruppo scultoreo che invece racconta più di una storia. Marochetti riuscì, giovanissimo, a condensare il linguaggio di quegli artisti di cui gli era stata rimproverata la mancanza, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, attraverso il filtro delle ricerche dei pittori tedeschi che a Roma compivano la loro rivoluzione. D'altronde queste sperimentazioni non erano rimaste vincolate al contesto della capitale pontificia. Nei primi anni Trenta dell'Ottocento andavano consolidandosi anche le sperimentazioni purismo francese, in particolare con la decorazione, di importanza capitale per il rinnovamento dell'arte sacra, della chiesa di Notre-Dame-de-Lorette affidata, dal 1832 a Victor Orsel e Alphonse Périn (figg. 12-13)<sup>72</sup>. Così, proprio come accaduto ai Nazareni in pittura, Marochetti rinnovò la rappresentazione monumentale scultorea attraverso un linguaggio volutamente arcaicizzante: si potrebbe persino avanzare l'ipotesi d'esser di fronte a un monumento in stile preraffaellita *ante-litteram*.

Opera multiforme dai significati complessi, l'altare della Madeleine ha offerto spunti interpretativi anche lontani dall'iconografia cristiana tradizionale. Philip Ward-Jackson ricordava ad esempio come in origine l'altare dovesse completare un insieme decorativo dedicato all'esaltazione di Luigi XVI e la sua famiglia e che, sullo stesso, dovesse essere «érigée la statue de Sainte Madeleine représentée sous les traits de la France et dans l'attitude du repentir»<sup>73</sup>. Nel 1830 – proseguiva Ward-Jackson – quest'allusione sarebbe stata rimossa, ma la connotazione estremamente politica del cantiere non doveva essere sfuggita all'artista, forse al corrente dell'originaria idea di una Maddalena-Francia, colta nell'atto di pentirsi dopo lo storico regicidio. In questo senso,

as he conceived it, the coup de theatre of the saint borne up in ecstasy by a powerful group of angels echoes the religious unction of the *Apotheosis of Louis XVI*, the group by his master Bosio for the Chapelle Expiatoire<sup>74</sup>.

Ad avvalorare quest'ipotesi, ovvero che lo scultore avesse già avuto modo di lavorare alla tematica della caduta dalla grazia di un soggetto, Ward-Jackson rievocava l'*Angelo Ribelle*, esposto al *Salon*

---

<sup>72</sup> Sul cantiere di Notre-Dame-de-Lorette si rimanda alla bibliografia nell'approfondimento dell'*Emanuele Filiberto*.

<sup>73</sup> La frase è citata da Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre, riportata da WARD-JACKSON 1990a, p. 267.

<sup>74</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 266.

del 1831<sup>75</sup>. Simbolicamente, dunque, l'altare della Madeleine rappresenterebbe per Marochetti la prima occasione (pubblica) di confronto con il proprio maestro per sganciarsi dai precetti artistici assimilati negli anni precedenti.

A sostegno di questa lettura politicizzante dell'opera, c'è forse un altro dettaglio che vale la pena analizzare, anche nel tentativo d'inquadrare gli elementi caratterizzanti dell'altare maggiore. Di là dalla già citata complessa tradizione iconografica del soggetto, c'è un particolare del gruppo scultoreo che risulta piuttosto atipico, soprattutto se si considerano il luogo e la destinazione dell'opera: Maddalena ha il seno sinistro scoperto (fig. 14). Elemento che, di per sé, non pare così evidente quando si osservi l'opera in lontananza, ma che risulta assai inusitato per una raffigurazione religiosa, peraltro posta al centro di una chiesa. Si tratta di un simbolo esplicito, che potrebbe rievocare un'allegoria della Libertà, quella stessa libertà che collegherebbe *La Libertà che guida il popolo* di Delacroix al gruppo marochettiano (fig. 15). Lo stesso pittore aveva realizzato nel 1829 un'altra tela in cui è rappresentata proprio *Maria Maddalena ai piedi della croce*<sup>76</sup> a seno scoperto (fig. 16). D'altronde i contatti tra Marochetti e il pittore francese sono attestati già dal 24 aprile 1824, come dimostrerebbe l'incontro annotato sul *Journal Delacroix*<sup>77</sup>; sarebbe plausibile pensare dunque che Marochetti conoscesse molto bene la tela del pittore, presentata pubblicamente in occasione al *Salon* del 1831, lo stesso anno in cui lo scultore espose l'*Angelo Ribelle*.

Analizzata anche attraverso questo filtro, la figura centrale dell'altare maggiore pare quasi rivestire quel forte carattere politico che doveva avere in origine, come sottolineato da Ward-Jackson: una Maddalena-Francia-Libertà che guida il popolo verso la fede, anche e soprattutto politica – visto il legame tra Marochetti e Luigi Filippo. Un manifesto romantico dell'arte di primo Ottocento, in grado di definire un nuovo canone della scultura monumentale religiosa.

---

<sup>75</sup> Per un primo riferimento sull'opera esposta al Salon, cfr. HEDENGREN-DILLON 2018a, in particolare il paragrafo «L'*Ange rebelle* de Carlo Marochetti et la critique».

<sup>76</sup> L'opera si trova oggi presso The Museum of Fine Arts di Houston, inv. N. 2000.334.

<sup>77</sup> HANNOOSH 2009, vol. I, p. 146.



## *Illustrazioni*



Fig. 1 - Altare Maggiore della Madeleine, dettaglio gruppo centrale, marmo, 1834-1843. Paris, Église de la Madeleine



Figg. 2 e 3 - Altare Maggiore della Madeleine, dettagli dei due angeli ai lati dell'altare, marmo, 1834-1843. Paris, Église de la Madeleine



Fig. 4 - Altare Maggiore della Madeleine, dettaglio gruppo centrale visto dal retro, marmo, 1834-1843. Paris, Église de la Madeleine, foto di Philip Ward-Jackson



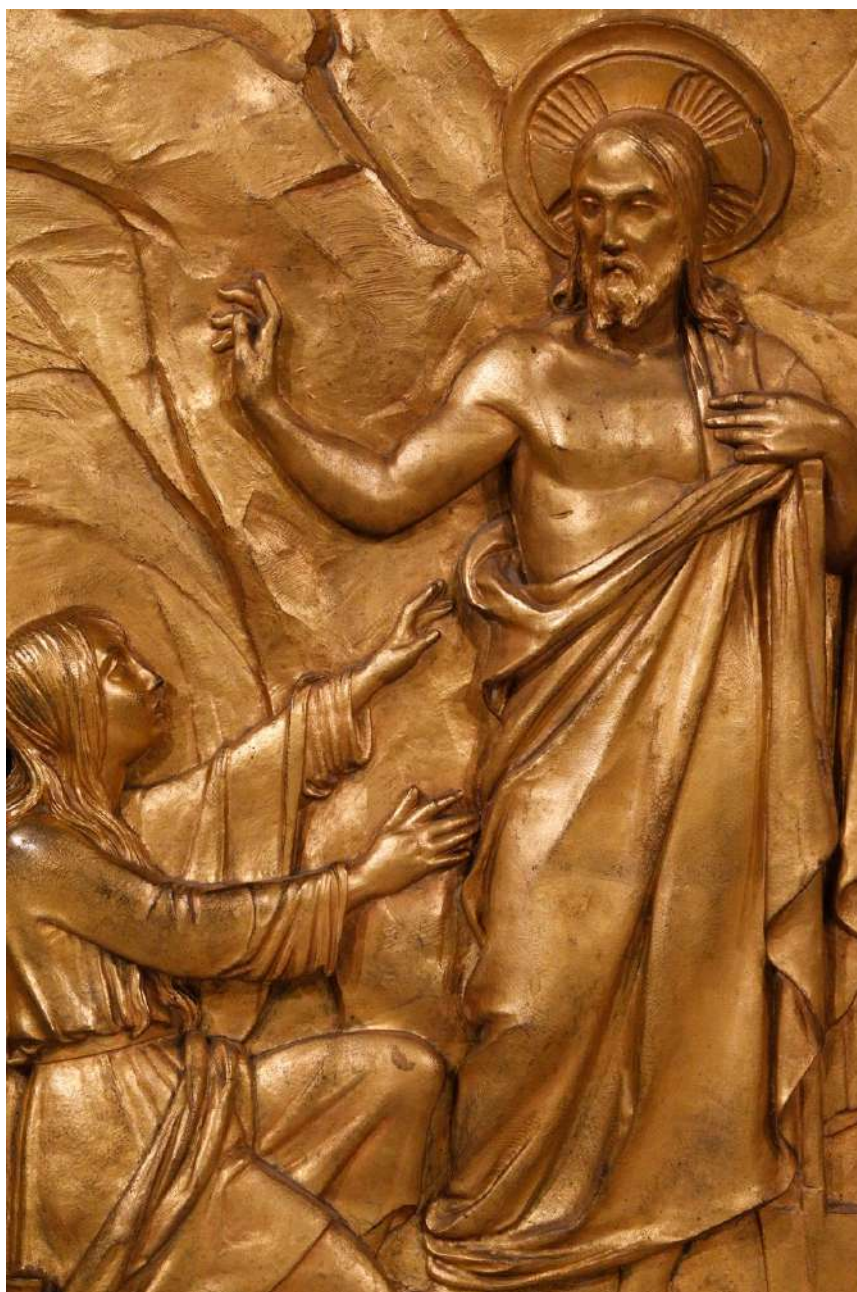


Fig. 5 - Altare Maggiore della Madeleine, dettaglio sportello del tabernacolo, bronzo dorato, 1834-1843. Paris, Église de la Madeleine



Figg 6 e 7 - Altare Maggiore della Madeleine, dettagli del rilievo della *Cena a casa di Simone*, 1834-1843. Paris, Église de la Madeleine, foto di Caroline Hedengren-Dillon





Fig. 8 - Jean Dughet, *La Pénitence*, aquaforte con incisione su due fogli di carta vergata dall'originale di Nicolas Poussin, 1650 circa. Washington DC, National Gallery of Art



Fig. 9 - Girolamo Campagna, Altare Maggiore con Padre Eterno sul mondo, bronzo e marmo, 1591-1593.  
Venezia, San Giorgio Maggiore





Fig. 9 - Silvio Calce e Alessandro Algardi, Altare Maggiore di Maria Maddalena, marmi policromi e bronzo, 1635-1650 circa?  
Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, Basilique Sainte-Marie-Madeleine



Fig. 10 - Alessandro Algardi, *Estasi di Santa Maria Maddalena*, terracotta, 1635. Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, Basilique Sainte-Marie-Madeleine





Fig. 11 - Charles-Antoine Bridan, *Assomption de la Vierge*, marmo, 1722. Chartres, Cathédrale Notre-Dame de Chartres, Altare Maggiore



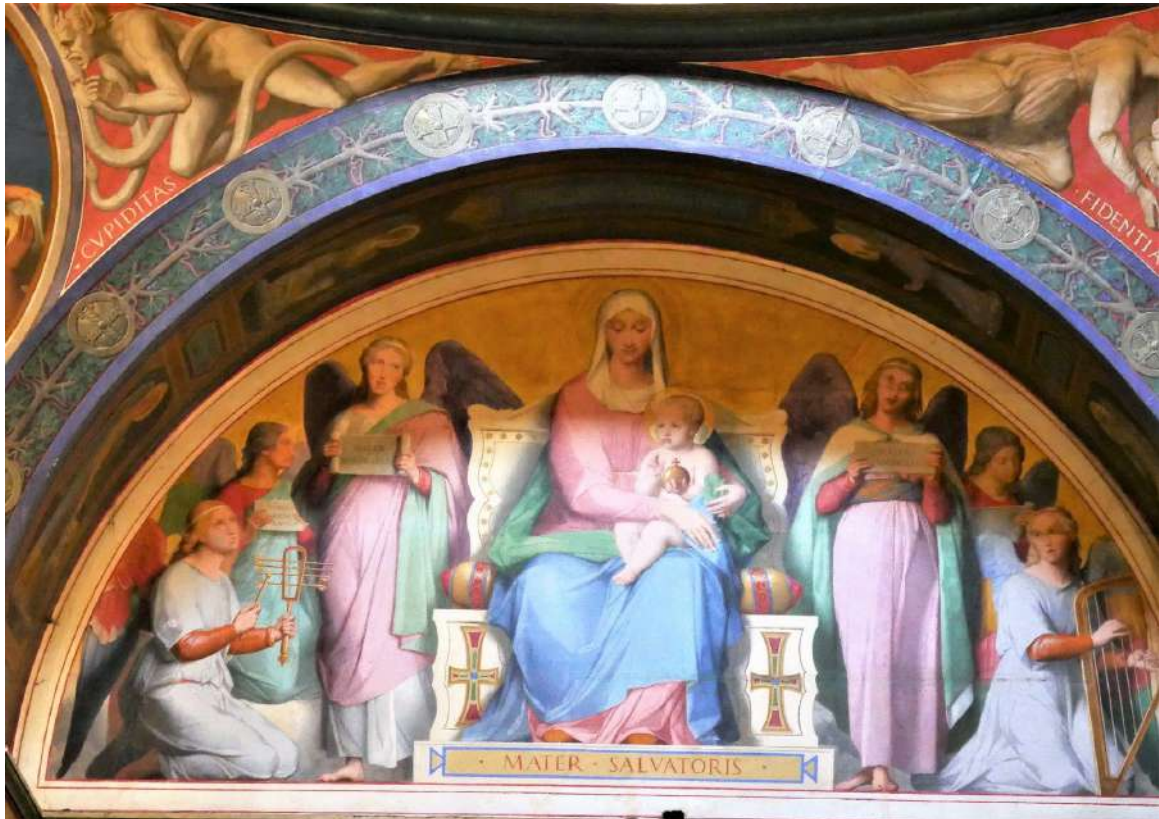


Fig. 12 (in alto) - Victor Ors  l, *Chapelle de la Vierge*, affresco, 1832-1850

Fig. 13 (in basso) - Alphonse P  rin, *Chapelle de l'Eucharistie*, affresco, 1832-1852

Paris, Église Notre-Dame-de-Lorette



Fig. 14 - Altare Maggiore della Madeleine, dettaglio della Maddalena, marmo, 1834-1843. Paris, Église de la Madeleine





Fig. 15 - Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, olio su tela, 1830. Paris, Musée du Louvre

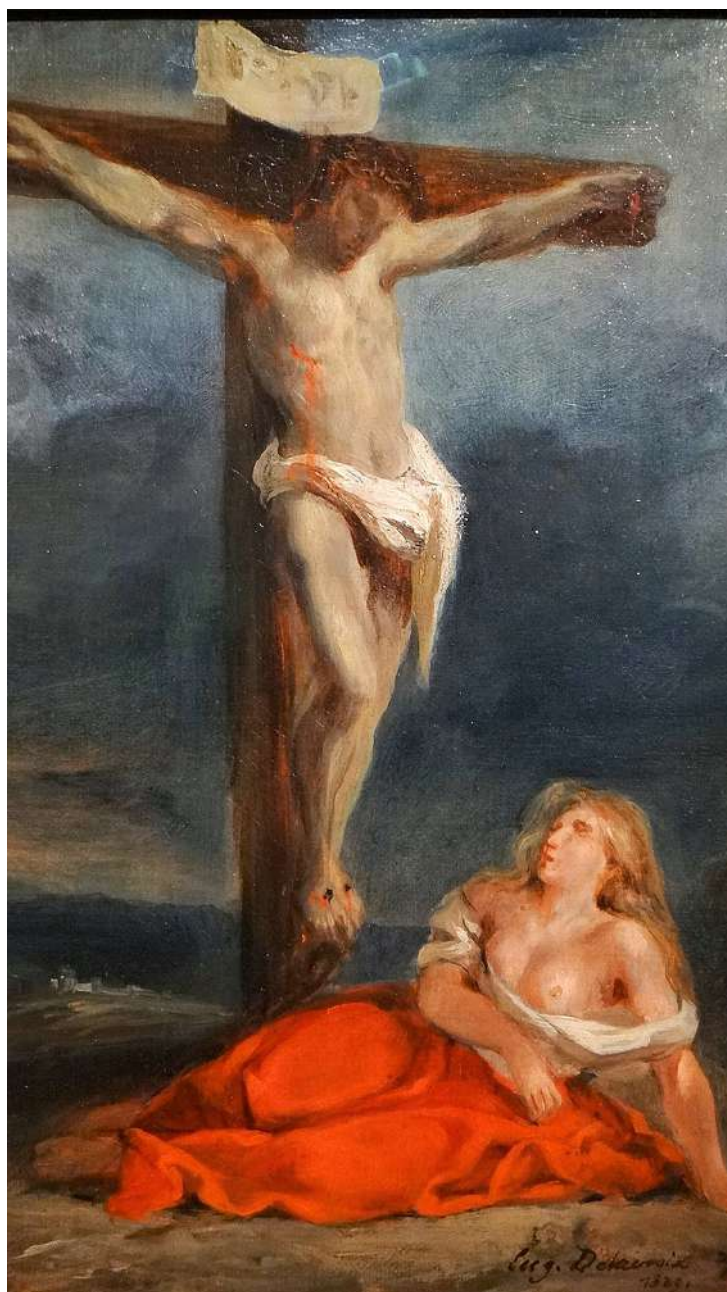


Fig. 16 - Eugène Delacroix, *Sainte Marie Madeleine au pied de la croix*, olio su tela, 1829. Houston, Museum of Fine Arts



## IV

### *Tomba di Alessandro Carrone, marchese di San Tommaso*



Pietra

Commissionata da Felice Marrone di San Tommaso nel 1834

Parigi, cimitero di Père-Lachaise (XI divisione)

Iscrizioni:



Sul plinto, lato frontale: «TACETE E RISPETTATE / D'UN GIUSTO POSA QUI LA MORTAL SALMA / DI DIO IN GREMBO L'ALMA».

#### Fonti Archivistiche:

Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte “Giuseppe Grosso” (BSCP), Archivio Carrone di San Tommaso, *Carteggio*, faldoni VI-XIII.

#### Bibliografia:

«La Quotidienne» 5 Décembre 1834; ROMANI 1837; NORMAND 1847; CALDERINI 1928; HEDENGREN-DILLON 2013a.

Situata nel cimitero Père-Lachaise di Parigi, la tomba fu commissionata nel 1834 a Carlo Marochetti da Felice Carrone di San Tommaso (1810-1843), romanziere gotico e storico della Casa di Savoia<sup>1</sup>. L'opera è dedicata al padre di Felice, Alessandro Carrone Marchese di San Tommaso, morto nel 1816 a soli trentasette anni. Alessandro Carrone aveva ricoperto il ruolo di inviato della corte piemontese nei Paesi Bassi, per poi diventare Maestro delle Richieste presso il Consiglio di Stato napoleonico. Era inoltre apprezzato studioso di letteratura latina. La relazione tra lo scultore e i Carrone di San Tommaso resta comunque testimoniata sia dalla trascrizione delle lettere ritrovate tra il console, esploratore e collezionista Bernardino Drovetti (1776-1852) e lo scultore, curato da Elsa Fiore Marochetti e Michela Sgherzi, sia dalle altre carte custodite presso gli archivi della Biblioteca “Giuseppe Grosso” di Torino<sup>2</sup>, indirizzate invece a Felice Carrone. Ciò spiegherebbe anche i toni molto cordiali tra i due corrispondenti. D'altronde il padre di Felice durante il suo incarico presso il Consiglio di Stato a Parigi a Firenze ebbe senz'altro occasione di conoscere Vincenzo Marochetti, avvocato presso lo stesso Consiglio parigino<sup>3</sup>; non è dunque da escludere l'idea che le due famiglie si frequentassero già da prima della nascita dello scultore.

Dell'idea per la tomba originaria non esistono tracce<sup>4</sup>, ma il disegno originario si conserva grazie a un'incisione pubblicata da Louis-Marie Normand. Un indizio lo si ritrova alla fine d'una lettera inviata dall'artista all'amico Felice Carrone dalla quale si evince che il lavoro non fosse stato

---

<sup>1</sup> Per un primo resoconto biografico cfr. BERNARDI VERVELLO 1977.

<sup>2</sup> FIORE MAROCHETTI, SGHERZI 2002. Il carteggio tra Carlo Marochetti e Felice Carrone è custodito presso la BSCP, Archivio Carrone di San Tommaso, *Carteggio*, faldoni VI-XIII, nn. 3-5, 126 (ff. 1-4), *lettere di Marochetti Carlo*.

<sup>3</sup> HEDENGREN-DILLON 2013a.

<sup>4</sup> NORMAND 1847, t. I, 1847, tav. 48

realizzato a titolo del tutto gratuito – come invece fu per altri casi, forse di più ampia risonanza mediatica (come la tomba di Bellini):

Je n'aurai pas besoin d'argent pour le Monument avant qu'il ne soit terminé, et je vous en enverrai la note à Turin. Je vous en ferai faire un dessin que je vous enverrai le plus tôt possible. Vous l'auriez déjà si l'on eut pu faire autre chose qu'un dessin géométral, ce qui ne donnerait qu'une idée très imparfaite. Il faut donc attendre qu'il soit en place et alors je ne perdrai pas un instant<sup>5</sup>.

La tomba, eretta in un periodo in cui Marochetti aveva già ricevuto importanti commissioni dal governo francese e da Carlo Alberto di Savoia, si compone di un alto piedistallo sormontato da un elemento cubico decorativo. Questo presenta agli angoli colonnine dalla peculiare forma tortile a bastoncino, un rimando forse ai sarcofagi paleocristiani. Sul fronte, tra le colonne decorative, sono incisi gli stemmi del Marchese, mentre il plinto sottostante riporta la peculiare iscrizione: «*Tacete e rispettate / D'un giusto posa qui la mortal salma / Di Dio in grembo l'alma*». Secondo quanto testimoniato in una missiva che Carlo Botta inviò a Marochetti, queste parole furono aggiunte per una fortuita coincidenza sopraggiunta durante una cena:

Hier au soir entre la poire et le fromage, et en buvant le malaga chez Mr Reiset, la petite inscription m'est venue, par une inspiration subite en tête: elle a été plus vite faite que pensée; la voici, je crois qu'elle fera ton affaire :

Tacete e rispettate:

D'un giusto posa qui la mortal salma,

Di dio in grembo l'alma.

On mettra ensuite sur la plinthe la grande inscription, mais qu'il faudra de beaucoup abrégé. Il faudra voir, si tout cela arrange Mr. le marquis, avec lequel tu en causeras. Je t'embrasse et te prie de ne pas oublier, dans le fracas des salons ministériels, ton humble curateur et ami

Charles Botta<sup>6</sup>.

La stessa lettera è poi siglata dallo scultore, che la inoltrò all'amico Felice Carrone con quest'annotazione:

Ces lignes expliquent tout! Répondez-moi de suite si cela vous convient et votre volonté sera faite.

---

<sup>5</sup> BSCP, Carteggio XII, 3, 5, 126, f. 1, lettera di Carlo Marochetti a Felice Carrone datata 24 maggio 1834.

<sup>6</sup> BSCP, Carteggio VIII, 3, 1, 30/1, f. 15, lettera di Carlo Botta a Carlo Marochetti del 21 marzo 1834.

Mille amitiés

CM<sup>7</sup>.

Sulla sommità del monumento si erge poi una figura angelica inginocchiata, vestita con una tunica fluente e incoronata di cipresso e fiori associati al sonno. L'angelo, oggi molto deteriorato, aveva un dito posato sulle labbra e l'altra mano estesa in avanti, come invitando al silenzio, simbolo del riposo eterno. Le ali dell'angelo, secondo le descrizioni dell'epoca, non erano piumate, ma ricordavano quelle di un *Angelo della morte* o di un *Angelo del sonno*, aggiungendo un ulteriore livello simbolico all'opera.

Come nel caso delle altre due tombe realizzate da Marochetti a Parigi, Bellini e Dornay, a riportare le notizie più complete dell'opera fu la stampa coeva, tra Francia e Italia. È nella rivista «La Quotidienne» che furono segnalate le prime informazioni. L'autore del trafiletto ribadiva che l'opera fu scolpita da uno dei «nos sculpteurs actuels qui donne le plus d'espérances et promette le plus à notre époque, un homme capable de grandes pensées et de grands travaux». L'articolo prosegue :

Le tombeau dont nous voulons entretenir nos lecteurs est, par sa forme, sa base architecturale, tout-à-fait antique, mais simple et sévère d'ornements, comme ces premières basiliques chrétiennes, toutes empreintes encore du génie antique accommodé à la pensée chrétienne. Sur le couronnement de cette base est un ange à genoux, l'ange de la mort, calme, triste et recueilli, un doigt sur les lèvres, et son autre main s'avancant hors du monument, disant merveilleusement bien par ces deux gestes : *Tacete e rispettate*, qui est l'inscription toute modeste et toute chrétienne gravée sur la pierre. M. Marochetti, dans ce travail peu important en apparence, a donné une haute idée de la portée de sa pensée ; il a montré que pour lui la sculpture était une poésie qui savait revêtir toutes les formes, et dont le rythme variait suivant l'inspiration. L'ange de la mort, tel qu'il l'a pensé, est jeune et beau, on sent en lui l'ombra vivante de la divinité, mais il n'a rien cependant des anges de la prière ou de ces anges gardiens qui accompagnent la vie<sup>8</sup>.

Non, cet ange de la mort, il nous semble le voir compris pour la première fois ; ses ailes n'ont point de plumes, ce sont des ailes de mort qui n'ont rien de celles de l'oiseau, la robe qui le couvre est longue et traînante, des cyprès, mêlés aux autres fleurs du repos, couronnent sa tête : sa figure est une belle et sainte personnification de l'Espérance chrétienne<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> BSCP, *Carteggio*, VIII, 3, 1, 30/1, f. 15.

<sup>8</sup> «La Quotidienne», 5 Décembre 1834, pp. 3-4.

<sup>9</sup> «La Quotidienne», 5 Décembre 1834, pp. 3-4.

Anche la «Gazzetta Piemontese» di Torino riportò lo stesso lungo articolo, usando peraltro le medesime parole della testata francese, senza aggiungere però dettagli di rilievo<sup>10</sup>.

Era l'angelo, in particolare, ad aver attirato l'attenzione del commentatore di «La Quotidienne», firmatosi solo «HHH.», descritto come quella figura che si potrebbe vedere nelle ultime ore di vita, giunta ad accompagnare le anime nei loro istanti finali. A tal proposito, Caroline Hedengren-Dillon rileva che l'opera di Marochetti potrebbe essere una delle primissime a presentare la soluzione del *signum harpocraticum* nell'arte funeraria, poi diventata un *topos* nei cimiteri monumentali<sup>11</sup>. La stessa studiosa, sottolinea inoltre che l'altro più noto esempio fu la figura del *Silenzio* realizzata da Auguste Préault per la tomba di Jacob Roblès del Père-Lachaise, realizzata però nel 1842. In effetti, il gesto dell'indice alzato verso le labbra e accompagnato dal braccio sinistro in tensione sembra indicare una forma di rispetto nei confronti dell'effigiato. La combinazione di questa mimica era attestata già nell'arte egizia, in linea con la tradizione iconografica delle rappresentazioni del dio Arpocrate<sup>12</sup>. Va inoltre sottolineato che proprio quel simbolo ricorda molto la posa dell'*Amour menaçant* di Etienne-Maurice Falconet (1716-1791, fig. 3)<sup>13</sup>, opera di matrice pagana, sebbene sia molto complesso stabilire se Marochetti possa aver visto la scultura, essendo stata acquistata dalla famiglia Rougevin ed entrata nelle collezioni del Louvre soltanto nel 1879<sup>14</sup>.

È ancora attraverso le parole di «HHH.», l'irrintracciato autore sul quotidiano francese, che si può avere un'idea dell'impatto che ebbe l'opera durante la sua elaborazione. L'autore dell'articolo aveva infatti visitato lo studio di Marochetti e potuto ammirare i modelli che l'artista stava elaborando, nello stesso anno, per l'altare maggiore della Madeleine. Queste e altre opere lo avevano forse convinto che lo scultore fosse un artista molto fantasioso e riflessivo, dal quale ci si poteva aspettare grandi monumenti. La tomba del Marchese di San Tommaso si allontanava dagli stili abituali dei monumenti del Père-Lachaise, che tendevano ad essere più affini ai modelli dell'antica Grecia, dell'arte romana o egiziana, anziché espressamente cristiani. Il giornalista riporta inoltre che la base dell'opera risultasse come interamente antica, ma semplice e severa dal punto di vista ornamentale, così come accadeva per le prime basiliche cristiane, ancora improntate all'arte

---

<sup>10</sup> «La Gazzetta Piemontese», 5 Dicembre 1834.

<sup>11</sup> CHASTEL 2008, pp. 69-94. HEDENGREN-DILLON 2013a. Sull'uso delle allegorie nei monumenti funerari si rimanda anche a LE NORMAND-ROMAIN 1995, pp. 268-296.

<sup>12</sup> HEDENGREN-DILLON 2013a.

<sup>13</sup> Conservato oggi al Louvre, inv. RF296

<sup>14</sup> Per una recente storia dell'opera si rimanda al catalogo dell'ultima mostra in cui è stata esposta: CARLIER, DELALEX 2022, p. 174, cat. 82.

classica ma adattate al pensiero cristiano. L'autore esalta in particolare il significato cristiano dell'angelo, descritto come «l'ombre vivante de la divinité» pur salvaguardando un aspetto di semplice angelo da preghiera.

Malgrado l'originale bellezza dell'opera, il materiale utilizzato, una pietra arenaria deperibile, lo ha reso vulnerabile alle intemperie e al deterioramento. Già nel 1928, Marco Calderini notava lo stato avanzato di degrado<sup>15</sup>. Dopo un intervento di pulitura nel 2009, l'angelo perse quasi definitivamente le sue forme originarie, diventando così del tutto irriconoscibile. Tuttavia, Marochetti espone una figura molto simile, intitolata *L'Angelo del Sonno*, alla *Great Exhibition* di Londra del 1851. Un'incisione su legno di quest'opera, pubblicata nel «The Art Journal Illustrated Catalogue», mostra chiaramente le ali prive di piume, simili a quelle del monumento originale<sup>16</sup>, definite «bat-like wings, and gesture expressive of silence» (fig. 4)<sup>17</sup>.

L'opera dovette comunque impressionare i pochi testimoni dell'epoca, che ancora nel 1837 furono sorpresi nel raccontarla:

Allora mentre il curioso va ricercando con occhio asciutto i monumenti dell'orgoglio che anche sotterra non tace, mentre il freddo artista va studiando in essi lo stil greco, od egizio, il romano o l'etrusco d'invidiati scalpelli, l'appassionato passeggiere va in traccia del modesto cippo e dell'umile sepoltura, che gli destin nell'animo qualche tenera idea, che in cuore gli sveglino un dolce battito di religione e d'amore: allora ei s'arresta dirimpetto alla tomba del marchese di S. Tomaso, inviato straordinario di Sardegna e ministro plenipotenziario [...]: bello e commovente monumento innalzato all'illustre estinto dall'amor della moglie e del figlio, semplice, e nel tempo istesso sublime fattura di un nostro concittadino, lo scultor Marochetti. Onore al genio italiano, poiché onore gli rende la più difficil nazione di Europa, e ammira ed encomia sovra ogni altro cotesto modello di tumulare scultura! Egli è il genio di Michelangelo e di Raffaello, il genio del Dante e del Tasso, il genio che avviva le tele e i marmi, le carte e le cetre d'una scintilla che mai muore, la sacra scintilla della religione senza la quale non esiste verace poesia, la poesia dell'intelletto e del cuore. [...]

Quando il Marochetti avrà compiuto in Torino il magnifico monumento che il re nostro gl'impose [*Emanuele Filiberto*], quando Parigi vedrà innalzato l'altar maggiore della Maddalena che al suo scalpello è commesso, quando il nome di lui fra i più famosi dei moderni sarà collocato presso a quello di Antonio Canova e di Pompeo Marchesi, allora se la Francia

---

<sup>15</sup> CALDERINI 1928, p. 21.

<sup>16</sup> Come segnalato HEDENGREN-DILLON 2013a, l'immagine è pubblicata dalla stessa n. 22.

<sup>17</sup> *The Art Journal Illustrated Catalogue* 1851, p. 148.



dirà tuttavia: *egli è nostro scultore*, noi riguarderem questa voce pel più grande onore che dalla Francia possa farsi all'Italia<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Felice ROMANI, *Miscellanee del Cavaliere Felice Romani tratte dalla Gazzetta Piemontese*, Torino, Tipografia Favale, 1837, pp. 60-64.

## *Illustrazioni*

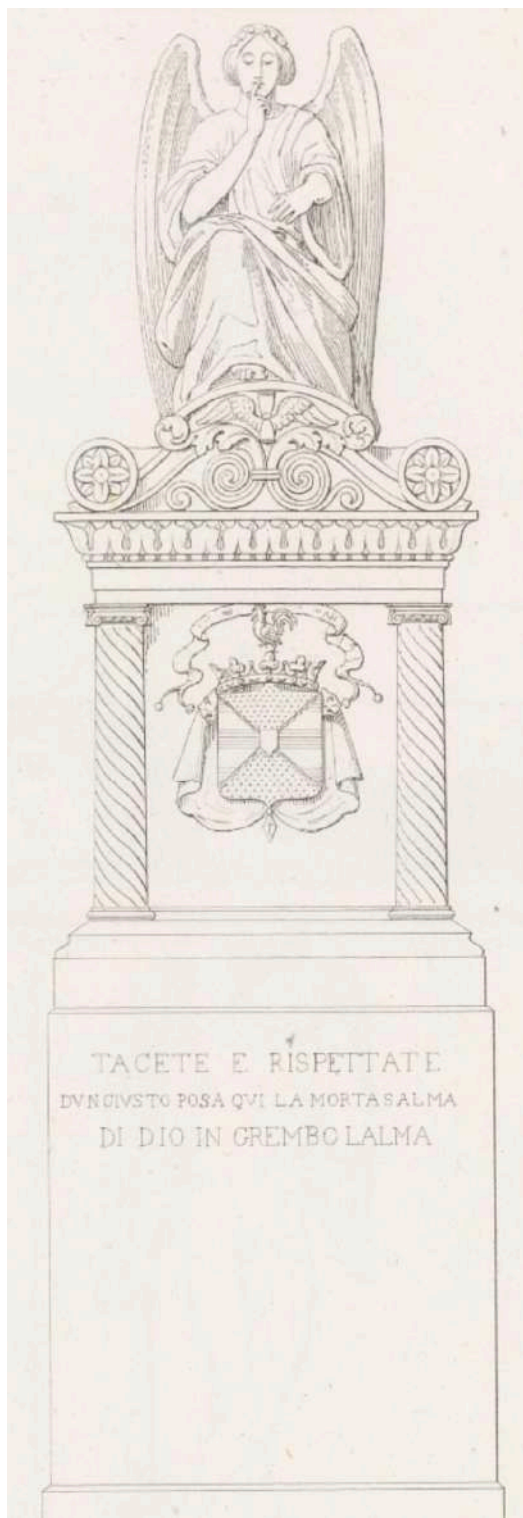


Fig. 1 - Louis-Marie Normand, *Tombe Carrone de St Thomas*, in *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, t. I, 1847, tav. 48



Fig. 2 - Auguste Préault, *Tombe de Jacob Roblès*, pietra, 1842. Paris, Cimetière du Père-Lachaise



Fig. 3 - Étienne-Maurice Falconet, *L'Amour menaçant*, marmo, 1757 circa. Paris, Musée du Louvre



# THE INDUSTRY OF ALL NATIONS.

We may certainly compliment Messrs. SELK & BROWN, of London, on their very elegant park PHAETON, engraved on this page. It is suspended upon a "swan-necked" carriage, on

C and under springs, the whole exhibiting a study of graceful lines and curves. The body panels are painted a rich emerald-green colour, of a dark shade; the carriage and wheels a pale

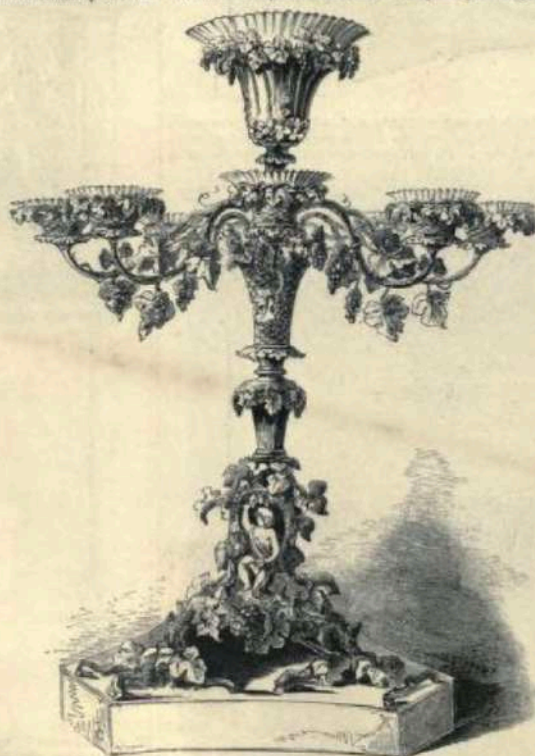
primrose, delicately picked out with green and red. The inside of the phaeton is trimmed in a rich but chaste manner, with green and white velvet lace: the mountings are all of silver.



Messrs. HOOPER & Co., of Boston, America, exhibit the elegant EZZONIA, which is here engraved. It is of very tasteful design, and possesses much brilliancy of effect. The amount of

decoration which is included in the general design, is neither too sparing in its character, nor too profuse; the vine and its fruit are clustered around the base, or depend gracefully from the

The Baron MASOCHETTI exhibits an emblematic figure of the ANOM, or SLEEP, with bat-like wings, and gesture expressive of silence. It is



branches, and the instant bacchanals below give life to the composition. The works of Messrs. Hooper are among the most attractive of those exhibited by their fellow-countrymen, both as

regards their position in the building, and their general excellence. They deserve the approbation they obtain, and do the manufacturers much credit for the skill manifested in their production.



designed to be placed above the doors of a mausoleum, for which it is a suitable emblem.

Fig. 4 (in basso a dx) - *L'Angelo del sonno*, in «The Art Journal Illustrated Catalogue», 1851, p. 148



## V

### *Tomba di Vincenzo Bellini*



Pietra e marmo

Commissionato nel 1835

Inaugurato nel 1838

Architetto: Guillaume-Abel Blouet

Parigi, cimitero di Père-Lachaise (XI divisione)

### Iscrizioni:

Lato frontale, sotto il medaglione: «BELLINI».

Lato posteriore, sul dado in alto «BIANCA E GERNANDO / SONNAMBULA / BEATRICE DI TENDA», poco sotto, invece, si ripete il nome «BELLINI», laddove ancora più in basso è scritto «VINCENZO BELLINI / NE A CATANIA / EN SICILE / LE 3 NOVEMBRE 1802 / MORT A PUTEAUX / PRÈS PARIS / LE 23 SEPTEMBRE 1835»; poco più in basso è presente una placca successiva alla tomba, che riporta la dicitura «CATANIA / GRATA ALLA FRANCIA / NEL RICHIAMARE LE CENERI ILLUSTRI / QUESTA LAPIDE POSE / 15 SETTEMBRE 1876».

Lato sinistro, sul dado «STRANIERA / ZAIRA / CAPULETTI».

Lato destro «PIRATA / NORMA / PURITANI». Sotto al dado, in decori di ghirlande, «VIENNE / PARIS / LONDRES».

### Bibliografia:

«L'Eco», 28 Dicembre 1835; «Le Siècle», 9 Novembre 1837, 23 Aprile 1838; «La Moda» 1838; «Le Temps» 24 Gennaio 1838; «Glissons, n'appuyons pas» 1838; «Le Figaro», 16 Septembre 1876; «Nouvelle Archives de l'Art Français» 1897; JOUIN 1898; CALDERINI 1928; HEDENGREN-DILLON 2013a; HEDENGREN-DILLON 2014.

Il monumento funebre dedicato al compositore italiano Vincenzo Bellini (1801-1835) è ancora oggi situato all'interno del cimitero Père-Lachaise di Parigi.

Fra le prime e poche testimonianze rimaste sull'opera è senz'altro importante menzionare quelle provenienti dalla stampa, francese e italiana, che già qualche anno dopo la morte del compositore così riportavano:

Ce nomme de Bellini éveille de tristes souvenirs, et nous ne pouvons entendre un de ses charmans ouvrages sans que nos regrets se portent sur ce pauvre *maestro*, enlevé si jeune à un art dont il était déjà l'un des plus dignes interprètes. Les amis de sa personne et de son talent, qui l'ont pleuré et qui le regrettent, auront bientôt une occasion solennelle de rendre hommage à sa mémoire. Ce sera l'inauguration du monument funèbre qu'on lui élève en ce moment. Le produit de la souscription ouverte après sa mort aura suffi aux dépenses de son convoi et à celles de l'érection de ce monument, qui ne seront pas, au reste, bien considérables, car M. Marochetti

s'est offert généreusement à fournir, pour sa quote-part, tous les travaux de sculpture. C'est une belle action d'où naîtra une belle œuvre.<sup>1</sup>

Dal trafiletto si evince dunque che la sottoscrizione fu lanciata poco dopo la scomparsa di Bellini, nel 1835, e che la cifra ottenuta non appariva sufficiente a realizzare un'opera grandiosa, come forse avrebbe meritato una figura così amata, tanto da spingere lo scultore a offrirsi di lavorare senza un reale compenso. Anche in Italia si diffuse la stessa notizia, con la sola specifica di una cifra raccolta intorno ai 13.000 franchi<sup>2</sup>.

Tramite le testate italiane, però, è possibile stabilire che uno dei promotori principali dell'opera fu un collega e amico di Bellini – di cui Marochetti firmerà peraltro il monumento a Pesaro: Gioacchino Rossini. In una lettera pubblicata su «L'Eco», Luigi Lablache<sup>3</sup> comunicò a Vincenzo Torelli<sup>4</sup> quanto fosse toccato dalla partecipazione di Rossini alla sottoscrizione del monumento:

Parigi, 10 novembre 1835

Mio caro *Torelli*, Riguardo al povero *Bellini*, ti dirò che ci occupiamo di una sottoscrizione per le spese di un funerale, e per erigergli un monumento, e che sino a questo giorno si sono incassati franchi 14,000. Il monumento sarà fatto dal migliore scultore esistente in Francia, signor *Marochetti Italiano*. È impossibile dirti quello che fa *Rossini* per questa sottoscrizione, ti basti sapere che due terzi della suddetta somma, si debbono a lui, perché non fa che girare, e quasi prende la gente per la gola e gli obbliga a firmare, e ciò gli riesce facilmente perché in questo paese egli è onnipotente. Questa è l'epoca che fa conoscere *Rossini come uomo*, a vergogna de' detrattori del suo merito spinti non da altro sentimento, che dalla bassa invidia. Giudicane tu, mio caro *Torelli*, Rossini in questo momento è direttore del Teatro *Italiano*, qui e cosa fa? Fa scritturare i *Bellini*, i *Donizetti*, i *Mercadanti*, i *Marliani*, e non solo permette che si dia loro la musica, ma gli assiste come padre co' suoi consigli, da' quali ritraggono non piccoli vantaggi. Se tu lo avessi visto (al momento che gli demmo la nuova della morte di *Bellini*) piangere a calde lagrime, avresti detto con me, *ecco l'uomo senza cuore!* perché così viene chiamato da' suoi nemici. Cento volte ho avuto l'occasione di fare delle sottoscrizioni per degli infelici che abbondano in questo paese ed ho trovato *Rossini* sempre pronto, sempre disposto al bene. Perdoni caro *Torelli* di essermi lungamente fermato su questo proposito, ma sentiva il bisogno di dire simili verità, e a chi meglio dirle che a un amico come te? Avrai di già inteso il felice *début* di mio figlio *Federico* nella *Sonnambula*, ecc.

<sup>1</sup> «Le Siècle», 9 Novembre 1837, p. 1. Il trafiletto è firmato solo «L. V.», ma si tratta di Louis Viardot.

<sup>2</sup> «Glissons n'appuyons pas. Giornale critico-letterario, d'Arti, Teatri e Varietà», vol. 5, 1838, p. 182; la notizia fu riportata, con parole quasi identiche, anche su «La Moda», n. 39, 1838, p. 1.

<sup>3</sup> Basso italiano, nato a Napoli nel 1794 e morto nel 1858; per un primo riferimento biografico e bibliografico cfr. ROSTAGNO 2004.

<sup>4</sup> Giornalista e librettista italiano (1807-1882); cfr. PALMA 2006.

E sono, il tuo *affezionatissimo Amico*,  
L. Lablache<sup>5</sup>.

È nuovamente lo stesso autore di «Le Siècle», identificato grazie le iniziali in Louis Viardot (1800-1883)<sup>6</sup>, a fornire sulla medesima testata un resoconto preciso del monumento funebre, in occasione della sua inaugurazione ufficiale, avvenuta nell'aprile del 1838. Dallo stesso spezzone si evince come la scultura fosse il risultato della collaborazione tra Marochetti e l'architetto Guillaume Abel Blouet: «M. Blouet voulut bien se charger aussi du travail d'architecture, et l'œuvre des deux amis, terminée et mise en place, peut être appréciée maintenant par ceux qui attendaient, sans mettre le succès en doute, les résultats de leur honorable association»<sup>7</sup>. Anche il luogo non fu casuale – almeno nelle parole dell'anonimo redattore – poiché collocato tra le tombe del poeta Jacques Delille e dei compositori André Grétry e François-Adrien Boieldieu, quest'ultimo peraltro venuto a mancare poco prima di Bellini. Tuttavia, la tomba risultò comunque «cachée et comme perdue au milieu d'un massif d'arbres et d'un groupe d'autres tombes». La concezione generale restava però apprezzabile, come denota l'entusiasmo nelle parole scelte per la sua descrizione, che vale forse la pena riportare integralmente:

Ce monument, d'une conception fort simple et fort heureuse, consiste en un cippe de dix à douze pieds de haut, précédé d'une figure allégorique. Le cippe est d'une forme charmante et couvert d'ornemens délicats, sculptés sur les dessins de M. Blouet avec une finesse extrême. Quando le temps aura passé sur cet ouvrage, on pourra croire qu'il a survécu à l'époque des plus élégans travaux de la renaissance. Le cippe est carré et présente dans sa hauteur deux fûts d'inégale dimension. Le plus élevé et le plus mince porte, sur sa face antérieure, le portrait de Bellini en médaillon, et, sur ses trois côtés, les noms de ses trois ouvrages qui ont marqué le début, le milieu et la fin de sa carrière d'artiste, *Il Pirata*, *Norma*, *i Puritani*. L'une des faces de fût intérieur portera une inscription fort courte : *Vincenzo Bellini, né à Catania, en Sicile, le.... 1807, mort à Puteaux, près de Paris, le....1835* ; sur le faces latérales seront inscrits les titres des six autres opéras qu'il a composés, *Bianca e Gernando*, *la Straniera*, *i Capulecchi ed i Montecchi*, *Zaira*, *la Sonnambula*, *Beatrice di Tenda* ; la quatrième face est occupée par la figure allégorique, qui est due, ainsi que le portrait en médaillon, au ciseau de M. Marochetti. Cette figure n'est ni une muse ni un génie ; il faut plutôt la nommer l'ange de la musique, car elle offre ce caractère indecis entre un sexe et l'autre, ou plutôt participant de tous deux, qu'on

<sup>5</sup> «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», anno ottavo, n. 155, 28 dicembre 1835, p. 620, corsivi non miei.

<sup>6</sup> Scrittore, critico e traduttore francese, dal 1838 direttore del *Théâtre des Italiens*, fino al 1840. Per un primo riferimento biografico e bibliografico cfr. BEAULIEU 1984; vedi anche PICOT 2020.

<sup>7</sup> «Le Siècle», 23 Avril 1838, p. 1, ancora a firma di «L. V.».

donne aux esprits d'en haut. Cet ange est assis, enveloppé et comme encadré dans ses longues ailes qui s'élèvent au-dessus de sa tête et dont les dernières plumes s'étendent, pliées, jusqu'au-delà de ses pieds et au bord de sa robe. Couronné de cyprès, la tête triste et penchée, il presse une lyre contre sa poitrine et de ses deux mains, comme le dernier souvenir de l'ami qu'on regrette. Cette figure est pleine de grâce, de sensibilité et de mélancolie ; elle réalise complètement l'idée qu'on pouvait se faire de la muse qui inspirait à Bellini ces chants tendres et tristes, où il a surtout excellé<sup>8</sup>.

Si tratta di un'opera concepita con un'impostazione simbolica e fortemente narrativa, tipica delle celebrazioni romantiche del XIX secolo. Della sua originaria struttura ne resta un ricordo grazie all'incisione pubblicata da Louis-Marie Normand (fig. 1)<sup>9</sup>. Il monumento comprendeva un cippo, che si conserva tuttora, ornato da un medaglione a rilievo raffigurante il volto di Bellini, oggi rovinato dal tempo, con incisi i titoli delle sue opere ai lati della stessa sezione su cui è ritratto il defunto (fig. 3). Oltre ai nomi delle città principali, sedi di teatri dove furono inscenate le opere del compositore, di fronte al cippo era presente in origine anche una figura di pietra che raffigurava l'*Angelo della Musica* seduto sulla lastra tombale. La presenza angelica, con il capo inclinato e cinto da una corona di cipresso, stringeva al petto una lira, un simbolo eloquente della dimensione musicale e poetica del compositore. Quest'allegoria oggi non esiste più, ma un recente disegno preparatorio rintracciato da Caroline Hedengren-Dillon permette di ricostruire in modo preciso come doveva apparire (fig. 2)<sup>10</sup>. La scoperta del disegno a sanguigna, attribuito a Marochetti, offre dunque una rappresentazione dettagliata della statua scomparsa: il disegno mostra, infatti, l'angelo seduto su una terrazza, con dettagli che corrispondono alla descrizione estrapolata dalla stampa francese. Questa scoperta fornisce preziose informazioni sulla concezione originale della tomba e sull'approccio artistico di Marochetti.

L'articolo di Caroline Hedengren-Dillon sottolinea inoltre l'importanza di tale ritrovamento per la comprensione dell'approccio marochettiano all'arte funeraria, in linea con le ricerche del XIX secolo sulla commemorazione romantica di personaggi importanti legati all'arte e alla cultura.

Nel 1876, i resti di Bellini furono trasferiti nella sua città natale, Catania, dove vennero reinterati<sup>11</sup>, come dimostra la targa applicata nello stesso anno sulla tomba parigina (fig. 4). È possibile che proprio durante questo processo la figura dell'angelo abbia subito danni significativi, poiché

---

<sup>8</sup> «Le Siècle», 23 Avril 1838, p. 1, ancora a firma di «L. V.».

<sup>9</sup> NORMAND 1847, vol. II, tav. 48.

<sup>10</sup> HEDENGREN-DILLON 2014.

<sup>11</sup> «Le Figaro», 16 Septembre 1876.



appoggiata alla zona superiore del sarcofago, anche se già nel 1852 la figura in pietra risultasse rovinata<sup>12</sup>. Da una traccia più tarda si scopre che le incisioni sulla tomba sono opera di Louis-Marie Normand<sup>13</sup>. Ancora nel suo studio sull'opera, Hedengren-Dillon dimostrava la somiglianza del disegno con la tavola pubblicata proprio da Normand<sup>14</sup>. Non è la prima volta che Marochetti, Blouet e Normand collaborano per la realizzazione di un monumento funebre: oltre ad aver lavorato insieme nel cantiere dell'Arco di Trionfo, i tre cooperarono anche per la tombe di Gustave Darnay (1837, a Montmartre), come ancora dimostrano le incisioni rintracciate sempre da Caroline Hedengren-Dillon.

Nel suo progetto originario, il monumento funebre di Bellini costituisce un esempio emblematico della capacità di Marochetti nel riuscire a operare anche in un genere complesso com'è quello dell'arte funeraria, sfruttando un'equilibrata fusione tra allegoria e celebrazione commemorativa. Questa scultura non solo esprime la stretta collaborazione tra Marochetti e l'architetto Blouet, che si manifestava soprattutto nell'armonia raggiunta tra apparato decorativo e architettura, ma riflette anche l'interesse per la celebrazione postuma del genio musicale, tipica dell'Europa ottocentesca.

D'altronde sono proprio questi gli anni in cui nei cimiteri si sviluppano «des œuvres marquées par l'influence des grands tombeaux du Moyen-Age, et surtout de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle»<sup>15</sup>. Gli stessi in cui emergeva con forza anche l'esigenza di onorare personalità illustri non solo nelle piazze pubbliche, ma anche nei cimiteri, intesi come luoghi privilegiati per trasmettere ai posteri i valori morali e culturali delle persone commemorate. Questa sensibilità trova eco nelle teorie di Quatremère de Quincy, il quale sottolineava l'importanza etica e sociale di rendere omaggio ai grandi uomini attraverso monumenti che ne perpetuassero la memoria<sup>16</sup>. D'altronde la presenza di una sottoscrizione per queste opere garantiva, tramite uno sforzo collettivo, di «rappeler la mémoire de quiconque en fut digne mais qui, autrement, par manque de ressources, aurait été enseveli très simplement. Elle est donc en elle-même une forme d'hommage»<sup>17</sup>.

La tomba di Bellini, pur nella sua attuale incompletezza, integra perfettamente anche l'elemento allegorico, un tratto distintivo dell'arte funeraria d'uso fin dal Rinascimento e largamente impiegato

---

<sup>12</sup> HENRY 1852, p.42

<sup>13</sup> «Nouvelle Archives de l'Art Français», 3 série, t. XIII, année 1897, p. 180; la notizia è riportata, identica, in JOUIN 1898, p. 108.

<sup>14</sup> L'incisione è pubblicata in HEDENGREN-DILLON 2013a, ripresa da NORMAND 1847, vol. II, tav. 48.

<sup>15</sup> LE NORMAND-ROMAIN 1995, p. 11.

<sup>16</sup> LE NORMAND-ROMAIN 1995, p. 56.

<sup>17</sup> LE NORMAND-ROMAIN 1995, p. 122.

nel corso del XIX secolo. La scelta di realizzare un'angelo che rievochi allegoricamente la musica, colloca il lavoro di Marochetti all'interno di una tradizione commemorativa condivisa, rintracciabile in altre opere contemporanee all'interno dello stesso Père-Lachaise. Ne sono esempi la *Tomba del maresciallo Suchet* (1828), frutto della collaborazione tra l'architetto Louis Visconti e lo scultore David d'Angers (fig. 5), ancorché in questo caso il medaglione presenti il busto dello scomparso e vi siano elementi decorativi che ne richiamano la vita militare; o la *Tomba di M.elle Duchesnois*, opera di Henri Lemaire (1835), adornata da un rilievo con l'allegoria della Tragedia, a rievocare la carriera teatrale dell'attrice (fig. 6). D'altronde anche Blouet stesso riprese questa impostazione nel disegnare la *Tomba di Casimir Delavigne* (1845), realizzata in collaborazione con lo scultore Bernard Seurre<sup>18</sup>, e riproponendo un'impostazione architettonico-decorativa molto simile a quanto concepito per Bellini (fig. 7).

Così, il monumento di Marochetti riesce a inserirsi in modo naturale nel filone dell'arte funeraria ottocentesca francese, testimoniando una sintesi efficace tra memoria storica, celebrazione artistica e innovazioni formali. La sua opera mantiene una coerenza figurativa che dialoga sia con i maestri della generazione precedente, sia con i contemporanei, configurandosi come parte integrante di una tradizione artistica che ha saputo reinterpretare i valori del passato alla luce delle sensibilità del XIX secolo. Tutto ciò in anni in cui ancora l'*Emanuele Filiberto* terminava d'essere realizzato e non vi erano ancora i presupposti per riconoscere nell'artista quella fama internazionale che si sarebbe guadagnato di lì a poco.

---

<sup>18</sup> NORMAND 1847, vol. 2, t. II, pl. 68.

## Illustrazioni

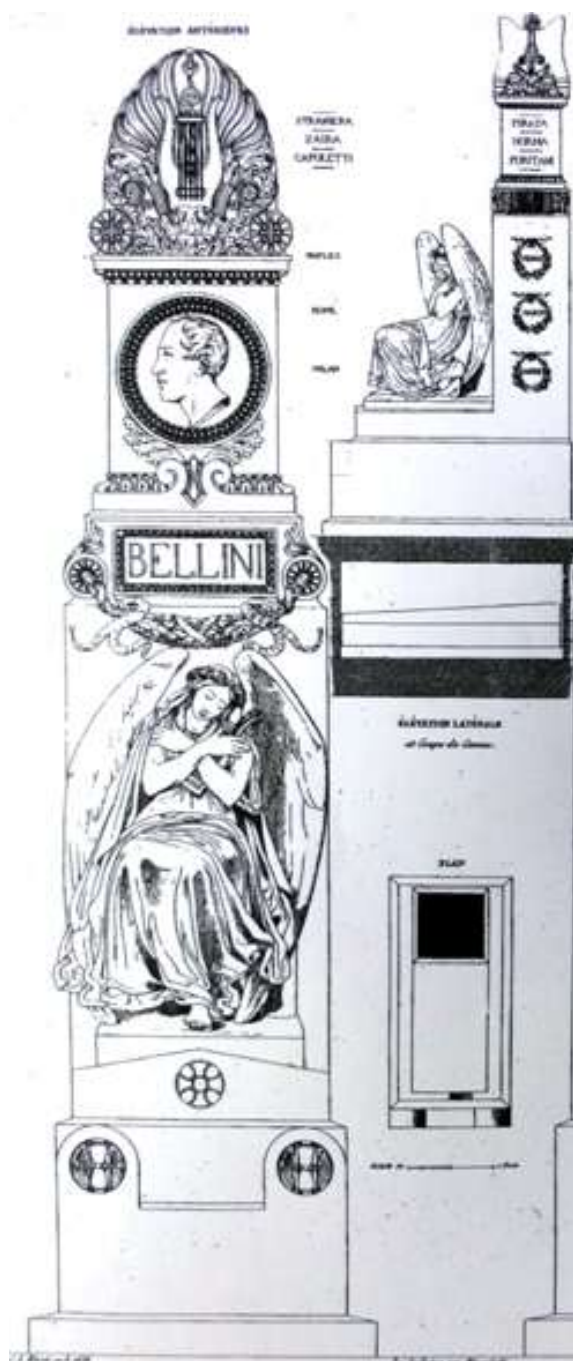


Fig. 1 - Louis-Marie Normand, *Tombeau de Vincenzo Bellini*, in *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, t. II, 1847, tav. 54



Fig. 2 - Attribuito a Carlo Marochetti, *Dessin préparatoire de la statue du tombeau de Vincenzo Bellini*, sanguigna su carta, 1838 circa. Collezione privata, pubblicato da Caroline Hedengren-Dillon, foto di Laurent Delas



Fig. 3 - Tomba di Vincenzo Bellini, dettaglio laterale. Paris, Cimetière du Père-Lachaise



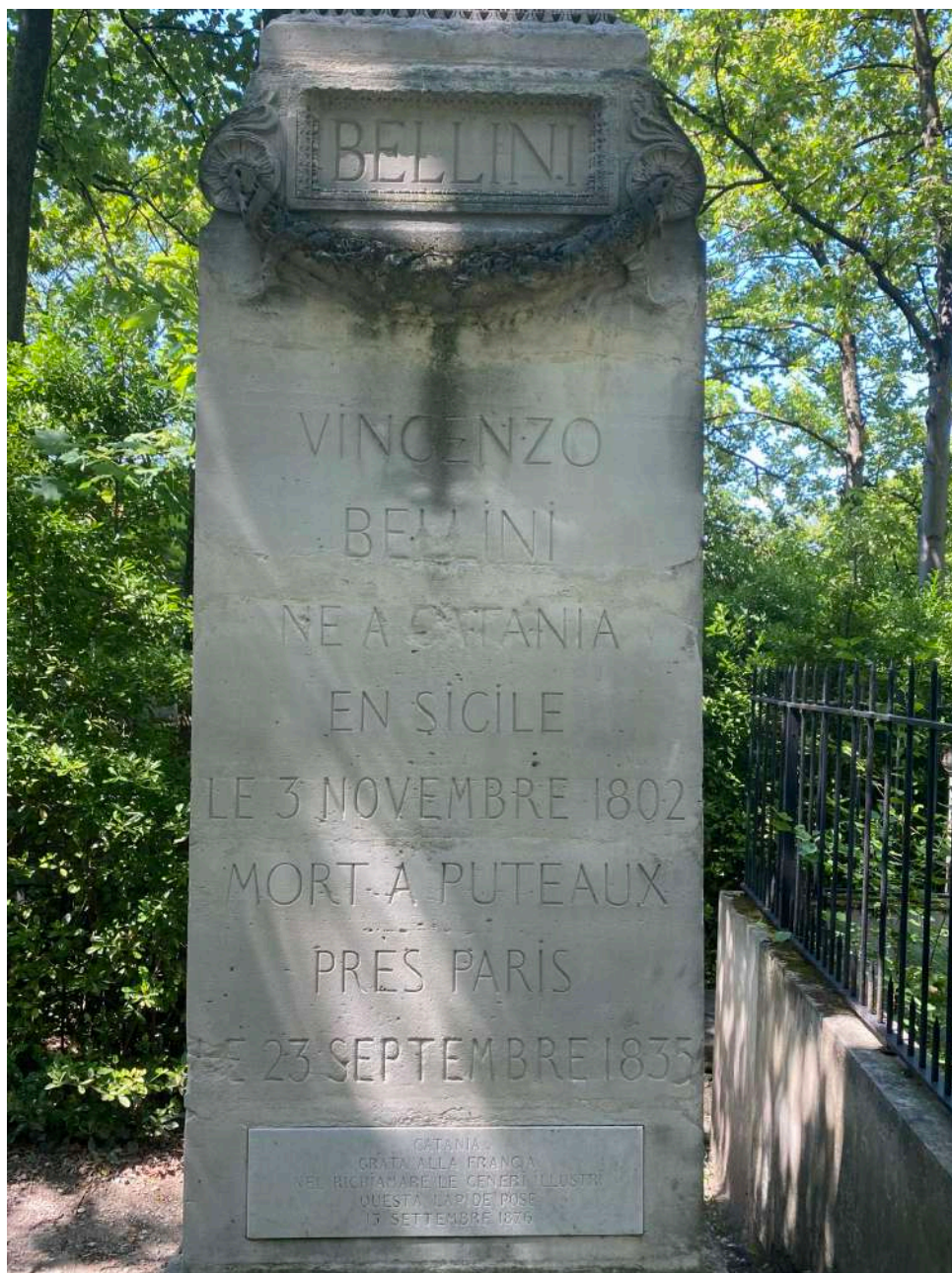


Fig. 4 - Tomba di Vincenzo Bellini, dettaglio targa commemorativa per la rimozione delle spoglie.  
Paris, Cimetière du Père-Lachaise



Fig. 5 - Louis Visconti e David d'Angers, *Tomba del Maresciallo Louis Suchet*, pietra, 1828. Paris, Cimetière du Père-Lachaise





Fig. 6 - Henri Lemaire, *Tomba di M.elle Dushesnois*, pietra, 1835. Paris, Cimetière du Père-Lachaise





## VI

### *Monumento a Carlo Botta*



Bronzo e granito

Commissionato nel 1838 dalla Municipalità di San Giorgio Canavese

Eretto probabilmente tra 1842 e 1843.

San Giorgio Canavese (Piemonte)



### Iscrizioni:

Basamento, lato sinistro: «A CARLO BOTTA / NON PER ETERNARE VN NOME / GIÀ PER VIRTÙ  
PROPRIA / IMMORTALE / MA PERCHÉ LA GLORIA DI LVI / I SVOI CONCITTADINI / A MAGNANIMI STVDI /  
CONFORTI».

Basamento, lato destro: «DELLE ITALICHE VICENDE / E DELLE GLORIE AMERICANE / MIRABILE  
DESCRITTORE / POSSA / QVESTO PEGNO DI RIVERENZA / CHE ITALIANI E STRANIERI / TVOI  
AMMIRATORI T'INNALZANO / DVRARE / QVANTO I TVOI SCRITTI».

Basamento, lato posteriore: «NATO / IN QVESTA CASA / IL DI SESTO DI NOVEMBRE / MDCCLXVI /  
MORÌ / IN PARIGI / LI DIECI AGOSTO / MDCCCXXXVII».

### Fonti archivistiche:

San Giorgio Canavese, Archivio del Comune di San Giorgio (ACSG), Tit I, C1 6 Fascicolo

### Bibliografia:

*Monumento alla memoria di Carlo Botta*, [1843]; DIONISOTTI, 1867; BOTTA 1877; CARANDINI  
1928; CIANI SCIOLLA 2021.

Carlo Botta fu un illustre storico e attivo protagonista delle politiche rivoluzionarie europee del 1790. Nato a Torino e formatosi come medico, fu arrestato per diversi anni a causa delle sue posizioni giacobine e per cospirazione contro il governo piemontese. Dopo il rilascio, si unì all'esercito napoleonico nell'invasione dell'Italia. Con l'annessione del Piemonte alla Francia, Botta trascorse del tempo tra Parigi e Torino, divenendo membro ufficiale dell'amministrazione piemontese durante l'occupazione. Continuò a sostenere Napoleone fino alla sua caduta definitiva nel 1815, per poi stabilirsi definitivamente a Parigi e dedicarsi alla storiografia. Tra le sue opere più rilevanti si annoverano *La Storia dell'Italia*<sup>1</sup> negli anni della Rivoluzione francese e dell'età napoleonica, nonché una storia italiana tra XVII e XVIII secolo<sup>2</sup>. Sebbene col tempo Botta si fosse progressivamente allontanato dalle posizioni più radicali appoggiate in gioventù, rimase sempre un liberale e convinto repubblicano<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> BOTTA 1834.

<sup>2</sup> BOTTA 1852.

<sup>3</sup> TALAMO 1971.

Carlo Marochetti ebbe con Botta un rapporto stretto fin dal 1820. Alla morte del padre Vincenzo lo scultore visse diversi anni a Parigi con lo storico, che divenne seconda figura paterna, condividendo con lui anche un appartamento<sup>4</sup>.

L'iniziativa di far erigere un monumento alla memoria dello storico locale nacque dalla Municipalità di San Giorgio Canavese, un anno dopo la sua morte nel 1838<sup>5</sup>. Non sono molti i documenti che testimoniano i passaggi successivi, se non la lista dei sottoscrittori pubblicata in un opuscolo locale dedicato proprio al monumento<sup>6</sup>. Scorrendo l'elenco dei firmatari è interessante rilevare la presenza di alcuni nomi legati allo scultore: oltre a moglie e fratello, rispettivamente Camilla e Paolo Marochetti, compaiono anche Bernardino Drovetti<sup>7</sup>, il marchese Carrone di San Tomaso e i due Cossato, Gian-Battista e Giuseppe: quest'ultimo agì spesso da intermediario finanziario per conto dell'artista, ritirando o consegnando i soldi in sua vece per le commissioni piemontesi.

La volontà di poter omaggiare una figura così importante sorse spontanea qualche mese più tardi dall'apertura della raccolta fondi. Lo scultore si rivolse alla Commissione di San Giorgio Canavese «au nom de l'amitié dont m'a honoré l'historien célèbre, auquel vous voulez élever un Monument»<sup>8</sup>. Essendo stato Botta al pari di un padre, per sua stessa ammissione Marochetti ritenne l'incarico un «devoir qui me reste à remplir»; nella stessa lettera l'artista pregò i commissari affinché non gli sottraessero un tributo che nasceva dall'affetto genuino, tanto che «le motif qui me guide n'a pas besoin des commentaires», augurandosi dunque di non ricevere rifiuti.

L'altra informazione nota tramite la stessa pubblicazione è che a Marochetti furono versate, «in corrispettivo dell'impegno da lui preso», 7,144 lire, previa approvazione della Regia Segreteria di Stato per gli affari interni, «sì e come sta espresso nelle lettere di lui»<sup>9</sup>. Fu Scipione Botta, figlio dello storico, a realizzare il prospetto del monumento, ed è dunque a lui che si deve probabilmente anche il disegno del basamento. In origine il gruppo scultoreo doveva consistere solo in un busto, destinato a ornare la piazza principale del paese ma, come riportato da Carlo Dionisotti, la

---

<sup>4</sup> BOTTA 1877, p. 55.

<sup>5</sup> L'opera è solo citata nella monografia di Calderini e l'altra breve menzione è in CARANDINI 1928; una più recente schedatura è in CIANI SCIOLLA 2021, cat. 13.

<sup>6</sup> *Monumento alla memoria di Carlo Botta* [1843].

<sup>7</sup> L'egittologo e lo scultore erano conoscenti, come dimostrerebbe il busto di Drovetti conservato presso il Museo Egizio di Torino, attribuito in passato proprio a Marochetti (DEBIAGGI 1973-1975). Il loro rapporto è testimoniato anche in CURTO 1969-1970, pp. 5-6.

<sup>8</sup> La lettera, datata 15 luglio 1839, è interamente pubblicata in DIONISOTTI 1867, p. 497.

<sup>9</sup> *Monumento alla memoria di Carlo Botta* [1843], pp. nn.

destinazione finale fu poi il cortile interno della casa natale di Botta<sup>10</sup>: per il biografo del personaggio la decisione dei ministri, che «frapposero la loro autorità, vietando che il monumento s'innalzasse sulla pubblica piazza»<sup>11</sup>, fu deprecabile, soprattutto perché, ancora secondo l'autore, la giustificazione debole dell'onore riservato «ai principi di sangue reale»<sup>12</sup> era insufficiente. Dionisotti non mancò – con spirito polemico – di sottolineare anche quali erano i ministri che avallarono tale scelta, ovvero «Solaro della Margherita, Beraudo di Pralormo, Barbaroux, Pes di Villamarina e Gallina»<sup>13</sup>, forse membri della stessa commissione locale.

Il 4 gennaio 1840 Marochetti scrisse ancora ai commissari, compiaciuto della loro approvazione e inviando loro anche un disegno, oggi non pervenuto, illustrando l'articolazione finale del monumento: «un buste en bronze plus grand que nature, supporté par un piédestal orné de bas-reliefs en bronze. Je ferai graver les inscriptions. Je placerais le Monument dans la cour de la maison de BOTTA [sic]»<sup>14</sup>.

«Il Messaggiere torinese» nel 1841 testimoniò l'arrivo a Torino del gruppo scultoreo, «quantunque non siasi ancora proceduto alla sua inaugurazione»<sup>15</sup>. Pietro Baldassarre Ferrero, autore degli inserti sulle arti e sui monumenti nello stesso periodico, fornì anche una brevissima descrizione dell'opera, aggiungendo alcuni dettagli significativi sulla sua realizzazione:

ci è stato riferito che l'idea del monumento, che è quadrilatero, sia in complesso dello scultore, mandata poi ad esecuzione colle norme architettoniche da un architetto residente in questa capitale. Le sculture e gli ornati sono stati fusi in bronzo a Parigi, il rimanente è del granito che scavasi nel comune di Quittengo, provincia di Biella, lavorato dal bravo marmoraio e tagliapietre Antonio Goggi. Le iscrizioni sono di un preclaro nostro connazionale<sup>16</sup>.

La documentazione non fornisce alcuna certezza sull'inaugurazione del monumento. Ciò di cui resta traccia, sempre tramite il «Messaggiere Torinese», è che il 12 agosto 1843 la Commissione

---

<sup>10</sup> DELLA CROCE 1986.

<sup>11</sup> DIONISOTTI 1867, p. 497.

<sup>12</sup> DIONISOTTI 1867, p. 497.

<sup>13</sup> DIONISOTTI 1867, p. 498.

<sup>14</sup> Lettera di Marochetti del 4 gennaio 1840, pubblicata in *Monumento alla memoria di Carlo Botta* [1843], pp. nn; ripubblicata anche in CARANDINI 1928, p. 13.

<sup>15</sup> FERRERO 1841, p. 178.

<sup>16</sup> FERRERO 1841, p. 178.

locale fornì a tutti i sottoscrittori «un quaderno stampato con lusso», contenente la lista dei finanziatori e l'incisione di Scipione Botta, oltre alla scritta di ringraziamento finale<sup>17</sup>. A questa data si potrebbe supporre che l'opera fosse stata già collocata nella sua destinazione finale e presentata al pubblico.

Il monumento, com'è ancora visibile oggi, è composto dal busto di Carlo Botta, ritratto con un taglio all'antica, ovvero con una piccola porzione di torso nudo visibile sotto al collo (fig. 1). In testa è cinto da una corona d'alloro e il volto è caratterizzato da una particolare attenzione alle rughe d'espressione e una certa verosimiglianza, come dimostrerebbe un confronto con il ritratto dello storico realizzato dall'incisore Lorenzo Pedrone (fig. 2)<sup>18</sup>. Il bronzo è poggiato su una piccola base con decori arabeschi agli angoli, le cui forme ricordano ali di pipistrello. L'opera si trova a sua volta su un più grande basamento a clessidra, ai cui lati sono inseriti quattro gufi: scelta insolita, a rievocare forse la saggezza dell'effigiato, attraverso un simbolo che è associato fin dall'antichità alla conoscenza, ricorrendo spesso tra gli attributi più distintivi della dea Atena. Il plinto si sviluppa poi in verticale, per lunghezza, e appoggia su un piccolo gradino in pietra (fig. 3). Sulle facciate laterali e posteriore del basamento sono collocate le tre iscrizioni commemorative, a ricordo delle virtù di grande studioso di Botta. La parte anteriore del piedistallo è decorata invece da un lungo bassorilievo con una figura di donna, l'allegoria della *Storia*, abbigliata da un lungo panneggio articolato in numerose pieghe, che ne mettono in risalto le forme (fig. 4). La fanciulla è raffigurata nell'atto d'incidere il nome di Botta su una piccola tavoletta, sorretta dalla mano sinistra – quella più alzata. Il piede sinistro della giovane scavalca il bordo del rilievo, caratterizzato da un semplice decoro a spirale, dando risalto alla tridimensionalità dell'immagine quasi fosse un altorilievo – dettaglio, questo, spesso usato da Marochetti nei suoi rilievi posti a decoro dei monumenti equestri. La documentazione superstite non consente di stabilire a quale nome, in particolare, possa legarsi la fusione del bronzo, ma è probabile che, essendo in quegli anni l'artista impegnato sui monumenti del duca di Wellington e di La Tour d'Auvergne, possa aver sfruttato ancora la collaborazione con Soyer (poco prima di rompere i rapporti) o con De Braux, autore dei bassorilievi del monumento per Glasgow.

---

<sup>17</sup> La notizia è riportata ancora da FERRERO 1843, p. 127.

<sup>18</sup> Conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia delle Scienze di Torino.

Di là dalle poche tracce perlopiù negative sulla ricezione dell'opera, da parte di testimoni coevi, la destinazione e il tipo di legame con l'effigiato hanno senz'altro contribuito a far passare inosservato quest'omaggio monumentale nella storiografia sull'artista. Persino la stampa locale non riaprì mai davvero un'eventuale discussione sulla collocazione, che risulta in effetti ancora oggi molto sacrificata, soprattutto per la scarsa leggibilità del monumento, relegato dietro una grata spesso che impedisce la lettura delle iscrizioni.

Una stroncatura arrivò da Giorgio Domenico Boggio, personalità legata alla politica di San Giorgio Canavese, che descrisse il monumento con delusione:

tutti dicono che con tal somma si poteva almeno avere un busto completo, e non una sola testa fatta a guisa di quelle che si colloca solo nelle nicchie, o nelle botteghe de' speciali [...]. Si dice anche da molti e molti, che il ritratto non rassomigli, o ben poco, all'originale, e si esclama che mettendosi quella sola testa a posto ben lungi d'ottenere il parso plauso e lode, s'attiverebbe la censura e la disapprovazione quasi generale, poiché vedendosi facilmente che il monumento non vale sette mila franchi significava tosto a dire, se non a credere che non s'è impiegata tutta la somma che s'era a disposizione, ciò farebbe troppo torto alla commissione<sup>19</sup>.

Tra le pochissime testimonianze rimaste, una proviene dalla rivista «La Moda» e resta forse fra le più inattese, visto il target di pubblico cui era orientata, anche se resta preziosa per l'impressione positiva dell'opera:

Già da molti giorni giunse in Torino il monumento in bronzo che una società di azionisti fa erigere a Carlo Botta in S. Giorgio Canavese sua patria, e che sarà collocato a suo luogo nel decorso di questa primavera. Coloro che lo hanno veduto, sono d'unanime avviso sulla bellezza del busto e del sottostante bassorilievo, modellati dal barone Marochetti, non meno che sulla perfezione del getto, in cui è singolare l'estrema sua sottigliezza<sup>20</sup>.

In questo lavoro lo scultore pare discostarsi dalle realizzazioni del passato, creando un inusuale insieme a metà tra il ricordo funerario e il monumento pubblico, combinando elementi come un ritratto a mezzo-busto e una colonna-basamento molto alta, decorata e con diverse scritte. Nell'intera e intensa attività dello scultore, dedicata in gran parte alla creazione di statue pubbliche, questo formato non ricorrerà più tranne in una sola altra occasione, ovvero per il monumento a

---

<sup>19</sup> ACSG, Tit I, C1 6 Fasc., lettera di Giorgio Domenico Boggio del 10 ottobre 1841. Ringrazio la dr.ssa Raffaella Corno per avermi aiutato a ritrovare la lettera, in parte già edita in CIANI SCIOLLA 2021.

<sup>20</sup> «La Moda», n. 32, 1841, p. 127.



Charles-Philippe Henri de Noailles, duca di Mouchy, opera nella città omonima francese del 1857 poi fusa sotto il governo di Vichy (fig. 5). Attraverso alcune cartoline, rare testimonianze dell'originario gruppo scultoreo prima della distruzione, è possibile riscontrare la presenza di scelte formali molto vicine alla scultura di San Giorgio Canavese. Rispetto al monumento di Henri de Noailles, quello dedicato a Botta spicca per l'originalità dei decori – su tutti, la presenza dei quattro rapaci – e la scelta di collocare il bassorilievo decorativo sulla parte frontale del basamento, uno spazio tradizionalmente riservato alle scritte commemorative.

È complesso tentare di rintracciare un precedente formale simile sfruttato da Marochetti come ispirazione, rispetto soprattutto ai modelli monumentali disponibili tra Regno di Sardegna e Francia. La tipologia scelta non è così frequente: se infatti è vero che esistono nella storia della scultura omaggi a personalità illustri nella forma di busti su dei piedistalli in luoghi pubblici, com'è il caso di quelli del Pincio a Roma (realizzati però a partire dal 1849), questo genere di rappresentazioni raramente presentano basamenti così decorati o con iscrizioni più articolate rispetto al semplice nome dell'effigiato. Si tratta di una modalità rappresentativa risalente a una tradizione commemorativa rinascimentale, che prevedeva però in genere dei busti di dimensione più grande. Altro elemento ancor più interessante sono i gufi, scelti forse da Marochetti (in assenza d'indicazioni specifiche dalla documentazione) per valorizzare simbolicamente il contributo intellettuale di Botta. Non è la prima volta che questo animale appare in un suo basamento: nell'*Emanuele Filiberto*, infatti, l'artista lo aveva collocato, celato in una sorta di *divertissement*, nell'insolito simbolo dei Savoia, decorato con delle ali da gufo/rapace e gli occhi dell'iconico uccello, i cui denti e naso sembrano però trasfigurati in quelli di un felino (fig. 6). Nella storia araldica della dinastia non pare esserci familiarità con degli animali specifici in particolare.

Occorre ricordare infine che questo monumento non rappresentò la prima occasione per Marochetti di confrontarsi con il ritratto di Botta. Quando era ancora in vita, lo storico aveva commissionato allo scultore due piccole statuette in bronzo: una raffigurante il poeta Virgilio, l'altra il compositore

Paisiello<sup>21</sup>. È possibile che a ridosso tra queste due realizzazioni (ovvero prima del 1838) l'artista avesse realizzato una terza opera, ovvero il piccolo bronzo-ritratto di Carlo Botta. Il soggetto è raffigurato in atteggiamento disinvolto, seduto su una poltrona con le gambe incrociate e la testa inclinata e pensierosa, a sua volta sorretta dalla mano: il volto pare riprendere quegli stessi caratteri poi riproposti nel monumento di San Giorgio Canavese. Si trattava di un tipo di rappresentazione scultorea intima che iniziò ad essere molto in voga in Francia dalla metà degli anni Trenta dell'Ottocento, a volte caratterizzata anche dalla presenza di eleganti costumi moderni. Secondo Philip Ward-Jackson, è probabile che si trattasse di un primo esempio di statuetta romantica, eseguita poco prima o poco dopo la morte di Botta. L'opera apparteneva a William John Bankes, ed è oggi ancora conservata presso la dimora familiare di Kingston Lacy (fig. 7). Ward-Jackson ipotizza che questo piccolo bronzo fu tra le opere presentate da Bankes alla commissione di Glasgow, per convincerli sulle capacità dell'artista, come dimostrerebbe anche una descrizione dell'opera riportata sul «The Art Union»: «A third was a lackadaisical figure of an old gentleman seated in an arm chair, which some of the members took for a statue of Mr. Bankes»<sup>22</sup>. Della statuetta si conosce almeno un altro calco, oggi in una collezione privata.

---

<sup>21</sup> DIONISOTTI 1867, p. 480. Inoltre, BOTTA 1860, pp. 65-66. Dei due bronzetti resta traccia anche in «La voce del popolo. Giornale amministrativo, scolastico, sociale», fasc. 25, 11 Luglio 1894, p. 250: «Ma l'amore pel Paisiello non si limita in ciò, giacché il Botta, l'anno che precedette la sua morte, commise al valente scultore Marocchetti [sic.] due statuette rappresentanti l'una Virgilio e l'altra Paisiello, e sotto l'effigie di costui appose la seguente epigrafe». Le due statue sono citate anche in CARANDINI 1928, pp. 12-13. Sulla possibile datazione dei bronzetti, vi è anche un'altra testimonianza di metà XX secolo: «Quanto durò questa partigianeria? Molto, se dobbiamo giudicare da Carlo Botta (era stato proprio lui l'estensore dell'infiammato indirizzo torinese), il quale, nel 1836, sotto una statua del Paisiello eseguitagli dallo scultore Marocchetti pose, in sermo prisco, una dedicatoria per dichiararsi "*rossinicae sectae reboantia deliramenta paertesus*"», in «Taranto oggi: folklore, urbanistica, arte, politica», a. 2, Febbraio-Marzo, fasc. 2-3, 1960, p. 5.

<sup>22</sup> «The Art Union», May 1841, p. 88. Le informazioni fornite da Ward-Jackson sono pubblicate sul suo catalogo online «Fine Arts Facts».

## *Illustrazioni*

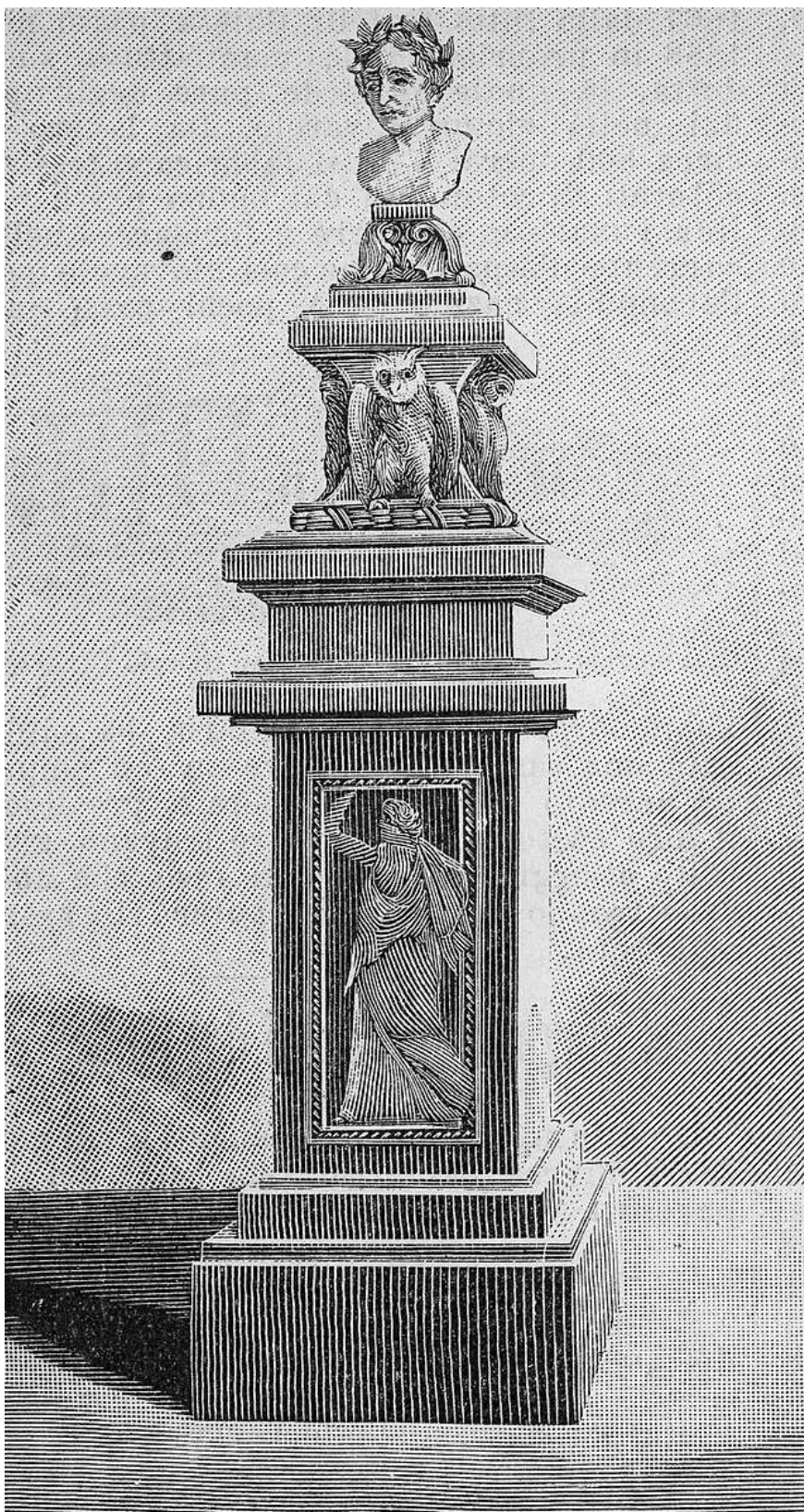


Fig. 1 - Monumento a Carlo Botta pubblicato in *Le cento città d'Italia. Supplemento mensile illustrato del Secolo*, Sonzogno, Milano 1887-1902

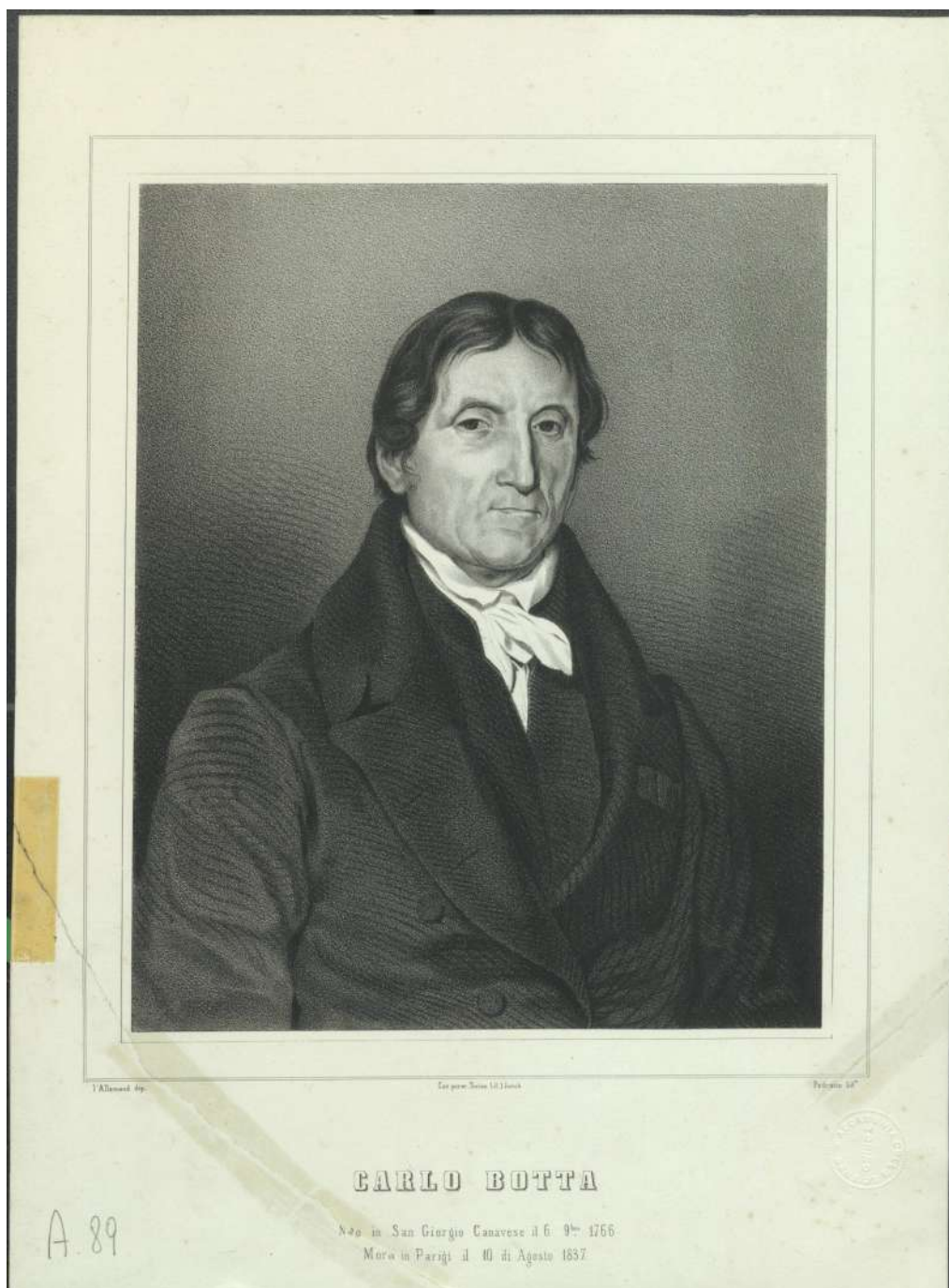


Fig. 2 - Lorenzo Pedrone, *Ritratto di Carlo Botta*, litografia, prima metà del XIX secolo. Torino, Accademia delle Scienze





Fig. 3 - *Monumento a Carlo Botta*, dettaglio busto e decori con gufi. San Giorgio Canavese





Fig. 4 - *Monumento a Carlo Botta*, dettaglio rilievo con la *Storia*. San Giorgio Canavese



Fig. 5 - Monumento a Charles Philippe Henry de Noailles, duc de Mouchy, cartolina d'epoca, 1908. Paris, Musée d'Orsay, Fonds Debuissou





Fig. 5 - *Monumento a Emanuele Filiberto*, dettaglio dello stemma araldico Savoia sul basamento.  
Torino, Piazza San Carlo



Fig. 6 - *Portrait of the historian Carlo Giuseppe Guglielmo Botta*, bronzo, 1832 circa. Dorset, Kingston Lacy Estate

## VII

### *Monumento a La Tour d'Auvergne*



Bronzo e granito

Commissionato nel 1838

Inaugurato il 27 giugno 1841 (statua e primi due bassorilievi); completato nel 1854 (i restanti due bassorilievi).



Fonditore: Saint-Denis per i primi due rilievi, forse Marochetti gli ultimi due

Altezza totale 6,4 m., di cui 2,3 m. per la scultura e 3,73m. di piedistallo; larghezza 1,40m.; profondità 1,40 m.

Carhaix-Plouguer, Place de La Tour d'Auvergne

#### Iscrizioni:

Sul piedistallo, faccia frontale, «LA TOUR D'Auvergne / 1<sup>ER</sup> GRENADIER DE FRANCE / NÉ À CARHAIX / LE 23 DÉCEMBRE 1743 / MORT AU CHAMP D'HONNEUR / LE 27 JUIN 1800»;

Faccia laterale destra : «ÉCRIVAIN, CITOYEN, SOLDAT, / SA VIE TOUJOURS / GLORIEUSEMENT REMPLIE / NE LAISSE QUE / DE SUBLIMES EXEMPLES / A LA POSTÉRITÉ»;

Faccia laterale sinistra : «CELUI QUI MEURT / DANS UNE LUTTE SACRÉE / TROUVE POUR LE REPOS / UNE PATRIE, / MEME SUR LA TERRE / ÉTRANGÈRE»;

Faccia laterale sul retro: «TANT DE TALENS / ET DE VERTUS / APPARTIENNENT A L'HISTOIRE / MAIS IL APPARTENAIT / AU PREMIER CONSUL / DE LA DEVANCER», più in basso: «CORJU GRAVEUR BREST».

Su una placca in plexiglass sotto (testo in francese, bretone, inglese e tedesco): «Statue de la Tour d'Auvergne. Le matin du 27 juin 1841 tout Carhaix est en fête on a invité d'illustres personnages civils et militaires et on s'apprête à inaugurer une statue qui a coûté une somme colossale pour l'époque / C'est le baron Charles Marochetti qui réalisa l'œuvre d'art / Théophile Malo Corret de la Tour d'Auvergne y est représenté sabre en main gauche et auprès de lui son bonnet à poil son havresac et son fusil / Ce bronze monté sur piédestal et socle en granit d'Huelgoat possède quatre bas-reliefs représentant la vie du héros / Il a fallu plus de quarante ans pour que le vœu des Carhaisiens soit exaucé et que cette place s'orne d'un monument à la mémoire de la Tour d'Auvergne».

#### Fonti archivistiche:

Carhaix, Archives Municipales (AMC), Registre des Délibérations Municipales, dossier «Monument La Tour d'Auvergne»; Paris, Archives Nationales (ANP), dossier F<sup>21</sup> 562, F<sup>21</sup> 588, F<sup>21</sup> 4368; Paris, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), fondo *Jacques Doucet*, MFB XXIV, 20032-20034; Quimper, Archives Départementales du Finistère (ADF), dossier 1 M 356 e 2 O 367.

#### Bibliografia:

«Le Siècle», 20 Août 1839, 30 Décembre 1839, 27 Septembre 1840; «Gazette Nationale», 7 Juillet 1841; «L'Artiste», 23 Mai 1841; «Le Breton», 18 juin 1841; «La Quotidienne», 7 Juillet 1841; «Le Journal du Peuple», 1 Juin 1841; «Journal des débats politiques et littéraires», 6 Juillet 1842; DONIOL 1977; ZANIN 2011; LE BLOAS 2022

Théophile-Malo de La Tour d'Auvergne-Corret (1743-1800) è stato un militare e studioso francese, ricordato per il suo incredibile coraggio e i suoi contributi agli studi celtici.

Nacque a Carhaix, in Bretagna, e intraprese molto presto gli studi nel Collegio dei Gesuiti di Quimper, arruolandosi nel 1767 come soldato semplice nei Moschettieri della Guardia Reale. Quattro anni dopo adottò il cognome La Tour d'Auvergne, sostenendo una discendenza da un ramo illegittimo della famiglia del maresciallo Turenne<sup>1</sup>.

Nel 1781 partecipò volontariamente all'assedio di Mahón a Minorca, distinguendosi per il suo valore. Durante la Rivoluzione Francese, si oppose all'emigrazione degli ufficiali nobili e si distinse nelle campagne delle Alpi e dei Pirenei.

Oltre alla carriera militare, La Tour d'Auvergne fu appassionato studioso di lingue e culture celtiche. Nel 1792 pubblicò *Origines gauloises*, un'opera in cui sosteneva che la lingua bretone era la più antica del mondo. Introdusse inoltre i termini *dolmen* e *menhir* nel linguaggio archeologico per indicare specifiche strutture megalitiche<sup>2</sup>.

Nel 1797 sostituì il figlio di un amico come coscritto, tornando a servire in veste di soldato semplice. La sua straordinaria bravura gli valse il titolo di *Premier Grenadier de France*, conferitogli da Napoleone nel 1800<sup>3</sup>. Morì il 28 giugno dello stesso anno durante la battaglia di Oberhausen, colpito a morte mentre guidava la sua unità, per poi essere seppellito nello stesso luogo.

L'interesse per La Tour d'Auvergne, di cui si sviluppò un vero e proprio culto, si riaccese nel 1837, quando il re di Baviera dispose il restauro della sua tomba, ormai deteriorata, situata a Oberhausen<sup>4</sup>. Durante l'apertura del sepolcro, si scoprì che le sue ossa erano ancora ben conservate, così come la sua caratteristica acconciatura dai capelli intrecciati, tipica del reggimento in cui aveva servito. Poco dopo, le ceneri del militare furono riportate in patria.

---

<sup>1</sup> Il resoconto più aggiornato sulla biografia del personaggio è in LE BLOAS 2022. Sulla vicenda della presunta parentela con Turenne ancora LE BLOAS 2022, p. 52.

<sup>2</sup> CORRET DE LA TOUR D'Auvergne 1796.

<sup>3</sup> LE BLOAS 2022, p. 115.

<sup>4</sup> LE BLOAS 2022, pp. 88-110.

Germain Boullé ricopriva al tempo il ruolo di magistrato capo della contea dal 1836: in qualità di amministratore, fedele agli ideali orleanisti, applicava con rigore le politiche simboliche affidate alla scultura di Luigi Filippo, prestando particolare attenzione anche alle manifestazioni commemorative pubbliche. Fu lui che scrisse al consiglio comunale di Carhaix il 23 gennaio 1838, invitando a deliberare sull'erezione di una statua in onore di La Tour d'Auvergne<sup>5</sup>.

In realtà, la prima idea d'innalzare una scultura in memoria del Granatiere a Carhaix arrivò tempo prima, su iniziativa degli amici del militare, su commissione di Bonaparte. L'opera non fu però mai realizzata. Nel 1815 i *Fédérés* organizzarono una cerimonia commemorativa in città, ma secondo Alain le Bloas è possibile che nel tempo il ricordo del celebre concittadino si fosse affievolito. Fu la Rivoluzione del 1830 a riaccendere l'attenzione sull'eroe nato a Carhaix, tanto che nel 1832 il prefetto Pasquier autorizzò il comune ad apporre una targa commemorativa sulla casa natale di La Tour d'Auvergne<sup>6</sup>.

Dopo aver trasmesso l'idea del prefetto Boullé al Consiglio Municipale, si votò all'unanimità di far erigere l'opera pubblica, decidendo anche la sua destinazione «sur la promenade dite le Champ de Bataille» e istituendo una Commissione che ne seguisse le tappe<sup>7</sup>. Poco dopo si aprì una sottoscrizione pubblica, allargata non solo ai cittadini di Carhaix ma alla Francia tutta, «faisant appel à tous, aussi bien simples citoyens qu'aux notabilités»<sup>8</sup>.

Secondo la lista iniziale dei donatori, nella sola città bretone fu raccolta una cifra iniziale per nulla soddisfacente, che ammontava a 186,5 franchi<sup>9</sup>. In realtà, il totale definitivo accumulato, rispetto a quanto segnato nel documento custodito ancora dalla Prefettura del Finistère, era di 25,027 franchi<sup>10</sup>.

I rappresentanti eletti di Carhaix, operando sotto l'attenta supervisione del Prefetto e prima ancora di formare la Commissione, stabilirono che la statua sarebbe stata composta dalla figura intera del Primo Granatiere da realizzare in bronzo. Sin dall'inizio, si trattava dunque d'un tributo ambizioso e

---

<sup>5</sup> AMC, C-1 M7: *Délibération du conseil municipal*, 23 janvier 1838. Tutta la documentazione proveniente dagli archivi di Carhaix è già stata consultata e citata in LE BLOAS 2022.

<sup>6</sup> LE BLOAS 2022, p. 120.

<sup>7</sup> L'estratto del registro delle delibere è conservato negli ANP, sede di Pierrefitte, F<sup>21</sup> 588, *Séance extraordinaire* 23 janvier 1838, f. [45]. Il verbale è anche citato, e in parte trascritto, in DONIOL 1977, p. 58. Nella stessa pagina è riportata la composizione della commissione, assai numerosa. Una copia della delibera, datata 24 maggio 1838, è conservata presso gli ANP, F<sup>21</sup> 588, f. 41.

<sup>8</sup> DONIOL 1977, p. 58.

<sup>9</sup> DONIOL 1977, p. 58.

<sup>10</sup> Il conto è tenuto anche nel registro conservato in ADF, dossier 1 M 356, *Monument à la mémoire de La Tour d'Auvergne*, c. nn.; la lista presenta l'ultima pagina strappata e non è chiaro a che data faccia riferimento, probabilmente si tratta della fine del 1838.

dispendioso, reso ancor più imponente dalla decisione di collocare la scultura su un piedistallo ornato da bassorilievi; queste scelte resero l'opera di fatto una tra le più costose mai realizzate in Bretagna<sup>11</sup>.

La pubblicazione ufficiale della sottoscrizione nel 1838 fece nascere spontanea la volontà di partecipazione da parte di tre artisti: Amédée-René Ménard (1806-1873), Julien Jean Gourdel (1804-1846) ed Etienne-Nicolas-Edouard Suc (1802-1855)<sup>12</sup>. In realtà, la commissione decise di non bandire un concorso, preferendo affidarne direttamente l'esecuzione a uno scultore di riconosciuta fama. La scelta naturale ricadde su David d'Angers, già celebre per le sue opere dedicate ai *grands hommes* e al culmine della sua carriera in quegli anni. Tuttavia, lo scultore declinò l'incarico e suggerì al suo posto lo stesso Suc che si era già offerto in autonomia<sup>13</sup>.

Grazie a questo appoggio autorevole, la candidatura del giovane scultore ricevette il favore anche della sinistra liberale e repubblicana, sia a Nantes, dove lo scultore lavorò e visse, sia nel dipartimento natale di Morbihan<sup>14</sup>. Questa mobilitazione politica rafforzò l'idea che il monumento dovesse essere affidato a un artista bretone, immaginato come l'unico in grado di comprendere e rappresentare con autenticità una gloria della regione.

Quando era stato ormai deciso di affidarsi a Suc, tutto fu rimesso in discussione dalla Commissione che, dopo aver intervistato l'artista ed esaminato le sue statuette in gesso, decise di sospendere ogni cosa. Soltanto pochi mesi dopo un nuovo candidato annunciò le proprie ambizioni, intenzionato ad accaparrarsi la commissione: Carlo Marochetti. Questo improvviso cambio di rotta non sembra avere giustificazioni precise, e la documentazione superstita non ne chiarisce le origini. Secondo David d'Angers, Marochetti fu scelto a causa del suo stretto rapporto con Adolphe Thiers, ministro che gli aveva garantito anche gli importanti incarichi per l'Arco di Trionfo e la Madeleine<sup>15</sup>. Per Robert Doniol, la decisione fu invece veicolata da Emile Nouët, uno dei membri della Commissione, «dont [Marochetti] était peut-être déjà l'ami et qui, en tout cas, le resta»<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> LE BLOAS 2022, p. 122, nota 58.

<sup>12</sup> Le lettere dei tre scultori sono conservate presso gli archivi di Carhaix, citati da LE BLOAS 2022, p. 134, nota 127. L'ultimo nome Alain le Bloas lo identifica come Eugène Suc, che però non risulta essere uno scultore; è più probabile, come già evidenziato da Philip Ward-Jackson nel suo catalogo online «Fine Arts Facts», che l'artista in questione fosse Etienne Suc.

<sup>13</sup> L'episodio è riportato in BRUEL 1958, vol. II, p. 255.

<sup>14</sup> LE BLOAS 2022, p. 134.

<sup>15</sup> BRUEL 1958, vol. II, p. 255.

<sup>16</sup> DONIOL 1977, p. 59.

Così, il 17 giugno 1840 l'opera risultava non solo ufficialmente affidata «au ciseau de Marochetti», ma anche e soprattutto «déjà presque terminée et tous convienne que par elle, elle viendra doter votre commune d'un Chef d'œuvre»<sup>17</sup>.

Il 1840 era anche l'anno riportato sulla lettera che lo scultore inviò a Eugène Delacroix per ringraziarlo dei consigli ricevuti su come migliorare l'opera:

Amico caro,

Le peu de mots que vous m'avez dit [sic] sur votre manière de voir mon monument à La Tour d'Auvergne, ont porté leur fruit. J'ai complètement changé d'opinion et j'ai pris un tout autre parti, mon cher Eugène. Vous seriez bien gentil si vous trouviez un moment à perdre pour prendre le chemin de fer et venir passer le plus de temps possible avec nous. Tout est en fleurs et le temps est délicieux. Laissez vous donc tenter, et dépêchez vous parce que avant quinze jours La Tour d'Auvergne sera moulé et je ne pourrai plus profiter de vos bons avis.

Je vous sais bon garçon, vous savez le plaisir que vous me ferez et j'ai bon espoir de vous voir arriver.

Tibi e di cuore<sup>18</sup>.

L'artista intrattenne anche una breve corrispondenza con l'ingegnere Chrétien Auguste Juncker (1791-1865), direttore delle miniere d'argento e piombo di Poullaouen e sindaco della stessa città poco lontano da Carhaix, nonché membro della Commissione a capo dei lavori per il piedistallo dell'opera. Il 9 luglio 1840, lo scultore si rivolse all'ingegnere – col quale pareva essere in confidenza – per ottenere indicazioni su basamento e bassorilievi, che gli stavano dando alcune difficoltà a causa della scelta di realizzarli «dans une donnée haute et étroite». L'ultima pagina riporta anche uno schizzo del basamento e una prima idea di disposizione delle immagini a rilievo. La seconda lettera, invece, è datata 8 ottobre 1840 e menziona un ulteriore disegno – non ritrovato – del piedistallo, rettificato dallo scultore rispetto ai precedenti errori. Marochetti garantì poi che «dans deux mois d'ici au plus tard, La Tour d'Auvergne sera en mesure d'aller s'établir à Carhaix»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> AMC, C-1 M7, lettera del sottoprefetto Chateaulun al Sindaco di Carhaix, 17 juin 1840, citata in ZANIN 2011, p. 96.

<sup>18</sup> La lettera inviata da Marochetti a Delacroix è datata 11 maggio 1840 ed è conservata nell'INHA, MS. 507 (6), lettera M, n. 65, *L.A.S. adressées à Delacroix par des peintres et sculpteurs*, f. 49. La lettera è già nota a Philip Ward-Jackson che ne riporta l'esistenza nel suo catalogo online e a Caroline Hedengren-Dillon, che me ne ha generosamente offerto una trascrizione. Non risulta però già pubblicata.

<sup>19</sup> Le due lettere sono conservate presso gli archivi privati della famiglia Hedengren, che ringrazio per la cortesia di avermene fatto leggere il contenuto. Risulterebbero ancora inedite ma, essendo in loro possesso, ho preferito non trascriverne l'intero contenuto per rispetto dei legittimi proprietari.



A cavallo tra le due corrispondenze con Joncker, la rivista «Le Siècle» segnalò che l'opera era stata in realtà già terminata «depuis quelque temps»<sup>20</sup>.

È interessante constatare che nei documenti sulla commissione custoditi negli archivi parigini il nome dello scultore appaia molto tardi. La prima occorrenza è del 12 marzo 1841, si tratta di una lettera scritta da Boullé diretta al Ministero degli Interni della capitale in cui, oltre al dettagliato resoconto della vicenda, si parla della spesa complessiva dell'opera affidata a Marochetti, «laquelle statue reposeraient sur un piedestal en granit du pays, ornée des bas reliefs. La dépense de ce monument a été fixée à 30,000 F», senza però specificare il compenso previsto per l'artista<sup>21</sup>.

Prima di essere spedita definitivamente a Carhaix, l'opera fu esposta al pubblico parigino nella «cour d'honneur des Invalides et elle y restera jusqu'au commencement du mois prochain»<sup>22</sup>.

La statua fu poi imbarcata per un viaggio lungo la Senna. Giunta a Le Havre, fu caricata su un piroscafo e, dopo lo sbarco a Morlaix, rimase esposta per un certo periodo prima di essere collocata su un carro appositamente decorato. Accompagnata da una banda musicale, attraversò la regione per dirigersi verso Carhaix. Durante il tragitto, all'ingresso di ogni comune, il suono delle campane ne annunciava l'arrivo e la Guardia Nazionale locale si univa al corteo per scortarla fino a destinazione. Giunta infine a Carhaix, la statua fu accolta solennemente dal consiglio comunale, dalla Guardia Nazionale, dagli abitanti della città e da una delegazione del 46° reggimento di fanteria, radunatosi lì per l'occasione. Infine, l'opera attraversò la città fino a raggiungere il *Champ-de-Bataille* (piazza che sarà ribattezzata La Tour d'Auvergne dopo l'inaugurazione dell'opera), dove i minatori di Poullaouen, messi a disposizione dall'ingegnere Juncker, si erano occupati di terminare il basamento (fig. 1)<sup>23</sup>.

Malgrado le numerose critiche per l'attribuzione del lavoro a un artista straniero, dopo la fusione realizzata presso «Saint-Denis»<sup>24</sup>, l'opera fu inaugurata in pompa magna il 27 giugno 1841, giorno anniversario della morte di La Tour d'Auvergne e in presenza dello scultore<sup>25</sup>, ma il monumento

---

<sup>20</sup> «Le Siècle», 27 Septembre 1840.

<sup>21</sup> ANP, F<sup>21</sup> 588, f. 17. Secondo alcune fonti, riportate anche da Le Bloas e Doniol, lo scultore avrebbe lavorato gratuitamente all'opera, ma non ci sono davvero prove che confermino questa ipotesi. La notizia della commissione a titolo gratuito arrivò persino a Bologna: «Gazzetta privilegiata di Bologna», n. 25, 28 Febbraio 1841, anche se alcune notizie sono riportate in maniera sommaria, come l'episodio a rilievo dell'assedio di «Pamplona», anziché Mahòn.

<sup>22</sup> Lettera di Carlo Marochetti a Delaunay, al tempo direttore del giornale «L'Artiste», datata 14 mai 1841; INHA, fonds Jacques Doucet, MFB XXIV, ff. 20032-20035.

<sup>23</sup> LE BLOAS 2022, p. 147.

<sup>24</sup> La documentazione consultata non sembra presentare indizi sui rapporti tra lo scultore e questo fonditore.

<sup>25</sup> Dell'evento ne resta anche una testimonianza, dai toni un po' pittoreschi, nel «Journal des débats politiques et littéraires», 6 Juillet 1842. Anche la «Gazette Nationale», 7 Juillet 1841 conferma la presenza di Marochetti a Carhaix.

non fu completato che molti anni dopo, a causa di numerosi problemi che coinvolsero soprattutto i bassorilievi:

la statue avait donc obtenu sa consécration officielle, mais le monument n'avait pas encore reçu tous ses ornements. Les inscriptions des quatre faces restaient à graver, et les deux derniers bas-reliefs devaient compléter les deux autres, en se substituant d'ailleurs à eux par permutation<sup>26</sup>.

Nell'ottobre del 1843 Boullé domandò al sotto-prefetto di convocare una riunione straordinaria della Commissione, per «régler définitivement le plus promptement possible, tout ce qui concerne le monument de la Tour d'Auvergne»<sup>27</sup>. La vicenda parve dilungarsi, fino a oltre i fatti politici del 1848, a causa soprattutto delle spese, che risulteranno essere più alte rispetto a quanto preventivato. Fin dal suo arrivo in città le iscrizioni bretoni sul piedistallo erano state in realtà rimosse, assieme ai simboli araldici giudicati feudali e fuoriluogo<sup>28</sup>. All'epoca della consegna Marochetti aveva infatti progettato due scudi araldici: uno raffigurante lo stemma di Carhaix, l'altro quello di La Tour d'Auvergne, decorato con il *fleur-de-lis*. Questa scelta suscitò un acceso dibattito. Da una parte, i moderati la considerarono un'azione iconoclasta, poiché avrebbe negato la continuità storica tra due epoche profondamente diverse – monarchia e repubblica – e fra le figure simboliche di Turenne e il Primo Granatiere di Francia. Dall'altra i legittimisti, tra cui il conte di Trobriand, reagirono con indignazione: lo stesso conte minacciò di far rimuovere la statua tanto fu l'oltraggio. Infine, i militanti repubblicani ritennero che lo scudo gotico fosse un elemento inopportuno che deturpava il monumento, motivo per cui fu poi effettivamente rimosso<sup>29</sup>.

La somma rimasta nelle casse della città, rispetto all'originaria sottoscrizione, ammontava a soli 499,70 franchi, insufficienti per i lavori di rifinitura restanti<sup>30</sup>. La Commissione si trovò dunque di fronte a un bivio: recuperare gli scudi ornamentali rimossi oppure chiedere all'artista, ormai trasferitosi a Londra, due nuovi bassorilievi che occupassero lo spazio rimasto vuoto. Robert Doniol ha sintetizzato la lunghissima trattativa tra i due membri della nuova Commissione e lo scultore, al fine di completare non solo l'opera con iscrizioni più consone al monumento, ma anche realizzare

---

<sup>26</sup> DONIOL 1977, p. 60.

<sup>27</sup> ADF, 1 M 356, lettera di Boullé del 14 ottobre 1843, c. nn.

<sup>28</sup> «La Quotidienne», 7 juillet 1841, ricorda che «malgré la vive opposition de M. Marochetti, auteur de la statue, que les deux bas-reliefs armoirés seraient enlevés de la base du monument. C'est ainsi mutilé que le monument de la Tour-d'Auvergne a été inauguré».

<sup>29</sup> LE BLOAS 2022, p. 157.

<sup>30</sup> DONIOL 1977, p. 60.

due nuovi rilievi con altri episodi sulla vita del Granatiere. Dopo essersi arenata per difficoltà doganali da Londra, i nuovi bronzi raggiunsero Carhaix e furono (ri)inaugurati il 27 giugno 1854<sup>31</sup>.

Il monumento dedicato a La Tour d'Auvergne si configura come una statua-ritratto che lo rappresenta stante, in uniforme militare, con i capelli intrecciati secondo l'uso dei granatieri e la divisa dell'ordine militare d'appartenenza (fig. 2). L'uomo è rappresentato in atteggiamento solenne, con la sciabola stretta al petto e il braccio disteso in direzione di una serie di attributi simbolici a lui riferiti, tra cui il fucile, l'elmo da granatiere, uno zaino, una borsa più piccola e un libro (fig. 3). Come in molte altre occasioni, più o meno coeve, Marochetti sembra attento alla verosimiglianza della rappresentazione, avendo ritratto il granatiere con particolare attenzione al dettaglio fisionomico: la fronte alta, il naso appuntito, il mento affilato e l'attaccatura dei capelli molto alta sembrano riprese dalle rappresentazioni del militare di fine Settecento<sup>32</sup>. Essendo il personaggio morto nel 1800, è possibile immaginare che l'artista potesse essersi ispirato a incisioni o precedenti ritratti, così da ottenere un risultato finale che suscitasse viva emozione in quanto lo avessero effettivamente conosciuto di persona o ne avessero soltanto conservato il ricordo (fig. 4).

Il gesto della mano destra, come osservato da Philip Ward-Jackson, ha dato luogo a diverse interpretazioni. Alcuni vi hanno visto un'esitazione nell'accettare il titolo di Primo Granatiere di Francia; altri lo considerano un segno di orgoglio che sottolineava il legame tra le sue due grandi passioni: il servizio militare e lo studio della cultura celtica<sup>33</sup>.

In un resoconto anonimo pubblicato il giorno dell'inaugurazione della statua, il «Magasin Pittoresque» descrisse il dettaglio con enfasi: «de sa main droite il fait un geste sur ses insignes de grenadier qu'il ne veut pas quitter: “*Noli tangere !*” Ne touchez pas à cela! Là se borne mon ambition»<sup>34</sup>. Per l'autore del trafiletto, il libro rappresentato sarebbe *I Commentarii* di Giulio Cesare, opera fondamentale che narrava le origini dei Galli e rifletteva l'interesse da erudito di La Tour d'Auvergne per la storia antica.

Alla base del monumento, il piedistallo è arricchito da quattro bassorilievi che raffigurano episodi significativi della carriera dell'ufficiale (figg. 5-8). In assenza di un'indicazione documentaria specifica, si ritiene generalmente che le rappresentazioni iconografiche illustrino i seguenti fatti della biografia del militare: *La Tour d'Auvergne che salva un ufficiale catalano durante l'assedio di*

<sup>31</sup> DONIOL 1977, pp. 60-64.

<sup>32</sup> Alcune delle illustrazioni più note sono riportate in LE BLOAS 2022, pp. 112-114.

<sup>33</sup> Le notizie sono riportate nel catalogo online curato da Philip Ward-Jackson su «Fine Arts Facts».

<sup>34</sup> «Magasin Pittoresque», 1841, p. 370.

*Mahón* (a sud); *L'ingresso trionfale a Chambéry* (ovest); *L'addio alla famiglia Le Brigant* (nord); *La morte eroica a Oberhausen* (est).

A differenza delle più celebri statue equestri marochettiane completate fino a quel momento e spesso corredate da rilievi, talvolta stilisticamente diversi (si veda, ad esempio, il caso dell'*Emanuele Filiberto*), i quattro presenti del monumento di Carhaix si distinguono per un'impostazione compositiva più rigorosa e un'armonia di stile. Tre di essi sfruttano la tecnica della moltiplicazione delle figure sullo sfondo per dare effetto di profondità che amplifica la narrazione visiva e coinvolge lo spettatore.

Fra le scene scolpite, quella del salvataggio risulta particolarmente sorprendente (fig. 5). La Tour d'Auvergne è raffigurato mentre, con il braccio sollevato in un gesto eroico, porta sulle spalle il corpo di un ferito, sottraendolo al caos della battaglia. L'assenza di qualunque sforzo fisico nel protagonista e l'eleganza quasi coreografica della composizione conferiscono alla scena un carattere solenne, elevandola a un'allegoria della forza morale e del sacrificio militare. Tuttavia, l'identità del soldato soccorso resta un enigma: già tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, Julien Trévedy s'interrogava se si trattasse di un commilitone francese o di un catalano, ma l'assenza di dettagli distintivi continua a rendere la questione irrisolta<sup>35</sup>.

L'episodio di congedo dalla famiglia Le Brigant si discosta dalle altre scene per ambientazione e impostazione narrativa (fig. 7). L'azione si svolge in una stanza, suggerita dalla poltrona su cui siede la figura femminile nell'angolo sinistro e la porta lignea che chiude la composizione sul lato opposto, da cui s'intravedono i profili stilizzati di alcuni militari in parata. Meno dinamico rispetto agli altri rilievi, il gruppo scultoreo trasmette comunque un'intensa carica emotiva. I legami tra i protagonisti emergono dalla loro disposizione: il giovane di spalle si stringe in un abbraccio con un uomo, ma è soprattutto nella stretta di mano tra quest'ultimo e La Tour d'Auvergne che sembra condensarsi il significato commovente di un addio solenne e definitivo. Dettaglio ancor più raffinato è il tallone della gamba destra del personaggio di spalle, che fuoriesce dai bordi della cornice del rilievo (quasi un marchio di fabbrica marochettiano) per dare tridimensionalità. La costruzione della scena anticipa il rilievo *Il ritorno del soldato* realizzato per il monumento di Wellington a Glasgow, in cui tuttavia l'intento decorativo sarà amplificato tramite la descrizione minuziosa di ogni oggetto presente nella camera, che accentua il realismo della narrazione, sacrificato invece nella scena di Carhaix, che predilige la valorizzazione emotiva dell'episodio e il coinvolgimento dell'osservatore.

---

<sup>35</sup> TRÉVÉDY 1902, p. 48.

L'ingresso trionfale di La Tour d'Auvergne a Chambéry è carico di teatralità (fig. 8). La figura centrale è scolpita con entrambe le braccia sollevate, spada e cappello compresi, mentre attraversa i detriti di un portale in legno sfondato dalla carica alleata. Ai lati, una moltitudine di personaggi incornicia la scena creando una sorta di cornice vivente che esalta la centralità del protagonista e ne sottolinea il ruolo di condottiero. A chiudere la composizione, nel lato destro, è il corpo di un soldato ormai senza vita, appoggiato sotto la bocca di un cannone; al suo fianco un altro militare, probabilmente un compagno, gli sfiora il capo constatandone forse il decesso.

Anche la scena della morte a Oberhausen (fig. 6) è intrisa di pathos e costruita con un raffinato dispositivo narrativo. La rappresentazione del momento fatale richiama soluzioni già sperimentate ne *La Battaglia di Jemappes* a Parigi e *La Battaglia di San Quintino* a Torino. Nel caso di Carhaix, il protagonista è circondato da una folla, ciascuno caratterizzato da dettagli distintivi, che orienta l'attenzione dello spettatore sull'istante cruciale ritratto nel mezzo: il colpo che abbatte l'eroe. L'effetto drammatico è amplificato dalla posa di La Tour d'Auvergne che, petto scoperto e disarmato, sembra rassegnarsi al suo destino.

Altro elemento degno di nota è l'apparato epigrafico del monumento, composto da quattro iscrizioni incise sui lati del piedistallo. Se la targa frontale si limita a riportare le generalità dell'effigiato, le altre tre si configurano come un vero e proprio tributo postumo, esaltandone virtù militari e riconoscendone persino il ruolo di studioso, in una sintesi perfetta tra eroe d'armi e uomo di lettere.

Dal punto di vista figurativo, l'influenza dei grandi cantieri monumentali del periodo è evidente, in particolare l'esperienza maturata nell'ambito della decorazione dell'Arco di Trionfo. L'artista sembra attingere da questo repertorio formale, rielaborando soluzioni adottate anche dai suoi contemporanei, distanziandosi dai modelli invece più classici della scultura accademica. L'assedio di Mahón e l'ingresso a Chambéry, ad esempio, mostrano affinità con il rilievo di Chaponnière *La presa d'Alessandria* (1835), mentre si contrappongono nettamente alla compostezza e alla solennità neoclassica ancora radicata nella *Partenza dei volontari del 1792* di David d'Angers, mai trasposta in marmo a causa dell'esclusione dell'artista dal cantiere.

Il monumento di Carhaix non è dunque solo un omaggio a La Tour d'Auvergne, ma anche una testimonianza della transizione tra il classicismo eroico della scultura monumentale accademica e il linguaggio più narrativo e dinamico delle nuove generazioni. Grazie alla sua forza espressiva, l'opera fissava nella memoria collettiva le gesta del protagonista.



L'accoglienza critica dell'opera fu piuttosto negativa, fin dal primo coinvolgimento dell'artista, per questioni soprattutto legate alla sua presunta estraneità al contesto (geografico ma soprattutto artistico) francese. Un iniziale sentimento di letizia parve circolare fra la stampa locale nell'estate del 1839 quando «Le Siècle», si congratulò con lo scultore per aver offerto «ses services d'artiste à la commission chargée d'élever un monument au *premier grenadier de France*», convinti del fatto che l'«éminent» autore della tomba di Bellini e della «belle statue equestre» di Emanuele Filiberto avrebbe reso onore al proprio talento<sup>36</sup>. L'aspetto forse più importante legato a questa stessa testata è che sia stata tra le pochissime a prendere le parti dell'artista, già a fine anno, quando altri quotidiani nella regione del Finistère avevano iniziato a contestare Marochetti per questioni legate alla sua nazionalità:

Il semblait que le nom de l'auteur du Philibert Emmanuel était assez illustre pour le mettre à l'abri de toute attaque. Il n'en a pas été ainsi, et un journal de département s'est permis de dire que M. Marochetti, qu'il désigne sous le nom de *l'artiste italien*, redoublait *ses intrigues* pour obtenir cette commande. Les hommes honorables qui avaient jeté les yeux sur M. Marochetti nous prient de répondre qu'ils avaient spontanément pensé à lui, ce qui fait tomber les insinuations auxquelles il est en butte de la part de ce journal. Nous ajouterons que M. Marochetti n'a d'italien que le nom, qu'il est né en France et que l'opposition constitutionnelle l'avait appuyé comme son candidat dans le département de Seine-et-Oise<sup>37</sup>.

Anche la prima impressione offerta dai parigini al disvelamento dell'opera negli *Invalides* fu positiva, occasione in cui si rilevò il pregio della posa caratterizzata da «beaucoup de caractère, de noblesse et en même temps de simplicité». Furono rimproverati solo piccoli errori, come ad esempio la resa delle gambe che non erano state disegnate con attenzione, producendo un effetto «fâcheux» e la borsa accanto al Granatiere che ricordava «un coussin d'appartement». Tuttavia, l'impressione generale era stata convincente, soprattutto i rilievi erano riusciti a impressionare, tanto da rendere l'opera nel suo insieme «fort remarquable»<sup>38</sup>.

Nel lungo commento al *Salon* del 1841 pubblicato su «Le Journal du Peuple», si ricordava che, data la scarsa presenza di scultura al Louvre, per ammirare «l'œuvre remarquable de l'année» era necessario recarsi all'Hotel des Invalides dov'era esposto *La Tour d'Auvergne*. Il critico, identificato solo con le lettere «E. P.», si esprime con un lungo elogio, osservando come l'opera

---

<sup>36</sup> «Le Siècle», 20 Août 1839, p. 3.

<sup>37</sup> «Le Siècle», 30 Décembre 1839, p. 3.

<sup>38</sup> «L'Artiste», 23 Mai 1841.

rievocasse la gloria di «Duguesclin et Bayard», tanto il carattere eroico impresso nella scultura. Nel complesso, «la pose est énergique et simple, la tête et le col qui est nu sont finement et admirablement modelés; les mains sont belles». La recensione si conclude col rimprovero d'aver scelto un luogo forse troppo isolato per mettere in risalto un'opera che avrebbe meritato l'attenzione di molti<sup>39</sup>.

Nella terra natale del Granatiere, però, il gruppo scultoreo scatenò l'ira della popolazione locale per la vergogna di non avere un artista autoctono a «inscrire son nom sur un monument destiné à une illustration bretonne»<sup>40</sup>. Persino Camille Mellinet, giornalista nantese, invitò la popolazione locale a opporsi all'inaugurazione del monumento, tanta era l'indignazione contro Marochetti:

Les Nantais se sont sentis blessés dans leur sentiment de nationalité, lorsque le doute ne leur a plus été permis sur le nom que devait porter le socle du monument élevé à l'illustre soldat de la Bretagne et au premier grenadier de France, quand ils se sont dit que la statue de La Tour d'Auvergne serait signée d'un nom étranger. [...] Que ceux qui ont approuvé ce crime de lèze-Bretagne célèbrent la fête, puisqu'ils la croient complète avec l'œuvre de M. Marochetti ; mais qu'ils ne s'étonnent pas si notre ville reste calme et froide en face d'un bronze qui ne dit rien à leur cœur, mais non, Dieu merci, envers le héros qu'on croit faire revivre dans l'image où ses anciens frères d'armes ne le reconnaissent pas eux-mêmes. Nous l'avouons donc, sans aucun détour, la cérémonie d'inauguration de la statue de La Tour d'Auvergne à Carhaix, par M. Marochetti, n'a pas nos sympathies, parce que nous nous indignons qu'un nom étranger s'inscrive sous la plus grande figure nationale de notre France. Ce n'est pas après l'avoir répété hautement, que nous nous associerons à une injustice<sup>41</sup>.

L'opera fu poi dimenticata, scomparendo quasi del tutto dalle menzioni sulla stampa nazionale. Gli unici a rievocarla nel 1851 furono, in termini poco eleganti, Maxim du Camp e Gustave Flaubert: il primo la definì «triste, emphatique, bete», il secondo «sculpture lymphatique»<sup>42</sup>.

Malgrado la travagliata gestazione e l'ostilità con cui fu accolto dalla comunità bretone, il monumento a La Tour d'Auvergne si affermò come una (peraltro la prima) delle opere più significative nella produzione monumentale marochettiana dedicata ai *grands hommes*. Se la scelta di uno scultore non autoctono suscitò accese polemiche, soprattutto per ragioni identitarie,

---

<sup>39</sup> «Le Journal du Peuple», 1 Juin 1841.

<sup>40</sup> Articolo di «Vigie du Morbihan», ripubblicato in LE BLOAS 2022, p. 135.

<sup>41</sup> Il testo proviene da «Le Breton», 18 Juin 1841, trascritto in LE BLOAS 2022, p. 135.

<sup>42</sup> FLAUBERT, DU CAMP 2012, p. 91.

l'esecuzione dell'opera si impose per la sua qualità formale e la raffinata costruzione narrativa, distinguendosi nel panorama della scultura monumentale francese del XIX secolo e anticipando persino opere come il *Maresciallo Ney* di Rude, dal forte impatto evocativo (fig. 9)<sup>43</sup>.

Il rilievo critico, pur variabile, non fu privo di riconoscimenti. Persino Luc Benoist, noto per la sua severità nei confronti di Marochetti, riconobbe nella statua di Carhaix una «virile assurance», sottolineando la solidità e l'equilibrio della composizione<sup>44</sup>. L'interazione tra la statua e i rilievi del piedistallo mostravano una sintesi narrativa efficace e forte teatralità, elementi che caratterizzeranno le opere successive di Marochetti.

Un ulteriore aspetto che rende quest'opera più d'impatto rispetto alle successive, si pensi ad esempio a *Berthollet*, *Bertrand* o *Royer-Collard* dello stesso artista, è l'esistenza di riduzioni in bronzo e in gesso, fatto che testimonia la diffusione e la rilevanza dell'opera oltre il contesto locale (fig. 10)<sup>45</sup>. Questa peculiarità conferma l'importanza del monumento di Carhaix non solo come tributo a La Tour d'Auvergne, ma anche quale espressione d'una ricerca scultorea in grado di coniugare monumentalità e riproducibilità, consolidando la memoria dell'eroe attraverso più livelli di diffusione artistica.

Così, di là dalle controversie e oblio in cui parzialmente cadde dopo la sua inaugurazione, la statua di La Tour d'Auvergne rappresenta una tappa fondamentale nella carriera di Marochetti, inaugurando il suo percorso nel genere monumentale dedicato ai *grands hommes* in Francia. La scultura, con il suo equilibrio tra monumentalità e pathos narrativo, manifesta soluzioni che l'artista svilupperà ulteriormente nelle opere successive o addirittura tenderà a perdere nel caso degli uomini illustri britannici. Se la polemica sulla sua nazionalità oscurò il riconoscimento del suo valore artistico, l'opera s'impose comunque per la sua qualità formale e per la capacità di sintetizzare in un'unica immagine l'essenza di un personaggio storico complesso, a metà tra l'eroe militare e l'intellettuale, rendendo il protagonista un'icona della memoria nazionale.

---

<sup>43</sup> JOSEPH 2024, pp. 456-461, cat. 134.

<sup>44</sup> BENOIST 1994, p. 162.

<sup>45</sup> Un piccolo gesso patinato effetto terracotta è custodito presso il castello Marochetti di Vaux-sur-Seine. Una riduzione in bronzo invece, fusa da De Braux, è conservata presso il Musée de Quimper, inv. n. D.881-1-1. Ringrazio Caroline Hedengren-Dillon e Florence Rionnet per la segnalazione.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - *Fête de La Tour d'Auvergne, Cérémonie à la Statue*, cartolina, fine XIX secolo? Paris, Musée d'Orsay, Fond Debuissou



Fig. 2 - *Monumento a La Tour d'Auvergne*, dettaglio gruppo centrale. Carhaix-Plouguer, Place de La Tour d'Auvergne, foto France Debuissou





Fig. 3 - *Monumento a La Tour d'Auvergne*, dettaglio attributi del Granatiere. Carhaix-Plouguer, Place de La Tour d'Auvergne, foto France Debuissou

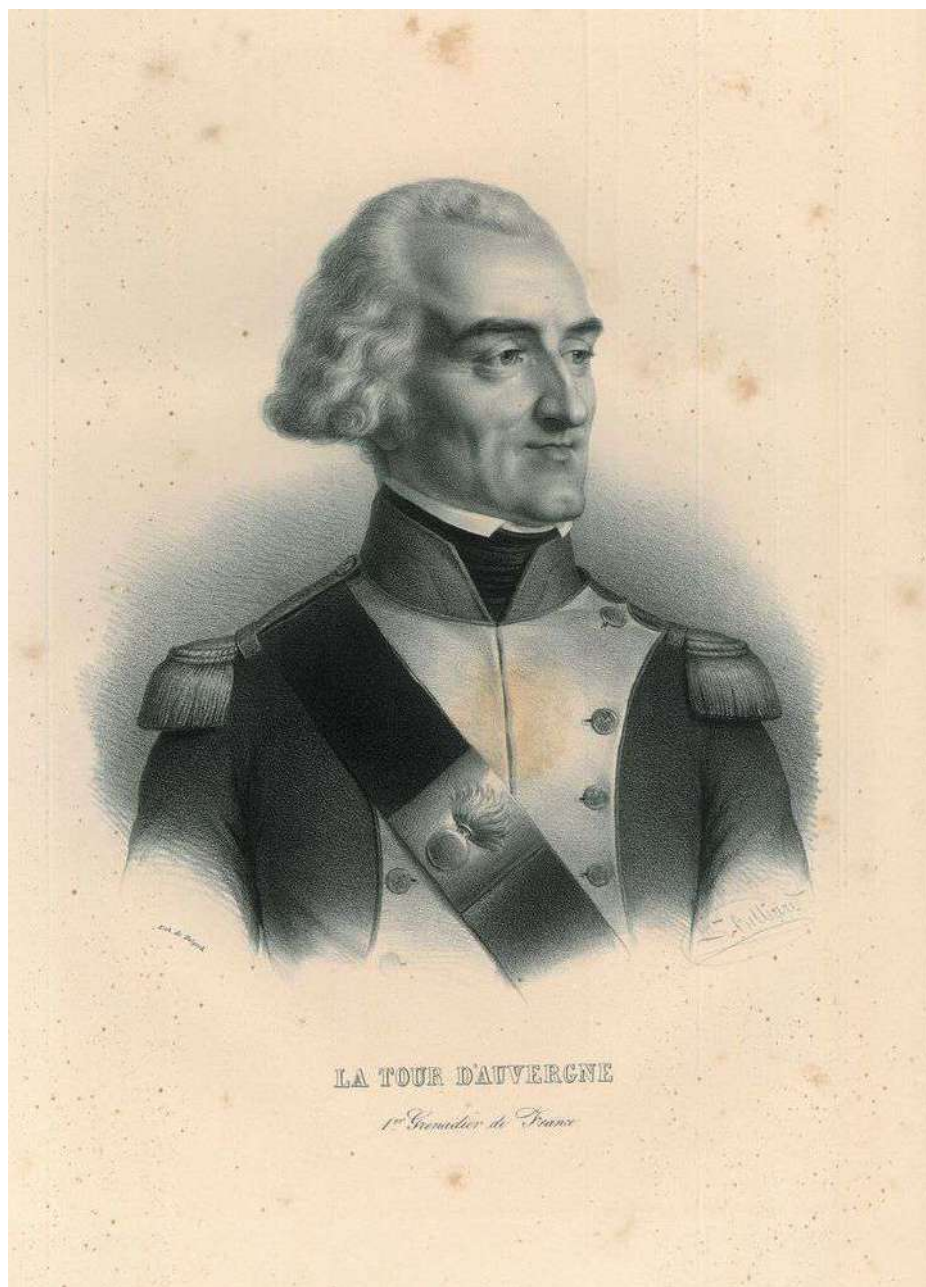


Fig. 4 - Zéphirin Félix Jean Marius Belliard, *Théophile Malo Corret de la Tour d'Auvergne*, litografia, 1840 circa. Collezione privata





Fig. 5 - Monumento a La Tour d'Auvergne, dettaglio rilievo *La Tour d'Auvergne che salva un ufficiale catalano durante l'assedio di Mahon*



Fig. 6 - Monumento a La Tour d'Auvergne, dettaglio rilievo *La morte eroica a Oberhausen*

Carhaix-Plouguer, Place de La Tour d'Auvergne, foto France Debuissou





Fig. 7 - Monumento a La Tour d'Auvergne, dettaglio rilievo *L'addio alla famiglia Le Brigant*

Fig. 8 - Monumento a La Tour d'Auvergne, dettaglio rilievo *L'ingresso trionfale a Chambéry*

Carhaix-Plouguer, Place de La Tour d'Auvergne, foto France Debuisson

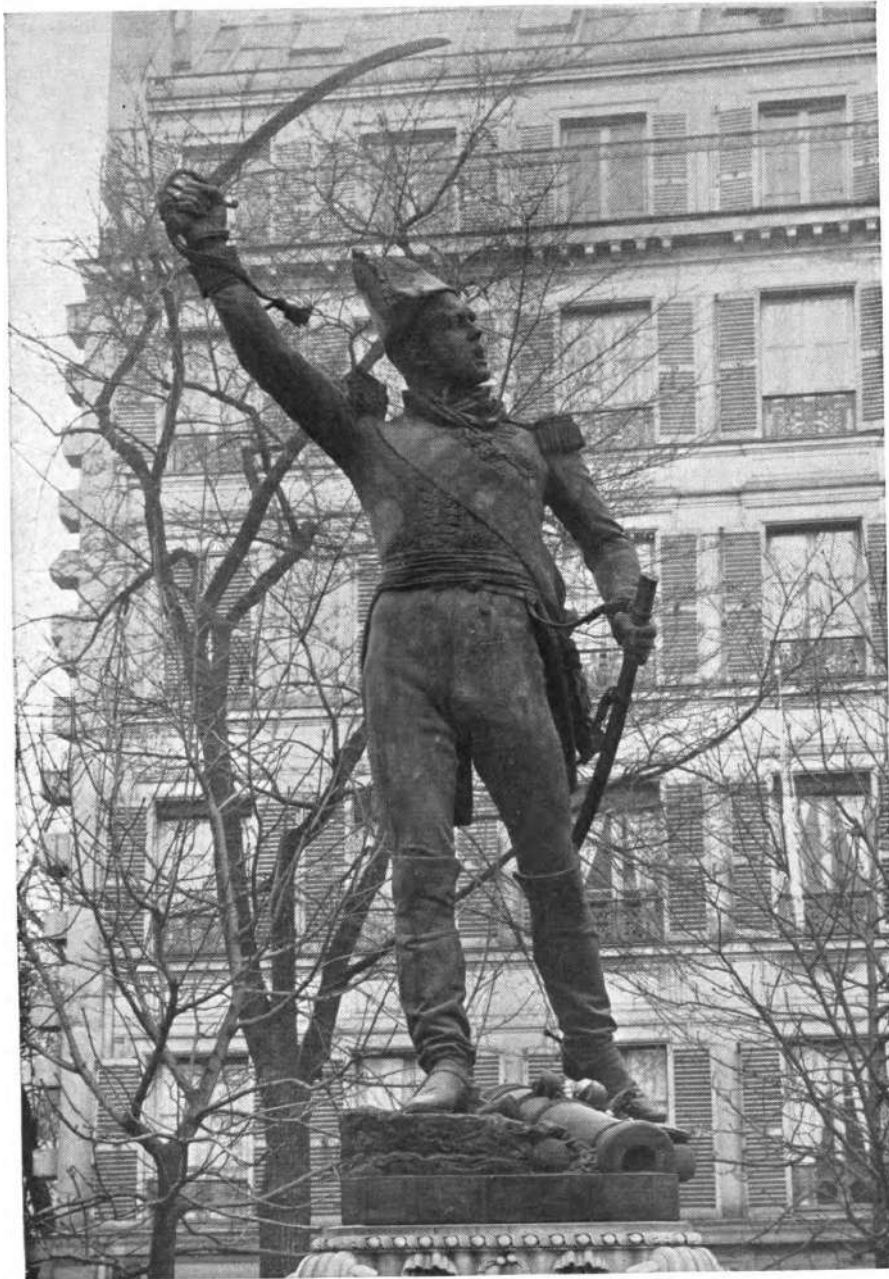


Fig. 9 - François Rude, *Monumento al Maresciallo Ney*, bronzo e marmo, 1848. Paris, Avenue de l'Observatoire





Fig. 10 - *Monumento a La Tour d'Auvergne*, riduzione in gesso e in bronzo, 1840-1841 circa.  
Collezione privata

## VIII

### *Monumento al duca di Wellington*



Bronzo e granito

Commissionato nel 1840 dal Duca di Hamilton e da Archibald Alison, Sceriffo del Lanarkshire

Inaugurato l'8 ottobre 1844

Fonditori: Soyer (gruppo equestre), De Braux (rilievi)

Altezza 3.6 m

Glasgow, Royal Exchange Square

Iscrizioni:

Parte frontale del basamento: «WELLINGTON»; sezione posteriore del basamento, sul bassorilievo (in basso, nell'angolo a destra): «DE BRAUX FONDEUR»

Fonti archivistiche:

National Register of Archives for Scotland (NRAS), Hamilton Papers, Lennoxlove Muniments, 2177, Bundle 719; 2177, Bundle 968; 332/C4/840 (già consultati e citati in WARD-JACKSON 1990)

Bibliografia:

«Le Figaro», 6 Juillet 1838; «The Times», 2 July 1838, 23 July 1838, 9 August 1838; 7 December 1840, 20 June 1844; «The Art Union», May 1841, 1 December 1841, 1 January 1842; «Le Charivari», 16 Mai 1843, 30 Septembre 1843; «La Quotidienne», 29 Novembre 1843; «The Glasgow Courier», 24 september 1844; «The Gentleman's Magazine», vol. XXIII, February 1845; CALDERINI 1928; WARD-JACKSON 1990b; MACKENZIE 2002; ARCHER 2013; ENTICKNAP 2020

L'iniziativa di far erigere a Glasgow una statua dedicata ad Arthur Wellesley, Duca di Wellington (1769-1852) – figura emblematica dell'esercito e della politica inglese – nasce da Alexander Hamilton, decimo Duca di Hamilton (1767-1852), con il sostegno di Archibald Alison, Sceriffo del Lanarkshire, in occasione di un incontro pubblico avvenuto in città il 18 febbraio 1840<sup>1</sup>. Gli anni che precedono la commissione furono molto delicati per la storia inglese. Gran parte delle risorse economiche erano state investite in politiche d'espansione imperiale, a scapito di altre questioni sociali e politiche che pure affliggevano il Regno Unito. La popolazione di molte città, ma soprattutto i cittadini di Glasgow, vissero una stagione di crescente disagio, causata soprattutto delle nuove leggi in favore dei proprietari terrieri. Entro tale cornice, i politici Tory<sup>2</sup> in città auspicavano che il monumento potesse rappresentare un'occasione di coesione sotto l'egida simbolica d'un protagonista cruciale per la storia britannica, eroe condiviso anche nell'immaginario popolare, nella speranza di superare o almeno far dimenticare i conflitti tra classi sociali e le incertezze politiche.

---

<sup>1</sup> L'intera vicenda è ricostruita in modo puntuale in WARD-JACKSON 1990b, che rende noto anche tutto il materiale archivistico qui citato. Salvo diversa indicazione i documenti sono dunque già editi.

<sup>2</sup> Che all'epoca si opponevano alle limitazioni dei poteri reali, sostenendo la sovranità assoluta, preferendo un sistema politico basato sulla forte autorità centrale, spesso contro riforme potenzialmente dannose nei confronti del re.

L'opera avrebbe inoltre consentito di rendere omaggio a colui che, più di altri, ancora incarnava l'«epitome of the British character»<sup>3</sup>: la proposta del duca di Hamilton era quindi orientata alla glorificazione dei caratteri morali e civili del duca, nel ricordo delle sue più importanti gesta militari, quale monito e insieme di valori condivisi anche nello scenario di quel presente.

In effetti, il progetto riscosse enorme successo. Pochi mesi dopo l'apertura della sottoscrizione, la cifra ottenuta in tempi record fu di quasi 10.000 sterline: si trattava di una delle più rapide e consistenti raccolte private nella storia delle opere pubbliche a Glasgow<sup>4</sup>.

A fine aprile 1840 un Sottocomitato fu incaricato di stilare l'elenco di sedici artisti, potenziali candidati cui affidare l'opera. La lista includeva: «Baily, Campbell, Dannecker, Steell, Chantrey, Westmacott, Wyatt, Rauch, Schwanthaler, Thorvaldsen, Marochetti, Kiss, Gibson, Macdonald, Pistrucci and Marchesi»<sup>5</sup>. Al tempo s'immaginava che molti di questi scultori, alcuni ormai molto importanti a livello nazionale e internazionale, avrebbero declinato l'invito. Fu presto evidente che quasi tutti gli artisti, al contrario, risposero positivamente all'iniziativa. Così, a ognuno dei nomi proposti fu chiesto d'inviare le proprie stime su tempi e costi di realizzazione, con l'aggiunta di eventuali disegni e/o riproduzioni di lavori simili già terminati<sup>6</sup>.

Il clima di concertata pacificazione immaginato da Hamilton durò però poco, proprio a causa delle tensioni, soprattutto politiche, generate dalla scelta dell'autore del monumento. Il 20 ottobre 1840, Alison propose di selezionare Marochetti, impressionato dalla riduzione dell'*Emanuele Filiberto* e dalla promessa dell'artista di realizzare tutto molto rapidamente, la sottocommissione sollevò invece numerose perplessità<sup>7</sup>. Tale proposta, infatti, fu osteggiata soprattutto da Archibald McLellan (1795/97-1854), consigliere, magistrato, collezionista d'arte nonché costruttore di carrozze, già proprietario degli edifici attigui al Royal Exchange di Glasgow, luogo che era stato immaginato quale destinazione finale della statua. Secondo McLellan, Francis Chantrey sarebbe stato il solo a meritare l'incarico, malgrado i quattro anni di lavoro preventivati, soprattutto perché unico artista in grado d'incarnare quel «conservative idealism» indispensabile a una scultura di tale portata<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> ENTICKNAP 2020.

<sup>4</sup> MCKENZIE 2001, p. 337.

<sup>5</sup> WARD-JACKSON 1990b, p. 852.

<sup>6</sup> Nella documentazione custodita negli archivi scozzesi non vi è traccia di questi eventuali progetti, né la stampa locale ne offre descrizioni.

<sup>7</sup> Ovvero 18 mesi in tutto, cfr. WARD-JACKSON 1990b, p. 853.

<sup>8</sup> MCKENZIE 2001, p. 338.

Spalleggiato nelle sue vivaci polemiche<sup>9</sup> dalla rivista mensile «The Art Union», McLellan – peraltro, amico personale di Chantrey – sostenne fino alla fine l’illegittimità di Marochetti, più volte accusato, anche sul «Glasgow Constitutional» di essere a lavoro su troppe opere, incluso il nemico storico di Wellington, Napoleone Bonaparte<sup>10</sup>. Di tali conflitti si trovano tracce anche sul «The Times», che riassunse la diatriba come articolata tra due principali fazioni: da una parte erano coloro che sostenevano gli artisti stranieri, in particolare il Duca di Hamilton, Lord Bellhaven e lo sceriffo Alison, motivati da «good sense, good feeling and patriotism»; dall’altra si schieravano gli affezionati a un’idea di stile nazionale, che avrebbero preferito una rappresentazione di Wellington «at the time he won the battle of Waterloo, in preference to a statue of the fancy, deprived of all likeness and individuality»<sup>11</sup>. Di là dagli schieramenti e dalle singole posizioni nel dibattito, l’intero articolo faceva leva sull’idea che la commissione non si muovesse con oggettività e soprattutto nessuno poteva «decide the question of superiority in art», denunciando così l’intrusione di un artista *foreign* nelle dinamiche artistiche pubbliche nazionali<sup>12</sup>. In questo clima acceso, la candidatura di Marochetti era peraltro favorita dall’amico e mecenate William John Bankes, che aveva intratteneva già da tempo rapporti stretti con il Duca di Wellington. Fu proprio Bankes a organizzare alcune sessioni di posa tra lo scultore e il Duca, presso Stratfield Saye<sup>13</sup>, sebbene persino il Duca avesse manifestato qualche incertezza nel presentarsi a un artista non ancora approvato dai commissari

Di questa perplessità ne parlerà anche Bankes in una lettera inviata a Robert Lamond, Segretario della Commissione:

A little difficult presents itself, owing to the decision of your Sub-Committee, as to the choice of the Artist not having yet been officially communicated to the Duke, who is so scrupulous in his impartiality as to the choice of the Artist *who is to make the Statue*, that he will, I think, hesitate in affording the opportunity of a sitting till he shall have heard from yourself as *the authorized Secretary* on the subject. I have to beg, therefore, that you will forward to the Duke direct, with the least possible delay (by return of post if possible,) a copy of the resolution choosing the

---

<sup>9</sup> Il report completo del dibattito che coinvolge la sottocommissione è segnalato da WARD-JACKSON, 1990b, p. 853, nota 8. Del Bundle 719, dov’è contenuta gran parte della documentazione sulla commissione, ancora proprietà degli eredi del Duca di Hamilton, mi è stata concessa la visione di una sezione limitata. La documentazione cui ho avuto accesso è quella a partire dal 1841, ovvero dopo le discussioni dell’anno precedente.

<sup>10</sup> MCKENZIE 2001, p. 338.

<sup>11</sup> Anonimo, *The Glasgow Wellington Statue*, in «The Times», 7 December, 1840.

<sup>12</sup> E, di conseguenza, facendo eco alle polemiche di McLellan.

<sup>13</sup> WARD-JACKSON 1990b, p. 855.



Baron Marochetti, *enclosed in a note requesting of the Duke that he will do the Committee the favour of giving the Artist an opportunity of taking the likeness*<sup>14</sup>.

Dopo lunghi dibattiti il 26 maggio del 1841 Lamond poté confermare finalmente al preoccupatissimo Duca di Wellington che il «Baron Marochetti was selected as the Artist, to whom the execution of a Model of design of the memorial with a Bust likeness of your Grace was committed»<sup>15</sup>. Il modello del busto fu dunque presentato alla Commissione assieme ad altre piccole statuette in bronzo (fig. 10). Le opere – giudicate molto negativamente – come riportato dai giornali locali, furono:

a number of models and drawings by Marochetti, which Mr. Charles Hutchinson justly denounced as the veriest trash which he had ever had the opportunity of seeing: one of these was a sort of costume carving of Buonaparte; another a Turkish figure seated beside a dead horse<sup>16</sup>, and, whether it was intended to represent a “knacker” or the son of the Grand Turk renowned in Molière’s “Bourgeois Gentilhomme” [...]. A third was a lackadaisical figure of an old gentleman seated in an armchair, which some of the members took for a statue of Mr. Bankes<sup>17</sup>.

Qualche giorno dopo fu fatto puntigliosamente notare come Marochetti avesse immaginato il volto del duca in modo difforme dalle indicazioni ricevute, ovvero non «in the prime of his life»<sup>18</sup> (cioè giovane e nel pieno della sua grazia eroica), bensì come appariva nel 1841<sup>19</sup>. La cosa fu messa agli atti anche nello *Statement of Facts* d’inizio 1841, dove traspariva ancora un forte sentimento anti-marochettiano:

This Model, so procured, is rather more than a fifth of the size of life; and from its size, it ought to have given a most accurate representation “of the person, features, and expression, of the Duke of Wellington, in the prime of his life”, had the Artist been competent to the task. In proof that smallness of size offers no excuse for inaccuracy, a Model will be submitted to the meeting, being a duplicate of one in possession of his Grace the Duke of Wellington – duplicates of which are also in possession of most of the conservative nobility of England – executed by a

---

<sup>14</sup> NRAS, 2177, Bundle 719, lettera del 19 maggio 1841 (corsivi non miei).

<sup>15</sup> NRAS, 2177, Bundle 719, lettera del 26 maggio 1841.

<sup>16</sup> Il riferimento è al piccolo bronzo raffigurante *La morte d’un amico*, conservato a Vaux-sur-Seine.

<sup>17</sup> «The Art Union», May 1841, p. 84. L’ultima opera citata altro non è che il bronzetto raffigurante Carlo Botta, oggi conservato a Kingston Lacy.

<sup>18</sup> NRAS, 2177, Bundle 719, *Statement of Facts*, p. 5. Approfitto per esprimere I miei ringraziamenti ai proprietari della documentazione, che mi hanno concesso di visionare parte del materiale relativo al monumento.

<sup>19</sup> NRAS 2177, Bundle 719, *Statement of Facts*, p. 17, la data è 29 maggio 1841.

British Artist, in which the Duke is represented in the dress he wore at the Battle of Waterloo, mounted on his favourite charger Copenhagen; and which, although but half the size of Marochetti's Model, is yet a faithful and most spirited likeness of his Grace<sup>20</sup>. As a work of art, Marochetti's Model is beneath criticism: it is deficient in every attribute of sculpture – in proportion, anatomical correctness, character, dignity, and good taste<sup>21</sup>.

Giunto a Glasgow il 15 giugno 1841, Marochetti fu convocato di fronte alla Commissione riunita, per mostrare «a Sketch of the proposed Monument, and also a Bust of the Duke of Wellington, for which he had been honoured with sittings at Strathfieldsaye»<sup>22</sup>, in assenza (premeditata) di McLellan<sup>23</sup>, che non mancò d'esprimere il proprio disappunto. Il bozzetto aveva anche quattro pannelli in rilievo, raffiguranti *Il ritorno alla patria*, *Il ritorno al focolare* e le due allegorie di Commercio e Agricoltura<sup>24</sup>. Tale modello risultò approvato, il che non fece che acuire l'ostinazione di McLellan, nel frattempo promotore d'una petizione contro Archibald Alison. Oramai l'obiettivo era clamoroso, poiché l'intento dell'agguerrito commissario era screditare non solo la scelta dello scultore, ma proprio tutti i commissari<sup>25</sup>. Le parole d'accusa erano violente: l'artista non sarebbe stato in grado di soddisfare le esigenze d'un comitato inglese, tanto che «of Marochetti's ability to do so we have no proof; we have seen no other of his works; and if the commission is to be given to him, we must rest contented with what he shall give to us»<sup>26</sup>. L'oggetto o forse il pretesto della discordia era ancora il parallelo coinvolgimento dello scultore nel monumento per Napoleone, una scelta che «is confirmatory of my opinion that the feeling and taste of this Artist is thoroughly French», tanto da spingere McLellan a temere che l'opera finale «will turn out not to be sculpture at all»<sup>27</sup>.

---

<sup>20</sup> Questa nota è sulla lettera originale: «This Model was executed from the life by Mr Cotterill, for Messrs Garrard in Panton Street, London».

<sup>21</sup> NRAS 2177, Bundle 719, *Statement of Facts*, p. 5.

<sup>22</sup> NRAS 2177, Bundle 719, *Statement of Facts*, p. 19.

<sup>23</sup> Fatto di cui lo stesso si lamenterà il 18 giugno successivo, sostenendo di non essere stato avvisato che l'incontro con lo scultore fosse in realtà una riunione del comitato ufficiale, cfr. NRAS 2177, Bundle 719, *Statement of Facts*, p. 22. Inoltre, nel report si legge che «Messrs Stirling, M'Lellan, Hutcheson, and Erwing, voted against the above resolution, and protested that the Minute of the said meeting ought to be rescinded», nel tentativo, ancora una volta, di ostacolare Marochetti e chi lo appoggiava.

<sup>24</sup> Del suddetto modello, rispettivi disegni, così come eventuali altre ipotesi successive non restano tracce.

<sup>25</sup> NRAS 2177, Bundle 719, *Letter to Archibald Alison, Esquire, F.R.S.E. from Archibald M'Lellan, Esquire, late president of the Glasgow Dilettanti Society ...*, il document è datato 2 ottobre 1841 ed è composto da ben 27 pagine.

<sup>26</sup> NRAS 2177, Bundle 719, *Letter to Archibald Alison, Esquire*, p. 24.

<sup>27</sup> NRAS 2177, Bundle 719, *Letter to Archibald Alison Esquire*, p. 25.

Malgrado l'invio d'altre proposte dai candidati allo stesso concorso, come quella di Wyatt<sup>28</sup>, l'unico scultore rivale a resistere fino alla fine fu Francis Chantrey, peraltro negli stessi mesi al lavoro su un'altra statua dedicata a Wellington, destinata al Royal Exchange di Londra<sup>29</sup>. Il caso s'incaricò di stemperare gli animi e risolvere la questione: in assenza d'un giudizio unanime, la scelta finale fu obbligata dalla sopraggiunta morte di Chantrey, avvenuta il 25 novembre 1841, che lasciò Marochetti unico artista in gara. Così, lo scultore poté realizzare un secondo busto del Duca spedito a Lord Belhaven, anche se ancora non proprio esattamente ritratto *in the prime of life*<sup>30</sup>.

Sempre attento allo svolgimento della questione, ancorché poco oggettivo, li «The Art Union» commentò qualche mese dopo in maniera assai negativa anche tale proposta, sostitutiva della precedente, in cui il duca era stato rappresentato quale *caput mortuum*: tra le mani di Marochetti, «as was to have been expected», anche il nuovo ritratto era reso «with signal and ludicrous failure», come del resto ampiamente previsto<sup>31</sup>.

Il 31 dicembre 1841 l'artista ricevette il contratto che l'impegnava a realizzare il monumento, con la clausola d'attenersi alle regole imposte: fu rilanciata l'indicazione di raffigurare il duca *in the prime of life*, con indosso la divisa da *British Field Marshal*, su un purosangue inglese; sul piedistallo fu stabilito di collocare due bassorilievi raffiguranti le battaglie di Assaye e Waterloo, laddove gli altri due episodi a libera scelta dello scultore. Per garantire il valore nazionale dell'opera, la commissione chiese infine all'artista di soggiornare a Londra per un certo periodo<sup>32</sup>.

Ad agosto 1842 i lavori procedevano spediti, tanto che Marochetti invitò i commissari a raggiungerlo in Francia per esaminare l'opera, prima della fusione definitiva. A fare da emissario fu Lord Cowley<sup>33</sup> che, una volta ispezionato il modello in cera, si ritenne certo del successo dell'opera, garantendo che il lavoro «will do great credit to Marochetti»<sup>34</sup>. Purtroppo, come spesso accadeva quando si trattava di opere monumentali – l'opera subì un ritardo di due anni, forse per incomprensioni col fonditore. Il gruppo bronzeo fu fuso in parti differenti tramite due officine diverse: la statua equestre porta, infatti, la firma di Soyer<sup>35</sup>, mentre i bassorilievi di De Braux. Tale

---

<sup>28</sup> Forse Matthew Cotes Wyatt, secondo Philip Ward-Jackson.

<sup>29</sup> WARD-JACKSON 1990b, p. 858; per l'opera di Chantrey cfr. WARD-JACKSON 2003, pp. 330-334, cat. C34.

<sup>30</sup> WARD-JACKSON 1990b, p. 859; il busto in questione è stato inoltre rintracciato e pubblicato nello stesso contributo a p. 857, fig. 36.

<sup>31</sup> Anonimo, *The Glasgow Statue*, in «The Art Union», 1 January 1842, p. 10.

<sup>32</sup> WARD-JACKSON 1990b, p. 859, n. 66; la copia del contratto non era tra i documenti che ho potuto consultare in archivio.

<sup>33</sup> Henry Wellesley, 1st Earl Cowley (1804-1884).

<sup>34</sup> WARD-JACKSON 1990b, p. 859.

<sup>35</sup> Già collaboratore di Marochetti per l'*Emanuele Filiberto*.

cambiamento in corso d'opera fu dovuto agli attriti nati tra l'artista e Soyer proprio nelle fasi finali di lavorazione<sup>36</sup>.

Che i rapporti tra scultore e fonditore fossero tesi è dimostrato dalla corrispondenza privata tra la committenza britannica e lo stesso Soyer,<sup>37</sup> già in contatto con il duca di Hamilton dal 1824<sup>38</sup>. Lo scambio epistolare testimonia la pessima opinione che il fonditore aveva dello scultore, col quale pure aveva spesso collaborato. In una missiva d'inizio 1839, Soyer lamentava un compenso di 80.000 franchi, ritenuto misero, per l'*Emanuele Filiberto* torinese, senza specificare (intenzionalmente?) il nome dell'artista<sup>39</sup>. Ricevuti aggiornamenti sul *Wellington* di Glasgow, Soyer parve intenzionato a conquistarsi le grazie del committente per ottenere l'incarico, forse persino recandosi di persona da Hamilton<sup>40</sup>, non immaginando che, alla fine, l'opera sarebbe stata affidata proprio a Marochetti<sup>41</sup>. Ancor più sorprendente è la lettera, sempre tra Soyer e Hamilton, in cui l'attacco contro lo scultore si fece più esplicito: «je crois, monsieur le duc, pouvoir en toute conscience vous conseiller de le rayer de la liste des artistes qu'il doivent concourir pour la statue équestre»<sup>42</sup>.

In ogni caso, il monumento completato raggiunse Glasgow solo a fine settembre 1844; ad attenderlo, oltre alla Commissione, c'era anche lo scultore<sup>43</sup>. L'inaugurazione avvenne l'8 ottobre; a tenere il discorso per l'occasione fu lo sceriffo Alison in assenza del duca di Hamilton. Nessuna significativa azione di disturbo coinvolse l'evento, nonostante le previsioni più fosche. Lo scultore, avvisato dell'eventualità, secondo la stampa locale offrì una delle sue risposte più peculiari: «if man will dare to criticise the works of the Deity, can the humble endeavours of a child of earth expect exemption. I have done my best. He that does the best that in him lies does well - angels could do no more»<sup>44</sup>.

---

<sup>36</sup> Come ipotizzato anche in WARD-JACKSON 1990b, p. 859.

<sup>37</sup> Come dimostrato anche in WARD-JACKSON 1985.

<sup>38</sup> EVANS 2013-2014. Ringrazio Ann Sprout, bibliotecaria dell'Henry Moore Institute di Leeds, per avermi aiutato a reperire l'articolo.

<sup>39</sup> NRAS 2177, Bundle 968, Lettera di Soyer al duca di Hamilton, segnalata anche in WARD-JACKSON 1990b, p. 854, n. 15.

<sup>40</sup> EVANS 2013-2014, p. 22.

<sup>41</sup> La scelta del duca di Hamilton, infatti, in quel periodo era molto più orientata verso Thorvaldsen, cfr. WARD-JACKSON, 1990b, p. 854.

<sup>42</sup> NRAS 2177, Bundle 1003, lettera del 4 giugno 1840: per la scoperta e la condivisione ringrazio il dr. Philip Ward-Jackson, che me ne ha generosamente trasmesso una trascrizione.

<sup>43</sup> «The Glasgow Courier», 24 September 1844.

<sup>44</sup> WARD-JACKSON 1990b, p. 860.

Com'era prevedibile, l'opera fece scorrere fiumi d'inchiostro, sempre tra due fazioni opposte: da un lato i detrattori più feroci, che commentarono non solo dal Regno Unito, ma anche dalla Francia e dall'Italia; dall'altro i più affezionati ammiratori dello scultore, che tessero invece le lodi dell'opera. Al centro d'una tempesta mediatica che comunque si risolse a favore del suo autore, abile nel mantenere le distanze dai contendenti, il *Duca di Wellington* rappresentò il punto d'inizio per una fortunata e lunga carriera di Marochetti, a Glasgow ma anche e soprattutto nel Regno Unito, che impegnò l'artista fino alla morte.

Wellington è raffigurato a cavallo nel pieno della sua giovinezza (fig. 1). Indossa l'uniforme da feldmaresciallo: mentre la mano destra è poggiata sul fianco, con la sinistra mantiene le redini allentate. Lo sguardo è rivolto leggermente verso destra, come se stesse ispezionando le truppe. A fare da contrasto è la testa del cavallo, di poco girata nella direzione opposta. L'intero corpo dell'animale è colto in una posizione statica, con tutti e quattro gli zoccoli piantati a terra. Un'impostazione così ferma per la statuaria equestre, sebbene diventata poi comune negli anni seguenti, era innovativa al tempo e s'inseriva sulla scia di quanto proposto per primo da Francis Chantrey nel monumento equestre a Giorgio IV per il Marble Arch (ora a Trafalgar Square, fig. 2)<sup>45</sup>. Anche il piedistallo non presenta particolari prodezze tecniche, riproponendo lo stesso modello adoperato per il *Duc d'Orléans*. Ai quattro lati del basamento sono presenti altrettanti rilievi, le cui scene raffigurano, sui lati maggiori, le due battaglie di Assaye e Waterloo e, su quelli minori, *Il ritorno del Soldato* e *La benedizione di Pace* (figg. 3-6)<sup>46</sup>.

Nel rilievo dedicato al momento culminante della vittoria di Wellington in India contro l'esercito dell'Impero Maratha<sup>47</sup>, l'intera scena è contraddistinta da grande concitazione (fig. 3). Al centro è il duca che, col braccio destro alzato verso i nemici, assiste alla loro resa. Alle sue spalle l'esercito britannico, tra cui spicca un soldato scozzese in kilt, lotta ancora per salvare un carro d'armamenti, mentre a terra sono presenti rottami di altre macchine da guerra. Poco più avanti un prigioniero indiano è intento a fuggire davanti a un piccolo edificio, forse sacro; appena sotto, ritratto con particolare attenzione ai dettagli anatomici, giace il corpo di un altro indiano, stavolta riverso in terra in una posa di straordinario naturalismo. Al lato opposto del rilievo sono i membri

---

<sup>45</sup> Per l'intuizione cfr. la scheda online del catalogo di Philip Ward-Jackson su «Fine Arts Facts».

<sup>46</sup> Anche in questo caso la documentazione non aiuta a capire di chi fu la scelta degli altri due episodi. Lasciata libertà all'artista e in assenza di altre prove, è probabile che Marochetti scelse queste due scene evocative e simboliche, ma le ragioni di questa decisione restano ignote.

<sup>47</sup> Per un resoconto sulle battaglie più importanti del Regno Unito cfr. BLACK 2006, per il conflitto di Assaye pp. 71-73.



dell'esercito Maratha, a cavallo su elefanti e destrieri. Il personaggio forse più toccante è l'uomo inginocchiato a terra, col capo chino rivolto verso il Duca, in segno di sconfitta e forse implorante pietà. A fare da sfondo, è un edificio dalle torri e guglie caratteristiche dell'architettura storica indiana, destinato a definire l'ambientazione geografica della scena, come pure fanno le numerose palme collocate dietro molti dei soldati e lungo tutto il perimetro scolpito.

La seconda scena è ambientata a Waterloo, come indicano la chiesa e il villaggio di Hougoumont in fiamme, all'estrema sinistra, sullo sfondo (fig. 4). Anche in questo caso Wellington è al centro, raffigurato mentre avanza a cavallo, nell'atto di dare l'ordine di carica finale al suo esercito grazie a un gesto del proprio cappello. L'impianto narrativo sullo sfondo è caratterizzato dalla sovrapposizione in (quasi) prospettiva di molti soldati, replicati più volte per dare l'idea di concitazione e profondità: si tratta di un *escamotage* più volte sfruttato da Marochetti soprattutto nei decori a rilievo dei suoi monumenti equestri. Due episodi di distruzione sembrano incorniciare simbolicamente i lati del rilievo: a sinistra, è un cannone quasi completamente smembrato, con una delle ruote che sembra scavalcare il margine del rilievo. Il soldato cannoniere è riverso all'indietro con la mano alzata a proteggersi il viso, dopo aver ricevuto il colpo che ha distrutto l'arma; a destra, invece, è un militare ferito, spogliato dal medico che lo sta curando e aiutato anche da un altro fante che gli versa dell'acqua sul capo. Anche in questo caso, com'è per la battaglia di Assaye, la cura dei dettagli – peculiarità spesso definita pittorica dai contemporanei – e l'attenzione alle espressioni dei personaggi è così evidente da avvicinare questi rilievi a quelli per i monumenti al *Duc d'Orléans* e, ancor prima, all'*Emanuele Filiberto*.

Meno concitati sono invece gli altri due episodi. Sul lato frontale del piedistallo è presente il *Ritorno del Soldato* (fig. 5). Il militare, in kilt e berretto scozzesi, è ripreso al rientro a casa proprio, con il braccio sollevato in gesto di saluto. Un cane – probabile riferimento alla fedeltà (alla patria?) – corre incontro al padrone mentre un gatto, appoggiato su una sedia, appare imperturbabile. Un uomo anziano, forse il padre, seduto all'angolo opposto del tavolo, solleva lo sguardo dalle letture e, con sorpresa, accoglie il giovane con un sorriso sul volto dai tratti severi e maturi. La donna, più giovane e probabile moglie del soldato, interrompe il riordino di una tovaglia per lanciarsi in un saluto caloroso. La scena, intima e casalinga, è arricchita da molte suppellettili appese alle pareti: dall'orologio a pendolo, a un decreto reale (forse la lettera per andare in guerra?), piatti, stoviglie e un fucile sulla cappa del camino. A dare illusione di profondità sono, in alto, un telo appoggiato a una corda all'estremità sinistra del rilievo, scavato all'interno per dare una sorta di effetto tridimensionale, così come, in basso, i ciocchi di legno accatastati che sporgono dai margini del

rilievo, elementi che quasi catturano lo spettatore, trasportandolo all'interno di una scena domestica di grande originalità.

L'ultima scena è forse la più semplice ma evocativa (fig. 6). Lo stesso soldato dell'episodio precedente, rientrato finalmente a casa, si dedica ai lavori del pascolo una volta ristabilita la pace. Colto nell'attimo in cui impartisce l'ordine ai cavalli che trascinano l'aratro, il protagonista è immerso in un paesaggio campestre; alle proprie spalle, le colline sono popolate da piccole pecore, mentre sullo sfondo braccianti riposano su un carro di fieno: la pace è evocata proprio attraverso la libertà di vivere nei propri semplici gesti quotidiani.

Tra i soggetti più raffigurati dell'Ottocento inglese, il duca di Wellington rappresentò una sfida senz'altro complessa per uno scultore che, straniero in terra straniera, fino a quel momento non aveva ancora mai lavorato per la committenza pubblica inglese, se si esclude il tentativo di partecipare alla 2nd competizione per il *National Nelson Memorial* nel 1839 (fig. 7)<sup>48</sup>. Impossibile, viste le complicazioni della commissione e la partecipazione mancata per morte sopraggiunta del rivale, non cercare un confronto tra il *Wellington* di Marochetti e quello di Francis Chantrey per il Royal Exchange di Londra (1837-1844, fig. 8)<sup>49</sup>. Primo monumento equestre raffigurante il Duca<sup>50</sup> nella capitale, l'opera fu quasi parallela cronologicamente alle vicende marochettiane di Glasgow. Commissionata nel 1836 su iniziativa del sindaco di Londra, nel 1841 Chantrey dichiarò consapevolmente di voler non solo superare quanto fatto per il *George IV* di Trafalgar Square (1828-1843), ma anche surclassare il lavoro a Glasgow di Marochetti, collega di cui aveva avuto modo di visionare un modellino dell'*Emanuele Filiberto*<sup>51</sup>. La morte dell'artista rese però impossibile la prosecuzione dei lavori, così Chantrey fu sostituito dai propri assistenti di bottega. Le opinioni scaturite all'inaugurazione del monumento a Londra furono contrastanti, con una parte degli osservatori che descrisse il lavoro come un fallimento totale – forse per la sua incompletezza – stroncandolo come «neither quite antique, nor quite modern»<sup>52</sup>. La sfortunata coincidenza di opinioni tra i monumenti di Marochetti e Chantrey non rappresenta l'unico elemento che accomuna le due opere. Anche la posa statica e le sembianze del cavallo si somigliano molto. Sebbene sia

---

<sup>48</sup> Sulla storia del monumento si rimanda alla scheda presente nel catalogo online di Philip Ward-Jackson su «Fine Arts Facts».

<sup>49</sup> Per un primo riferimento bibliografico cfr. WARD-JACKSON 2003, pp. 330-334, cat. C34.

<sup>50</sup> Se si esclude il lavoro precedente, tutto però giocato in chiave mitologica, dell'*Achille* di Richard Westmacott di Hyde Park del 1822.

<sup>51</sup> WARD-JACKSON 2003, p. 332.

<sup>52</sup> «The Times», 20 June 1844.

impossibile attestare come e se lo scultore possa essersi ispirato a disegni o modelli di Chantrey, diffusi magari tramite descrizioni o riproduzioni sui quotidiani, è indubbio che il risultato finale induca a pensare come l'artista «had stolen a leaf from Chantrey's book»<sup>53</sup>.

A differenza delle altre due precedenti realizzazioni equestri marochettiane, il tributo monumentale a Wellington sembra evolvere in una direzione precisa e quasi opposta. In questo caso è assente ogni riferimento all'arte del Romanticismo francese, comprese le eventuali passioni per le esperienze figurative *troubadour*. Nulla è idealizzato e i lineamenti del Duca rispecchiano le reali fattezze del soggetto rappresentato. Anche il cavallo è in una posa che si distacca da qualsiasi precedente riferimento alla statuaria classica e, di conseguenza, all'*Emanuele Filiberto* e al primogenito di Luigi Filippo: che si tratti di un implicito riferimento alla cultura figurativa di un paese che non voleva generare eccessivo scalpore nel rappresentare uno dei propri eroi? Difficile confermarlo con certezza.

Come immaginabile, il gruppo equestre dedicato a Wellington è rimasto tra le opere forse più controverse dell'intera carriera dello scultore. Le critiche furono talmente violente che, prim'ancora d'aver ottenuto l'incarico ufficiale, si aprì un'accusa-inchiesta sul presunto plagio dell'opera *carte de visite* presentata da Marochetti alla commissione: l'*Emanuele Filiberto*. Il colonnello Frederick Trench, probabilmente contrariato all'idea di un'intrusione straniera nelle committenze nazionali, accusò pubblicamente<sup>54</sup> lo scultore d'aver copiato il *George III* di Richard James Wyatt per l'elaborazione del *Testa di Ferro* (fig. 9). A nulla servì il tentativo di un giornalista che, sollecitato dallo scandalo, viaggiò a Parigi per esaminare l'oggetto del contendere, sorpreso di constatare che la poetica del monumento marochettiano non era stata affatto compresa in patria<sup>55</sup>. L'anonimo autore del trafiletto testimoniò come l'opera fosse «full of life, and strikingly imposing; the surface is beautiful»<sup>56</sup>, sottintendendo che la gelosia e rivalità tra i due scultori non avrebbe avuto ragion d'essere.

L'eco di questa polemica raggiunse anche i giornali francesi che, in modo sorprendente, all'inizio appoggiarono Marochetti e la sua candidatura, dichiarandosi certi che «sa remarquable statue équestre [Emanuele Filiberto] n'est pas un emprunt fait aux Anglais»<sup>57</sup>. Per scagionarsi da ogni

---

<sup>53</sup> WARD-JACKSON 2003, p. 334.

<sup>54</sup> «The Times», 2 July 1838.

<sup>55</sup> L'articolo è firmato «Fitzharris», ma non mi è stato possibile rintracciare notizie sul personaggio.

<sup>56</sup> «The Times», 23 July 1838, p. 5.

<sup>57</sup> Anonimo, *La statue du duc de Wellington et M. Marochetti*, in «Le Figaro», 6 Juillet 1838, p. 3.

accusa, l'artista fu costretto a inviare una lettera alla redazione del «The Times», rivolta espressamente a Trench. Lo scultore si dichiarava innocente, sorpreso da tali dichiarazioni «so absurd and ridiculous», aggiungendo dettagli ancor più preziosi:

It is strictly true that I have not been in England for 14 years, that I never set foot within the studio of Mr. Wyatt, whose name until the last two months was an unknown to me as your own [Trench], and that I am unacquainted with any of the works of the artist, even by their engravings<sup>58</sup>.

Non è facile confermare se le parole di Marochetti fossero sincere o meno, ma ciò che resta cruciale sono le dichiarazioni d'un presunto viaggio nel Regno Unito risalente al 1824 – ovvero quattordici anni prima della visita a Glasgow.

A turbare gli animi di osservatori e commentatori fu però soprattutto lo sfacciato affronto etico, morale e politico: lo scultore, infatti, negli stessi anni lavorava al progetto del monumento dedicato all'arcinemico di Wellington, ovvero Napoleone. Questa notizia non sfuggì a nessuno e divenne pretesto per riversare contro l'artista una pioggia d'obiezioni, da parte delle testate sia francesi sia inglesi.

«Le Charivari», sempre pronto a criticare con sarcasmo Marochetti, ad esempio inviò al ministero un disegno che raffigurava lo scultore in costume d'atelier con dei versi polemici:

Baron cosmopolite et sculpteur éclectique,  
MAROCHETTI pour Paris ou London,  
Avec le même zèle, à volonté fabrique  
La tombe du grand homme ou l'image comique  
De Polichinel-Wellington.

Il gesto non fu apprezzato e venne subito rimosso, tanto da suscitare l'accusa di censura dallo stesso autore del «Charivari»<sup>59</sup>. Giocando la carta della repressione di stampa, l'anonimo commentatore si domandò come mai la vignetta fosse stata emendata ma lo scultore non rimosso dalle sue funzioni, vista l'implicazione politica e contrastante delle due opere cui lavorava.

Ancora tra le pagine dello stesso giornale è possibile rintracciare un'altra lunga e pungente accusa contro il *Wellington* marochettiano, sagacemente titolata *Le nez de Wellington*. Il trafiletto,

---

<sup>58</sup> «The Times», 9 August 1838, p. 5.

<sup>59</sup> «Le Charivari», 16 Mai 1843.

rigorosamente anonimo, segnalava un incidente avvenuto durante la fusione dell'opera di Marochetti, nell'atelier del fonditore, «qui, se montrant français, s'est plu à culbuter lord Wellington et à faire mordre la poussière à sa face martiale»<sup>60</sup>. Il misfatto, raccontato con toni sarcastici, avrebbe reso il viso del Duca, che aveva un naso effettivamente importante, simile a quello di Socrate. Marochetti, affidato il modello e raccomandatosi di far fondere «un nez archi-noble, un nez aquilin à la troisième puissance», si sarebbe ritrovato affranto a riparare un'opera dal naso adunco. Forse – suggerisce ancora il caustico autore, sottintendendo una certa approssimazione dell'artista – se l'ambasciatore inglese non fosse stato presente al disastro lo scultore avrebbe inviato l'opera così sfregiata a Glasgow.

Le stoccate francesi furono numerose. Da una parte, ci si lamentò che un artista come Marochetti non meritasse di ricevere commissioni tanto prestigiose, soprattutto se doveva dimostrare in patria di essere degno di fiducia quandanche lavorando per gli odiati inglesi<sup>61</sup>; dall'altra si fece presente come gli stessi inglesi avessero accettato a fatica le proposte dallo scultore. È il caso, ad esempio, del lunghissimo *j'accuse* apparso su «The Art Union», ancora durante i processi di scelta della commissione, che definì ridicoli tutti quanti, compresi i giudici, rei d'aver osato appoggiare un impostore<sup>62</sup>.

Ci furono però alcune eccezioni, proprio tra gli inglesi, a distanza di qualche anno dall'inaugurazione. Nel febbraio del 1845, infatti, un'anonima entusiastica lettura del monumento fu pubblicata su «The Gentleman's Magazine». Il monumento, descritto come «magnificent work of art», offriva – per chi scriveva – elementi certi per definire la mano del suo autore come magistrale. Non solo il gruppo centrale raffigurante il Duca era definito eroico e giustissimo di carattere, ma i bassorilievi apparivano come pieni d'energia e piacevolmente sorprendenti. Persino la scena di pace eccedeva le aspettative, giacché «the desire of the artist in this picture seems to be the cultivation of peaceful occupation, as the final and best conclusion to war's alarms; and he has succeeded to the life»<sup>63</sup>.

Così, inaugurato definitivamente l'8 settembre 1844 senza troppi elogi, l'opera ricevette nel tempo numerosissime critiche, date soprattutto dall'eccessivo realismo che alla fine parve non aver

---

<sup>60</sup> «Le Charivari», 30 Septembre 1843, p. 2.

<sup>61</sup> È il caso del trafiletto apparso su «La Quotidienne», 29 Novembre 1843, p. 3. Nel commentare la doppia commissione Wellington-Napoleone si accusa lo scultore: «Voilà comment M. Marochetti prouve à ceux qui en doutent qu'il est Français».

<sup>62</sup> Anonimo, *Glasgow Wellington Memorial*, in «The Art-Union», 1 December 1841.

<sup>63</sup> «The Gentleman's Magazine», vol. XXIII, February 1845, rubrica *Fine Arts*, pp.174-175.



convinto nessuno. Ciononostante, il monumento di Wellington rappresentò l'inizio d'una lunga carriera di successo di Marochetti, a Glasgow e nell'impero britannico in generale. Si trattò di un progetto complicato e contraddittorio che attraversò sfide logistiche e artistiche, culminando infine in un'opera che, a prescindere dalle controversie, divenne simbolo identitario della città e concesse al suo autore una notorietà inattesa, forse persino una cattiva fama, che tuttavia non arrestò affatto la sua conquista di una nuova patria e dei suoi nuovi committenti.

A testimonianza di quanto l'opera sia frutto di uno scenario conflittuale che tale è rimato anche molti decenni dopo l'inaugurazione, il monumento ha incontrato un destino inatteso. Nei primi anni Ottanta del Novecento, infatti, un gruppo di studenti sistemò un cono stradale sulla testa del condottiero (fig. 11). Si trattava di uno scherzo goliardico, con ogni probabilità: i funzionari comunali rimossero il cono senza drammi, solo per ritrovarsene uno nuovo a poche settimane di distanza.

Nel 2013, il Consiglio comunale di Glasgow propose di rendere più alto, quindi più difficilmente accessibile, il basamento della statua, nel tentativo di arginare ulteriori atti di vandalismo. In meno di ventiquattr'ore, la campagna *Keep the Cone* fu lanciata su Facebook, raccogliendo oltre 72.000 sostenitori. I cittadini percepivano il cono non come atto di vandalismo, ma piuttosto simbolo di un senso dell'umorismo tipico della popolazione locale, riflesso della tendenza a non prendere mai sul serio le icone storiche, le figure autoritarie o persino sé stessi.

Frankie Enticknap ha chiarito in seguito come il cono sia servito anche ad amplificare messaggi sociali critici, politicamente rilevanti. Di volta in volta, il cono è stato trasformato in un arcobaleno per il Pride oppure è stato adornato per celebrare l'uscita del Regno Unito dall'Europa, per trasformarsi poi in simbolo a sostegno di *Black Lives Matter* e delle vittime della guerra ucraina (fig. 12). In definitiva, col trascorrere degli anni, il cono è diventato un'icona *anti-establishment* e, al tempo stesso, un fastidio per il Comune di Glasgow, che ha speso somme ingenti in misure di protezione per evitare la sua ricomparsa<sup>64</sup>.

Oggi, *The man with a cone on his head* è assunto a simbolo dello spirito salace dei cittadini, emblema d'impegno sociale e politico e, infine, persino elemento del patrimonio culturale vivente di Glasgow. Malgrado tali evoluzioni, il gesto ha messo in ombra l'identità della statua stessa e la controversa storia che rappresenta e incarna. Il monumento a Wellington è un ricordo duraturo, ma spesso trascurato, del passato scomodo di Glasgow. Esaminando la statua, la sua posizione e la sua storia, è chiaro che gli elementi problematici siano stati incorporati nella sua forma fisica, ma non

---

<sup>64</sup> ENTICKNAP 2020.

sono immediatamente evidenti. Ciò porta a riflettere su cosa potrebbe essere necessario e quali azioni potrebbero essere indispensabili per raggiungere tali obiettivi, sia per l'opera al presente, sia per la storia che essa rappresenta(va). La scultura di Marochetti si è evoluta a punto di riferimento iconico che reinterpreta in modo umoristico il proprio scopo originario, in contrasto con la celebrazione di un Impero Britannico colonialista e cruento, da parte delle *élites* di Glasgow. L'opera di Marochetti resta a dimostrare come la società moderna, e spesso le categorie di emarginati o cancellati dai libri di storia possano alterare il significato di un monumento, determinando in che modo sia ancora possibile ingaggiare una battaglia con esso, senza necessariamente distruggerlo, e riutilizzarlo per dimostrare nuove modalità di lettura contemporanee di eventi significativi di una storia non sempre e non necessariamente positiva.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - *Monumento al duca di Wellington*, bronzo e marmo, 1844. Glasgow, Royal Exchange Square, foto Philip Ward-Jackson



Fig. 2 - Francis Chantrey, *Monumento a Giorgio IV*, bronzo e granito, 1829-1843. Westminster, Trafalgar Square





Fig. 3 (in alto) - *Monumento al duca d'Orléans*, dettaglio del rilievo *La Battaglia di Assaye*

Fig. 4 - *Monumento al duca d'Orléans*, dettaglio del rilievo *La Battaglia di Waterloo*

Fig. 5 - *Monumento al duca d'Orléans*, dettaglio del rilievo *Il ritorno del soldato*

Fig. 6 (in basso) - *Monumento al duca d'Orléans*, dettaglio del rilievo *La benedizione di pace*

Glasgow, Royal Exchange Square





Fig. 7 - William Railton, Edward Hodges Baily, Edwin Landseer, *Nelson's Column*, marmo e bronzo, 1840-1843. London, Trafalgar Square



Fig. 8 - Francis Chantrey, *Monumento al duca di Wellington*, bronzo e granito, 1837-1844. London, Cornhill





Fig. 9 - Matthew Cotes Wyatt, *Monumento a Giorgio III*, bronzo e granito, 1836 circa.  
Westminster, Cockpur Street



Fig. 10 - *Busto del duca di Wellington*, bronzo, 1841?. Walmer, English Heritage, Walmer Castle



Fig. 11 - *Monumento al duca di Wellington*, dettaglio cono stradale. Glasgow, Royal Exchange Square





Fig. 12 - *Monumento al duca di Wellington*, dettaglio cono stradale con la bandiera dell'Ucraina.  
Glasgow, Royal Exchange Square





## IX

### *Monumento al duca d'Orléans*



Bronzo e marmo

Commissionato nel 1842 da Luigi Filippo d'Orléans

Inaugurato il 28 ottobre 1845 (Parigi e Algeri)

Fonditore: Soyer

Architetto del piedistallo: Pierre-François-Léonard Fontaine

Altezza 4m; lunghezza 6m

Collocazioni originali: Parigi, Cour Carrée Louvre; Algeri, Place Royale (poi Place du Gouvernement) di fronte la moschea Djema-el-Djedid.

Collocazioni attuali: Eu, Château d'Eu (quella di Parigi); Neuilly-sur-Seine, all'incrocio tra i Boulevard Inkermann e Victor Hugo (quella di Algeri)

#### Iscrizioni:

Sul monumento in origine ad Algeri:

Piedistallo, parte anteriore, placca in bronzo: «L'ARMÉE / ET LA POPULATION D'ALGÉRIE / AU DUC D'ORLÉANS / PRINCE ROYAL 1842».

Piedistallo, parte anteriore, placca in bronzo: «CE MONUMENT A ÉRIGÉ À ALGER EN 1845 A ÉTÉ RELEVÉ PAR LA VILLE DE NEUILLY-SUR-SEINE EN 1980. IL A ÉTÉ INAUGURÉ LE 13 FÉVRIER PAR M. JEAN-PHILIPPE LECAT MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, M. ACHILLE PERETTI ÉTANT MAIRE».

Sulla cinghia ventrale del cavallo, a sinistra: «C. MAROCHETTI / 1844».

Sulla cinghia ventrale del cavallo, a destra: «SOYER / FONDEUR / PARIS».

Sul monumento oggi a Eu:

Piedistallo, lato posteriore: «L'ARMÉE AU DUC D'ORLÉANS / PRINCE ROYAL / 1842».

#### Fonti archivistiche:

Paris, Archives Nationales, 300 AP III 99; 300 AP III 178; F<sup>21</sup> 814; F<sup>21</sup> 1509; 20144793/34; O<sup>4</sup> 240; Paris, Service Historique de l'Armée de Terre, SHAT, G. D. 1118 (l'intero dossier è segnalato da ROBERT 1990 e 2007, che ne trascrive alcune parti, ma è stato impossibile visionarlo); *Inventaire general des Richesses d'Art de la France*, 1911.

#### Bibliografia:

PLANCHE, 1845; SOULIÉ 1852; LAMI 1919; BÉNÉZIT 1923; CALDERINI 1928; HUBERT 1964; DUPUY 1973 (p. 122); AMATO 1979; GAILLARD 1986; ROBERT 1990; WARD-JACKSON 1990; BENOIST 1994; BAILLEUX-DELBECQ 1996; SEZNEC 2003; ROBERT 2007; ZANIN 2012

Il 13 luglio 1842 Ferdinando-Filippo duca d'Orléans morì in un tragico incidente a cavallo. Tutta la Francia si raccolse in un momento di lutto per i funerali del defunto<sup>1</sup>, gloriosamente organizzati dal re Luigi Filippo: si trattò di una delle più grandi solennità svoltesi nel regno, la cui risonanza fu pari

---

<sup>1</sup> ROBERT 1991.

forse solo al ritorno delle ceneri di Napoleone<sup>2</sup>. Da qui in avanti, cominciarono due vicende parallele per la costruzione di due opere commemorative. L'iniziativa fu subito incoraggiata dal Luogotenente e Governatore generale dell'Algeria, Thomas Robert Bugeaud (1784-1849), che manifestò spontanea volontà, condivisa da tutta l'*Armée d'Afrique* e dalla popolazione civile, «d'élèver, sur la principale place d'Alger, par voie de souscription, un monument à la mémoire de S.A.R.Mgr. le duc d'Orléans, prince royal»<sup>3</sup>. L'8 novembre 1842 il maresciallo Jean-de-Dieu Soult (1869-1852), Ministro della Guerra, istituì una Commissione composta dai principali capi dell'esercito, per la raccolta fondi e la gestione amministrativa dell'opera<sup>4</sup>: la cifra superò in pochissimo tempo i 20.000 franchi. Carlo Marochetti fu informato poco dopo d'essere stato selezionato direttamente dal re per la realizzazione del monumento<sup>5</sup>. La duchessa d'Orléans, favorevole all'iniziativa, seguì con interesse e coinvolgimento l'intera vicenda fin dagli esordi<sup>6</sup>. Il primo modello dell'opera non era stato ancora terminato che la stessa vedova comunicò a Luigi Filippo il desiderio dello scomparso marito di far trasferire a Parigi l'arco di trionfo di Djemilah<sup>7</sup>. Il re chiese a Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853) di valutare le possibilità di far ricostruire l'arco o una sua replica, assieme alla statua equestre già in lavorazione, all'ingresso principale occidentale dei giardini delle Tuileries, in corrispondenza con Place Louis XV (oggi Place de la Concorde). Fontaine presentò la proposta al Comitato per il monumento, ma questa fu rifiutata a causa forse di un fraintendimento, come testimonia il resoconto da lui stesso redatto nel *Journal* (con qualche polemica nei confronti della Commissione)<sup>8</sup>: «je n'avais pas eu la pensée de démolir et transporter les ruines de l'arc de Marc-Aurèle de Cuiculum à Paris, mais [...] j'avais voulu élever dans l'espace [...] un arc entièrement semblable à celui de Djemila. Ce n'était pas à Marc-Aurèle mais au duc d'Orléans que mon arc était dédié»<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> GUIZOT 1872, vol. VI, p. 19.

<sup>3</sup> «Le Moniteur Universel», 13 Novembre 1842, n. 317.

<sup>4</sup> La commissione è composta «des lieutenants généraux Atthalin, Baudrand, Berthezin, d'Erlon, Voirol, Rapatel, Schramm et de l'intendant militaire Melcion d'Arc était présidée par le maréchal Valée qui avait précédé Bugeaud au Gouvernement général de l'Algérie», cfr. ROBERT 1990, p. 296. L'intera vicenda è ripubblicata in modo identico anche in ROBERT 2007, pp. 306, 319, 320, 322-323, 325-332.

<sup>5</sup> Tramite una lettera inviata da Soult in data 16 novembre 1842; Robert cita la collocazione della lettera, che non è stato possibile rintracciare, ROBERT, 1990, p. 296, nota 6.

<sup>6</sup> ROBERT 1990. Il personaggio citato è la vedova Hélène de Mecklembourg-Schwerin (1814-1858).

<sup>7</sup> Il duca d'Orléans aveva manifestato questo desiderio nel giornale della spedizione a *Portes de fer*, indirizzato a suo fratello e ripubblicato da ROBERT, 1990, p. 297, nota 8.

<sup>8</sup> FONTAINE 1987, vol. II, p. 1081.

<sup>9</sup> FONTAINE 1987, vol. II, p. 1081.



A discapito delle numerose riflessioni, esitazioni e l'opposizione della vedova sulle modalità scelte dalla Commissione per il trasferimento e l'installazione simbolica dell'arco, la discussione sul monumento equestre commissionato a Marochetti, diventati improvvisamente due dato il sentito coinvolgimento della marina militare<sup>10</sup>, proseguì: lo scultore propose un preventivo forfettario per entrambe le opere di circa 500.000 franchi, inviando un primo modello giudicato dalla Commissione «simple et noble en même temps»<sup>11</sup>. Il progetto prevedeva due statue in bronzo, «d'environ trois mètres soixante-dix, deux inscriptions et deux bas-reliefs, dont les sujets seraient choisis parmi les hauts faits du prince en Afrique»<sup>12</sup>. Rispetto al preventivo iniziale, la cifra scese a 300.000 franchi, comprensiva dei lavori d'installazione e di fusione, con la specifica «qu'une partie de cette somme serait le prix de mon propre travail»<sup>13</sup>. Viste le difficoltà di gestione dei due cantieri e l'ancora attiva proposta di smantellamento e ri-costruzione dell'arco di Djemilah, l'artista accettò la richiesta della Commissione di scendere ancora a un preventivo finale di 250.000 franchi. Per far fronte alle spese del materiale, Marochetti ricevette circa 25.000 chili di bronzo per i due gruppi equestri dall'*Armée*, che offrì dei cannoni da far fondere.

Decaduta l'idea dell'arco trionfale a causa dei costi esorbitanti – oltre al fraintendimento di Soult sul progetto di Fontaine – il 10 febbraio 1843 il ministro della Guerra comunicò a Marochetti le intenzioni del re di far erigere il monumento sulla piazza del Carrousel. L'artista fece però notare come la scelta potesse avere ripercussioni sull'intero progetto, soprattutto per le misure da dover ricalcolare<sup>14</sup>. A questo punto, diverse proposte si accavallarono per la messa in discussione del luogo e non poche furono le difficoltà nel conciliare le idee della Commissione, soprattutto perché «chacun, comme de coutume, prétendit donner son avis»<sup>15</sup>. Fontaine rimarcò l'assenza di partecipazione di entrambe le camere legislative, rimarcando lo scarso interesse della politica su un fatto di rilevanza nazionale, ma evidentemente troppo direttamente legato alla corona. Così, mantenendo la calma di fronte ai continui attacchi, il re scelse la destinazione definitiva per l'opera, ovvero il centro della grande corte del Louvre, promettendo di farsi carico del pagamento di ogni spesa aggiuntiva, cercando così di mettere a tacere le polemiche<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> A. AMATO, *Monuments en exil*, Paris: Editions de l'Atlanthrope, 1979, p. 145.

<sup>11</sup> ROBERT 1990, p. 298.

<sup>12</sup> ROBERT 1990, p. 299; l'autore cita nelle note 18 e 19 i documenti da cui sono tratte le descrizioni del modello.

<sup>13</sup> ROBERT 1990, p. 299, lettera citata in nota 18 di Marochetti a Soult del 5 gennaio 1843.

<sup>14</sup> ROBERT 1990, p. 301, lettera menzionata in nota 27 di Marochetti a Soult del 12 febbraio 1843.

<sup>15</sup> FONTAINE 1987, p. 1083.

<sup>16</sup> ROBERT 1990, p. 301, nota 29, lettera del conte Montalivet al maresciallo Soult.

Marochetti lavorò con solerzia, tanto che il 5 settembre del 1843 comunicò d'aver affidato il modello della statua al fonditore Soyer<sup>17</sup>. L'artista, inoltre, era anche a lavoro sui modelli dei bassorilievi, con le scene della sfilata del duca nella cittadella di Anversa e l'attraversamento del colle di Mouzaïa. La riuscita della fusione fu comunicata poi dall'artista in due lettere, sebbene con alcune variazioni rispetto al nome del fonditore<sup>18</sup>: se il gruppo centrale principale restava opera di Soyer, già collaboratore di Marochetti per l'*Emanuele Filiberto* di Torino, i bassorilievi portavano invece la firma di Eck, altro grande nome nella lavorazione del bronzo francese<sup>19</sup>.

Come accadde per la statua del duca torinese, anche il monumento d'Orléans non fu esente da problemi, in particolare legati al basamento: Marochetti era desideroso di sfruttare, per il monumento parigino, il piedistallo del monumento che Charles X aveva scelto per onorare la memoria del fratello, Luigi XVI, su Place de la Concorde. La base dell'opera, non più realizzata, era stata in quegli anni conservata nel deposito di scultura sull'Ile des Cygnes<sup>20</sup>. Tale scelta trovò però una ferma opposizione da parte del ministero dei Lavori Pubblici, soprattutto per il rischio di disperdere le collezioni riutilizzando parti di altre statue<sup>21</sup>. Adeguatosi alle direttive del Ministro, Marochetti ottenne dei nuovi blocchi di marmo per il basamento, con il divieto di ri-adoperare quelli nei depositi<sup>22</sup>. Terminata la diatriba, Fontaine si occupò della gestione del cantiere per la realizzazione delle fondazioni e del piedistallo che avrebbe ospitato l'opera marochettiana, ultimate solo il 5 maggio 1845<sup>23</sup>. Le operazioni della controparte algerina non subirono gli stessi intoppi: rispettando la scelta dello scultore, il basamento dell'altra statua fu completato dal colonnello Viala Charon (1794-1880), ufficiale del Genio militare. I blocchi di marmo selezionati giunsero ad Algeri

---

<sup>17</sup> ROBERT 1990, p. 302, nota 33, lettera di Marochetti al segretario generale del ministero della Guerra del 5 settembre 1843.

<sup>18</sup> Segnalate sempre da ROBERT 1990, p. 302, nota 37 e rispettivamente del 21 agosto e 14 novembre 1844.

<sup>19</sup> ROBERT 1990, p. 302, nota 39. I rapporti tra Marochetti e Soyer sembrano incrinarsi poco prima della fusione del monumento, anche a causa di un processo penale nel 1847 per appropriazione indebita di bronzo destinato alla tomba di Napoleone. L'accusa spinge il bronzista a fuggire da Parigi e, dopo il processo e un anno di carcere, a chiudere definitivamente i battenti della sua bottega, cfr. «Soyer, Louis-Claude-Ferdinand», s. v., in LEBON 2012. La questione è segnalata anche da WARD-JACKSON 1990b, p. 859, nota 70, che riporta la testimonianza di Marochetti durante il processo.

<sup>20</sup> Già sfruttato da Marochetti durante la lavorazione dell'altare centrale della Madeleine.

<sup>21</sup> ROBERT, 1990, p. 303. Sulla questione si veda la missiva conservata presso Paris, Archives Nationales (da qui in avanti ANP), F<sup>13</sup> 767, lettera di Soult al ministro dei Lavori Pubblici datata 3 agosto 1844, con annessa risposta del 12 agosto (consultate e già segnalate da Robert).

<sup>22</sup> Per Robert l'artista è «en accord avec Fontaine», ancorché dal *Journal* dell'architetto non emerge una partecipazione di questi nel dibattito per il piedistallo (ROBERT 1990, p. 303 e nota 45). Fontaine dichiarò solo: «Je reçus en conséquence l'ordre de faire aussitôt les fondations, le piédestal, et le transport de la statue, sans plus recourir aux moyens qu'on s'obstinait à lui [Marochetti] refuser», FONTAINE 1987, p. 1083.

<sup>23</sup> ROBERT 1990, p. 303.

grezzi, per essere poi intagliati e assemblati direttamente in loco. Il primo agosto 1845 fondazioni e basamento erano pronti ad accogliere il gruppo equestre marochettiano<sup>24</sup>. Le operazioni d'installazione della statua si svolsero il 4 ottobre dello stesso anno, sotto la supervisione dell'artista arrivato in Africa appositamente (fig. 1)<sup>25</sup>. La controparte parigina, invece, era stata già collocata il 26 luglio precedente<sup>26</sup>.

Il posizionamento dell'opera lasciò un ricordo importante tra i curiosi, persino Fryderyck Chopin (1810-1849) ne rimase entusiasta, come dimostra una sua lettera inviata alla famiglia: «C'est l'œuvre de Marochetti, un des meilleurs sculpteurs de Paris»<sup>27</sup>.

L'inaugurazione ufficiale dei due monumenti ebbe però luogo il 28 ottobre 1845<sup>28</sup>, in ricordo della spedizione alle *Porte di Ferro* (o di Bibans). A Parigi la cerimonia, tutta militare per volontà del maresciallo Soult, fu presieduta dal re, mentre ad Algeri era stato il tenente generale sostituto di Bugeaud a presenziare l'evento altrettanto partecipato<sup>29</sup>. All'evento parigino erano però assenti i membri della famiglia reale, soprattutto la vedova e il figlio<sup>30</sup>. A ricordo delle celebrazioni fu realizzata anche una medaglia commemorativa, il cui disegno fu commissionato a Jacques-Jean Barre (1793-1855)<sup>31</sup>: su di essa sono incisi da una parte il ritratto del re con la dicitura «Louis-Philippe Roi des Français», dall'altra la statua equestre di Marochetti, con scritto «L'armée au Duc d'Orléans, prince Royal» e la data 1842<sup>32</sup>. La versione grande della medaglia fu poi offerta alla famiglia reale, mentre le più piccole in bronzo distribuite a tutti i sottoscrittori e i militari che parteciparono alla realizzazione delle due opere.

Nessuna delle due sculture si trova oggi nella sua posizione originale. Dopo l'abdicazione di Luigi Filippo del 24 febbraio 1848, la statua che era rimasta per tre anni nella *Cour Carrée* del Louvre fu spedita a Versailles e posizionata di fronte la facciata della *Petite Orangerie*. Lo spostamento non passò inosservato, tanto che persino Alexandre Dumas (1802-1870), indignato dall'evento,

---

<sup>24</sup> ROBERT 1990, p. 304.

<sup>25</sup> ROBERT 1990, p. 304, nota 56.

<sup>26</sup> FONTAINE 1987, p. 1085. Un resoconto del trasporto e ricostruzione dell'opera al centro del cortile è nel «Journal des villes et des campagnes», 26 Juillet 1845, p. 4.

<sup>27</sup> KARŁOWICZ 1904, p. 15; lettera citata anche in ROBERT 1990, p. 305, nota 58 e da HEDENGREN-DILLON 2015.

<sup>28</sup> Per Robert l'inaugurazione avvenne genericamente a luglio; Fontaine, invece, parla dell'installazione dell'opera parigina nella notte tra il 25 e il 26 luglio, con una sorta di cerimonia non ufficiale avvenuta qualche giorno dopo; il *Procès-verbal* conservato negli archivi parigini conferma l'inaugurazione del 28 ottobre, ANP, O<sup>4</sup> 240.

<sup>29</sup> Della cerimonia nella piazza di Algeri è pubblicata un'incisione su «L'Illustration», 15 nov. 1845, p. 161.

<sup>30</sup> FONTAINE 1987, p. 1085.

<sup>31</sup> Esiste una copia *d'après* della medaglia, conservata presso il Département des Objets d'art del Louvre, inv. OA12332.

<sup>32</sup> ROBERT p. 307, nota 69.

manifestò con rabbia la propria contrarietà in una lettera destinata a Emile de Girardin, allora direttore della rivista «La Presse»:

Hier, je traversai la cour du Louvre, et je vis avec étonnement que la statue du duc n'était plus sur son piédestal.

Je demandai si c'était le peuple qui l'avait renversée. On me répondit que c'était le gouverneur du Louvre qui l'avait fait enlever.

Pourquoi cela? D'où vient cette proscription qui fouille les tombeaux?<sup>33</sup>

Nella lunga missiva lo scrittore francese faceva leva sul sentimento di ammirazione che molti personaggi della cultura nazionale nutrivano nei confronti del duca, stimato patrono delle arti. Spostare un monumento – che immortalava per una figura tanto importante per la Francia – senza nessuna ragione fu percepito come affronto troppo grande: a nessun artista, letterato, poeta o storico era stato chiesto un giudizio sull'iniziativa, che sarebbe stata senz'altro disapprovata se fossero stati interpellati – almeno nelle parole di Dumas. Malgrado le rimostranze dello scrittore, portavoce di altre personalità in accordo con questa opinione, l'opera non ritroverà mai più la sua collocazione originaria.

Dopo anni di silenzio passati in un magazzino, nel 1972 il Ministro degli Affari Culturali offrì il gruppo equestre alla città di Eu, dove oggi si trova ancora, collocata di fronte al Castello di Eu, residenza di campagna della famiglia Orléans durante la Monarchia di Luglio<sup>34</sup>.

La statua di Algeri fu riportata invece in Francia poco dopo che l'Algeria aveva ottenuto l'indipendenza nel 1962. Il 26 agosto dell'anno successivo l'opera fu spedita a Vincennes: si decise di conservarla inizialmente nel castello, ma le difficoltà di trasporto e di accesso del bronzo nella fortezza ne impedirono la sistemazione. Così, si optò per trasferirla nel *bois de Vincennes* di fronte al castello, ma anche in questo caso – per ritardi burocratici soprattutto – non andò in porto. Dopo un iniziale spostamento in un deposito nel quartiere di Carnot (sempre a Vincennes), Achille Peretti, sindaco di Neuilly-sur-Seine avanzò la richiesta di trasferirla nella propria città, dove peraltro la famiglia Orléans possedeva una villa<sup>35</sup>. L'opera fu in origine collocata davanti al Municipio, inaugurata il 13 febbraio 1980, per poi essere spostata ancora nella rotonda di Neuilly che porta il nome del duca, dov'è ancora oggi.

---

<sup>33</sup> La lettera è stata integralmente ripubblicata in «Le Mois», 16 Mai 1848.

<sup>34</sup> AMATO 1979, p. 154.

<sup>35</sup> AMATO 1979, pp. 151-153.

Le due statue gemelle, che non differiscono per stile e rappresentazione, raffigurano il principe Ferdinando-Filippo, primogenito del re Luigi Filippo e duca della famiglia d'Orléans (fig. 2). Il protagonista è ritratto a cavallo, con indosso l'uniforme militare da luogotenente generale e in testa il copricapo bicornio. Lo sguardo è rivolto alla sua destra, in attitudine austera e calma, pur lasciando trasparire una vena di malinconia. Il viso è ricco di dettagli realistici, quasi fosse una maschera funeraria del duca: dalla definizione di ogni ricciolo di barba e capelli, ai lineamenti molto definiti che ricordano altre rappresentazioni coeve dell'effigiato, come il busto di James Pradier<sup>36</sup> o il più noto dipinto di Ingres (figg. 3-4)<sup>37</sup>. Ferdinando-Filippo tiene la spada sguainata nella mano destra, che punta in direzione del suolo: un gesto quasi da parata, più che di comando. Anche il cavallo è finemente descritto, soprattutto nei dettagli di criniera, occhi e bocca spalancata, raffigurato persino con le vene in tensione lungo tutto il collo. L'aspetto forse più importante, anche dal punto di vista strutturale, è che l'animale ha due zampe alzate: il peso dell'intero gruppo equestre è distribuito dunque sulle altre due rimaste piantate sul basamento (rispettivamente la destra anteriore e la sinistra posteriore). Un'innovazione dal punto di vista tecnico, soprattutto per l'epoca, ma anche rispetto al cospicuo filone di produzione equestre marochettiano.

Entrambi i basamenti delle statue sono decorati con due bassorilievi nei lati laterali più lunghi. Il primo, sulla parete sinistra, rappresenta *La presa della cittadella d'Anversa* (fig. 5): l'episodio è tratto dall'ultima tappa del movimento di emancipazione e indipendenza del neonato regno belga contro l'Olanda. Il duca d'Orléans è raffigurato alla testa della brigata d'avanguardia dell'Armée du Nord e la scena assume caratteri trionfali, tutta ambientata davanti alla città di Anversa, di cui s'intravede il profilo nello sfondo. Dalla composizione generale più calma, rispetto all'altro rilievo per lo stesso gruppo scultoreo, l'intera vicenda è raccontata attraverso una costruzione scenica su due piani principali: a sinistra sono radunate le truppe di fanteria che sfilano suonando strumenti musicali, preceduti dai genieri della Legione Straniera, riconoscibili dall'uniforme. La caratteristica principale dell'episodio è questo aspetto musicale predominante, che contribuisce a rendere armonica la scena, pur rimanendo marziale e ritmata con ordine, rendendo l'episodio quasi immersivo. Come per i rilievi dell'*Emanuele Filiberto* e, ancor prima, la *Battaglia di Jemappe* dell'Arco di Trionfo, l'attenzione e la cura al dettaglio sembrano predominanti anche in questo caso: tutto è raccontato con estrema precisione, dalle divise dei corpi militari alla caratterizzazione

<sup>36</sup> L'opera è conservata al Louvre (inv. RF 1721; MV 1721) e fusa da Eugène Gonon; si rimanda alla scheda online del museo.

<sup>37</sup> Anche questa nelle collezioni del Louvre (inv. RF 2005 13).



dei volti dei singoli personaggi in primo piano. Persino in questa occasione Marochetti pare giocare con i piani dimensionali, lasciando alcune figure in primo piano scavalcare i bordi della cornice immaginaria imposta dal rilievo, sfruttando i piedi dei soldati che in più punti sporgono oltre il bordo inferiore del gruppo bronzeo. Lo sfondo è disegnato dalle estremità dei fucili che si stagliano in alto, mentre il lato opposto è caratterizzato sia dalla presenza di un albero secco (che denuncia l'ambientazione autunnale della rappresentazione), sia dal profilo della città portuale appena intuibile in una porzione di cielo annuvolato. Nella parte destra del rilievo è presente un gruppo di personaggi a cavallo, poggiati su un terreno dalla conformazione rialzata: tra loro, spicca il duca d'Orléans, alla sinistra della cavalleria, molto vicino ai suoi uomini e colto nell'atto di congratularsi con gli stessi con orgoglio.

Al lato opposto del basamento è invece raffigurato il *Passaggio del colle del Mouzaïa* (fig. 6). A differenza dell'altro rilievo, questo è caratterizzato da una moltitudine affollata e dinamica di personaggi, disposti in modo irregolare, molti dei quali a rilievo su un'asse diagonale su cui è costruita tutta la scena. Si percepiscono i contorni di un paesaggio montano, con un'alternanza di linee irregolari a disegnare le rocce che lo compongono, accentuato da un raffinato lavoro di chiaroscuri. Le unità di cavalleria dell'Armée d'Afrique, dai larghi pantaloni, si distinguono sulla destra dai tratti somatici africani, dai copricapi abbondanti e dalle divise con elementi orientali: tra loro spicca, in primo piano, il personaggio in terra, colto nell'atto di esalare l'ultimo respiro. Messi all'angolo dall'esercito francese, subiscono con rabbia l'assalto dei nemici, capitanati dal duca a cavallo che, leggermente in secondo piano rispetto alle altre figure, è contraddistinto dallo stesso bicornio indossato anche nel gruppo equestre centrale. Un dettaglio insolito è il portabandiera che, braccio alzato verso il nemico e posizionato poco dietro, col suo drappo nasconde involontariamente un fante a piedi, dal volto coperto: *boutade* dello scultore o scelta tecnico-prospettica precisa?

Rispetto alla produzione scultorea di Marochetti fino al 1845, il doppio bronzo dedicato al duca d'Orléans rappresenta il terzo monumento equestre realizzato dallo scultore. Se comparato ai due precedenti esempi, l'*Emanuele Filiberto* di Torino e il *duca di Wellington* di Glasgow (terminato nel 1844), le affinità col duca Savoia torinese appaiono evidenti, almeno rispetto all'opera scozzese.

Il doppio monumento gemello presenta alcune piccole similitudini anche con la statua equestre torinese, ma è soprattutto per differenze che il confronto può essere fatto. La posa dei protagonisti è in netto contrasto: da un lato l'*Emanuele Filiberto* ha un impianto dinamico ed è colto in atto

teatrale di rinfoderare la propria spada, dall'altro il *duca d'Orléans* è più statico e composto nella sua posa marziale. In entrambi i casi è evidente la volontà di rispettare determinati aspetti del dato reale, in particolare il viso e gli accessori militari, ma il duca Savoia è un eroe leggendario, evidentemente idealizzato, mentre il duca francese è un personaggio in carne e ossa, ritratto come doveva apparire poco prima della sua tragica scomparsa e rappresentato cercando di conciliare l'immagine d'una personalità ammiratissima mantenendo la dignità di un generale eroico monumentalizzato.

Rispetto ai modelli della statuaria equestre più importanti, dal *Bartolomeo Colleoni* di Verrocchio (1488) al *Cosimo I* di Giambologna (1594), senza dimenticare il modello più alto dell'antichità, ovvero il *Marco Aurelio* capitolino, Ferdinando Filippo al posto del bastone di comando impugna una spada, com'era stato per l'*Emanuele Filiberto*, ma in questo caso puntata verso il basso. L'insolita configurazione dell'arma non sembra indicare né un ordine preciso né la fine della battaglia per cui è commemorato nei rilievi, piuttosto una semplice esibizione di un attributo militare forte. Nel tentativo di rintracciare una possibile consonanza, sia pur per semplici dettagli e non con modelli diretti, un'opera equestre la cui impostazione risulta simile è la *Jeanne d'Arc pleurant*<sup>38</sup> di Marie d'Orléans (1813-1839, fig. 7). Sorella di Ferdinando-Filippo nonché talentuosa scultrice scomparsa prematuramente all'età di soli 26 anni, la principessa partecipò attivamente alla vita artistica del primo romanticismo francese. Allieva del pittore Ary Scheffer (1795-1858), era stata senz'altro nota agli artisti della generazione di Marochetti. A testimoniare i loro rapporti è uno scritto durante il passaggio a Firenze del conte di Chambord nell'atelier di Félicie de Fauveau (1801-1886), incaricato di acquisire un «*modèle d'un saint Michel que Marochetti lui acheta pour le compte de la princesse Marie d'Orléans*»<sup>39</sup>.

È difficile stabilire una connessione precisa tra il modello dell'opera di Marie d'Orléans e la statua marochettiana, resta però affascinante la suggestione che lo scultore possa aver reso omaggio anche alla sorella del duca disponendo un elemento fortemente simbolico dell'opera, destinata a commemorare il primogenito e più amato figlio del re, in modo simile a quello della sua collega e conoscente.

---

<sup>38</sup> L'opera originale è conservata al Château de Chantilly, nella Petite galerie du Logis; ne esiste però una versione in gesso, probabilmente il modello, conservata al Musée de Grenoble (MG 871). DION-TENENBAUM 2008; WARD-JACKSON 2008.

<sup>39</sup> DE CHAMBORD 1933, p. 141; citazione riportata anche in HEDENGREN-DILLON 2018°.

Tra le opere realizzate da Carlo Marochetti, il monumento dedicato al duca d'Orléans è stato tra i più criticati, quasi all'unanimità: l'eco della contrarietà che suscitò fu tale da fare il giro della stampa internazionale.

Tra i primi e più ricorrenti detrattori ci furono le frecciate satiriche contro l'artista pubblicate, spesso in forma anonima, su «Le Charivari». Poco dopo aver completato il modello sulla rivista iniziarono da subito a lamentare non solo la scelta dell'artista «étranger», ma anche e soprattutto la doppia realizzazione: «qui en demande? Nantes, Lyon, Bordeaux veulent-ils un duc d'Orléans?»<sup>40</sup>. Fu fatto notare che la pratica di replicare le stesse opere era una manovra «triste et regrettable», al pari del provare a inviare repliche della Madeleine o dell'Arco di Trionfo ad altre città francesi. Pochi mesi dopo, diffusasi la notizia dall'installazione prevista nella corte del Louvre, Théophile Thoré segnalò l'infelice innesto tra l'opera marochettiana e la più raffinata cornice architettonica cinquecentesca con i decori a rilievo di Jean Goujon (1510-1568)<sup>41</sup>: «il faudrait que la statue de M. Marochetti fut bien grande et bien parfaite pour soutenir ce voisinage»<sup>42</sup>, sottintendendo la scarsa riuscita dell'operazione.

Cinque giorni dopo la messa in posa dell'opera nella sua destinazione parigina, le osservazioni negative aumentarono d'intensità. La statua risultò in molti casi «bien malheureuse»<sup>43</sup>. Nulla poteva salvarsi, a partire dalla figura del principe, male assemblata sul cavallo e con quel «bras droit ridiculement raidi e rejeté en arrière». Tutto fu giudicato grossolano, dall'anatomia non rispettata alla maldestra trasposizione degli abiti militari. Nessuno sconto fu riservato anche al cavallo: «impossible d'imaginer quelque chose de plus mal charpenté, de plus ridiculement posé, de plus contrefait que ce mastodonte»<sup>44</sup>. L'anonimo commentatore ce l'aveva in particolare con Marochetti, le cui opere erano ritenute nell'insieme «détestables», a tal punto da far sorgere il dubbio che la committenza fosse stata miope sulla scelta di un artista tanto sopravvalutato.

La peggior stroncatura arrivò, senza troppe sorprese, da parte di Gustave Planche. L'enorme anti-elogio dell'opera non tardò ad arrivare: su «La Revue des deux mondes» *Gustave le Cruel*<sup>45</sup> indirizzò ben undici pagine di critiche contro il gruppo equestre<sup>46</sup>. Con lunghi e crudeli giri di parole, il letterato non fece sconti, smontando la scultura in ogni suo dettaglio. L'opera era

---

<sup>40</sup> «Le Charivari», 29 Avril 1845. Il trafiletto non è firmato.

<sup>41</sup> Autore dei bassorilievi nell'attico della Cour Carrée.

<sup>42</sup> «Le Constitutionnel», 22 Juin 1845, p. 2.

<sup>43</sup> «Courrier de la Côte-d'Or», 31 Juillet 1845, p. 3.

<sup>44</sup> «Courrier de la Côte-d'Or», 31 Juillet 1845, p. 3.

<sup>45</sup> Come fu chiamato da Alphonse Karr, citato in CHAFFIOL-DEBILLEMONT 1968.

<sup>46</sup> PLANCHE 1845.

innanzitutto impossibile da ammirare, a causa della difficoltà di fissare un punto di vista privilegiato per osservarla. Sarcasticamente Planche si chiedeva chi fosse la persona ritratta, sottolineando il difetto della sua collocazione con il volto rivolto al palazzo. Tutto era ritenuto inutilmente pesante, freddo, tanto meticolosamente riprodotto nei dettagli realistici della divisa da aver dimenticato la verità della figura centrale, rimasta così priva di caratterizzazione, peggiorata dalla presenza di un copricapo singolare e superfluo. Persino il cavallo, «coiffé d'une chapeau militaire», non aveva alcun pregio e pareva, al contrario, un assemblaggio di più parti incongrue provenienti da razze diverse. La fisionomia del duca era inesatta rispetto a come doveva apparire il corpo di un uomo della stessa età; Ferdinando-Filippo risultava «mal assis sur sa monture, mal coiffé, étouffé dans son uniforme, tient gauchement son épée, et sa physionomie n'exprime aucun sentiment précis et définissable»<sup>47</sup>. Il risultato finale era stato un disastro: l'opera non risultava affatto monumentale, errata in ogni sua possibile proporzione, persino puerile rispetto ai tentativi di rifarsi ai modelli del passato, inconcepibile nello stile adottato e nient'affatto elevato come ci si aspetterebbe per tributo monumentale. Anche i bassorilievi non furono esenti dalle critiche, sbagliati in quasi tutte le caratteristiche: così com'era stato per l'Arco di Trionfo, secondo Planche Marochetti aveva confuso «les conditions de la statuaire et les conditions de la peinture», rendendo i rilievi accettabili solo se fossero stati dipinti. Il problema era soprattutto l'eccessivo risalto dato ad alcuni personaggi, molto più in rilievo, rispetto a quelli sul fondo: una differenza elementare che qualsiasi aspirante accademico avrebbe studiato e potuto migliorare. La violazione del principio classico della disposizione delle figure nei rilievi, attraverso una successione di piani regolari che non lasciano spazi vuoti, era stata per Planche imperdonabile, tanto da aver compromesso la lettura dei due episodi raffigurati. Lo stile risultava così indecifrabile e arretrato per il critico. Il talento dell'artista nell'opera si componeva di soli due elementi, in questo caso: «un œil qui ne voit pas très bien, et une main qui copie assez mal»<sup>48</sup>. La violenta stroncatura si concludeva senza possibilità di redenzione: Planche sosteneva che a Marochetti era stata offerta l'occasione di mostrarsi con ben tre occasioni pubbliche (la Maddalena, l'Arco di Trionfo e il monumento d'Orléans) ma era stato incapace di spiccare; il monumento del duca confermava anzi tutte le impressioni del letterato: «il n'avait rien à dire, il n'a rien dit»<sup>49</sup>. L'errore principale era stato dimenticare i grandi monumenti dell'antichità e del Rinascimento, oltre all'incapacità di riadattare quei modelli al proprio tempo.

---

<sup>47</sup> PLANCHE 1845, p. 734.

<sup>48</sup> PLANCHE 1845, p. 740.

<sup>49</sup> PLANCHE 1845, p. 741.

Anche Arsène Houssaye, spesso in disaccordo coi giudizi di Planche, fece eco al collega sul monumento. Il letterato vide le proprie aspettative deluse sull'«élève de Gros, l'ami de Bouchot» che tanto aveva entusiasmato svelando al pubblico francese quel capolavoro dell'*Emanuele Filiberto* ma che, in questa occasione, «il n'a trouvé ni la grandeur ni la vie»<sup>50</sup>. Per Houssaye l'artista avrebbe dovuto seguire meglio l'esempio di Géricault e copiare uno dei suoi cavalli, ma il risultato finale fu un animale maldestro che ricordava piuttosto le litografie di Jean-Victor Vincent Adam (1801-1867): «s'il avait bien consulté les chevaux de Géricault, il n'aurait pas réuni dans un même cheval, la tête d'un coursier arabe et l'arrière-train d'une jument limousine»<sup>51</sup>. Anche qui fli gu rimproverata l'assenza di riferimenti all'antico: secondo Houssaye ci si sarebbe potuti ispirare dal *Marco Aurelio* capitolino o dalla statua equestre di Marco Nonio Balbo<sup>52</sup>. L'altro modello cui occorreva orientarsi erano i marmi del Partenone, per imparare almeno a disporre un uomo a cavallo: l'assenza di posa contribuiva all'effetto irregolare dell'opera finale, che mancava così di grazia e *grandeur*. La critica prosegue ricalcando – quasi alla lettera – le accuse mosse da Planche: l'assenza di un punto di vista privilegiato, il copricapo ridicolo, la difficoltà nel riconoscere il personaggio dalla prospettiva rivolta verso il Carrousel. Il risultato finale fu dunque un'opera «froide et mesquine». Houssaye rimarcò come l'artista non fosse riuscito a farsi portavoce di una scuola artistica (al pari di Raffaello per gli italiani, Rembrandt per gli Olandesi o Reynolds per gli inglesi), restando completamente anonimo (forse perché straniero?), rendendo imbarazzante il confronto con le altre epoche storico-artistiche di cui l'edificio era rappresentativo: «Marochetti, dis-je, vient d'écrire sur un piédestal qu'il est un sculpteur médiocre, sans inspiration, sans caractère, sans style»<sup>53</sup>.

Lo sdegno generato dall'opera ebbe ripercussioni così vaste da interessare persino la stampa italiana. Qualche settimana dopo l'inaugurazione, infatti, una testata padovana (tra i cui compilatori è presente Pietro Selvatico<sup>54</sup>), riportava le reazioni dei francesi contro il monumento marochettiano: l'opera di Carlo Marochetti «cagionò nella stampa francese una generale alzata d'insegne. Gustave Planche [...] ne fa orribile strazio. Benché ne giovi sperare che un po' di lesu orgoglio nazionale abbia tinte di fiele le penne dei critici contro l'artista straniero preferito [...] anche per il

---

<sup>50</sup> HOUSSAYE 1845, p. 59.

<sup>51</sup> HOUSSAYE 1845, p. 59.

<sup>52</sup> Oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

<sup>53</sup> HOUSSAYE 1845, p. 60.

<sup>54</sup> Che, nel 1861, si ritroverà a commentare il *Carlo Alberto* marochettiano, come raccontato nel relativo approfondimento della tesi.



monumento a Napoleone»<sup>55</sup>. L'aspetto forse più interessante del trafiletto si lega a un'affermazione specifica: «il disegno di quella statua, eseguito da Vittore Adam è già noto all'Italia»<sup>56</sup>. La sarcastica associazione – in senso dispregiativo – dell'opera a un'incisione di Adam fatta da Planche, poi ripresa da Houssaye, si era trasformata nella stampa italiana in una dichiarazione specifica.

Non si tratta però della prima volta in cui lo scultore subì simili accuse, ovvero rimproverargli la non paternità di capolavori come l'*Emanuele Filiberto* o l'altare maggiore della Madeleine (l'idea del primo, in particolare, fu attribuita al pittore François Bouchot<sup>57</sup>). In effetti, esiste un disegno di Adam che ritrae il duca intorno al 1830<sup>58</sup> (più di dieci anni prima della commissione del monumento) in una posa molto simile a quella adottata da Marochetti per il suo gruppo equestre. Anche il cavallo appare somigliante nell'impostazione, anche se ci sono delle divergenze: sono diverse, ad esempio, le fattezze più giovanili del duca, il copricapo e alcuni particolari sulla divisa militare, la zampa posteriore del cavallo non sollevata e, infine, la spada che è sguainata verso l'alto. Com'è immaginabile pensare oggi, vista l'acredine di cui spesso fu bersaglio l'artista, si trattò d'una semplice suggestione che i documenti disponibili non confermano né smentiscono: resta però interessante constatare che Marochetti possa essersi ispirato alla produzione ritrattistica coeva francese, nel tentativo, forse maldestro, di non inimicarsi il pubblico già molto prevenuto nei suoi confronti a causa della sua provenienza.

Malgrado l'enorme trambusto scatenato alla sua inaugurazione – più a Parigi, che non ad Algeri – e il destino sfortunato di entrambe le sculture, il monumento al duc d'Orléans rappresentò una tappa importante nella carriera di Marochetti: ultimo gruppo equestre francese prima del 1848 e del trasferimento a Londra, realizzato in un momento di particolare intensità per l'artista, che aveva appena concluso l'altrettanto discusso monumento di Wellington a Glasgow e iniziato a lavorare alla complessa commissione per quello dedicato a Napoleone.

La ferocia con cui gli osservatori del tempo descrissero i due bronzi si propagò oltre i confini della nazione e l'argomento tornerà spesso come pretesto, usato quasi come un'arma per dimostrare l'inadeguatezza di Marochetti in commissioni successive, come accadde per il *Carlo Alberto*.

---

<sup>55</sup> «Giornale Euganeo», novembre 1845, a. 2, fasc. 11, p. 469.

<sup>56</sup> «Giornale Euganeo», novembre 1845, a. 2, fasc. 11, p. 469.

<sup>57</sup> La vicenda è approfondita nella sezione relativa all'*Emanuele Filiberto* nella tesi.

<sup>58</sup> Il disegno, firmato e datato, è conservato presso il Musée Carnavalet di Parigi (inv. D. 3129).

Le parole di Planche ebbero una tale eco da essere ancora rievocate nella prima metà del Novecento da Luc Benoist, che ricordava come «même un demi-romantique comme Marochetti est mal à l'aise dans ces travaux ennuyeux. Son Duc d'Orléans équestre “exhale, comme disait Gustave Planche, les bornes de sa grandeur et l'ennui du commandement”»<sup>59</sup>. Per avvalorare la sua posizione, Benoist sfruttò il confronto con l'opera funeraria dedicata al duca d'Orléans e realizzata da Henri de Triqueti (1804-1874, fig. 8)<sup>60</sup>, presentandola come vero e autentico esempio di «belle statuaire contemporaine»<sup>61</sup>.

È indubbio che le scelte adottate da Marochetti per questo doppio monumento sembravano allontanarsi dalle precedenti realizzazioni. Così come altrettanto lontane appaiono le rievocazioni in chiave *troubadour* dell'*Emanuele Filiberto* (che ritorneranno solo col *Riccardo I*). D'altronde, che Marochetti avesse preso una posizione netta rispetto alle ricerche della scultura romantica non ci sono tracce concrete, «per quanto la sua sensibilità lo portasse naturalmente nell'orbita dell'arte nuova»<sup>62</sup>. L'artista appare qui impegnato nel tentativo di codificare soluzioni che diventeranno poi ricorrenti nelle successive rappresentazioni equestri: un'apparente freddezza e un'attenzione quasi maniacale al dato reale e ai dettagli persino psicologico-introspettivi del meno battagliero e più malinconico effigiato. In questo caso l'artista voleva forse ricreare il ricordo intimo, poetico, quasi affettuoso e familiare della persona ritratta, peraltro a lui nota visti i rapporti intrattenuti con la famiglia d'Orléans. Il valore del doppio monumento al duca d'Orléans non risiede dunque nella possibilità di rintracciare innovazioni stilistiche o nei virtuosismi tecnici, che gli osservatori dell'epoca demolirono impietosamente (soprattutto per ragioni campanilistiche) – tacendo poi di fronte allo spostamento dell'opera parigina. Oggi, il monumento racconta due aspetti della biografia artistica marochettiana: da un lato, la volontà costante di compiacere sempre una committenza eterogenea, attraverso un tipo di rappresentazione che inviti al raccoglimento e alla nostalgica commemorazione; dall'altro l'ostinazione dell'artista nel collocarsi fuori dal dibattito accademico, adoperando repertori a lui congeniali che mescolano la conoscenza della statuaria equestre alle istanze dell'arte a lui vicina. A ciò bisogna aggiungere l'estrema difficoltà di un artista guardato sempre con sospetto e diffidenza da parte del *milieu* culturale del tempo, costretto a subire attacchi – talvolta persino personali – che riuscì comunque a innalzare con dignità su un piedistallo, due in

---

<sup>59</sup> BENOIST 1994, p. 165.

<sup>60</sup> Il cenotafio si trova nella chiesa di Notre-Dame de Compassion a Parigi, nella cappella reale dedicata a San Ferdinando.

<sup>61</sup> BENOIST 1994, p. 165.

<sup>62</sup> BOVERO 1942, p. 186.

questo caso, l'immagine di quell'uomo su cui erano riposte le speranze politiche di molti. Nella tumultuosa compagine di scultori romantici, impegnati e travolti dalle novità che stavano animando la statuaria di primo Ottocento, ancora una volta Marochetti si distinse per originalità: sfidando dettami accademici e modelli ormai vetusti, rese omaggio in modo personale al delfino di quel re che gli garantì un avvio trionfante di carriera in Francia, e lo ha fatto in modo così personale da toccare le corde di animi altrettanto sensibili, come Chopin e Dumas, che avevano invece (ri)visto in quell'opera proprio l'uomo che tanto avevano ammirato.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - [Anonimo], *Vista esterna della Piazza dei Martiri, con Djemaa el Djedid sulla sinistra e la statua di Marochetti sulla destra*, negativo su lastra di vetro, 1910-1930 circa. Collezione Privata



Fig. 2 - Monumento al duca d'Orléans, dettaglio gruppo equestre. Eu, Château d'Eu





Fig. 3 (a sinistra) - James Pradier, *Busto di Ferdinando Filippo duca d'Orléans*, bronzo, 1842. Paris, Musée du Louvre



Fig. 4 (a destra) - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di Ferdinando Filippo duca d'Orléans*, olio su tela, 1842. Paris, Musée du Louvre



Fig. 5 - *Monumento al duca d'Orléans*, dettaglio rilievo *La presa della cittadella di Anversa*



Fig. 6 - *Monumento al duca d'Orléans*, dettaglio rilievo *Passaggio del colle del Mouzaïa*

Neuilly-sur-Seine, Place duc d'Orléans



Fig. 7 - Marie d'Orléans, *Jeanne d'Arc pleurant à la vue d'un Anglais blessé*, gesso, 1834. Grenoble, Musée de Grenoble



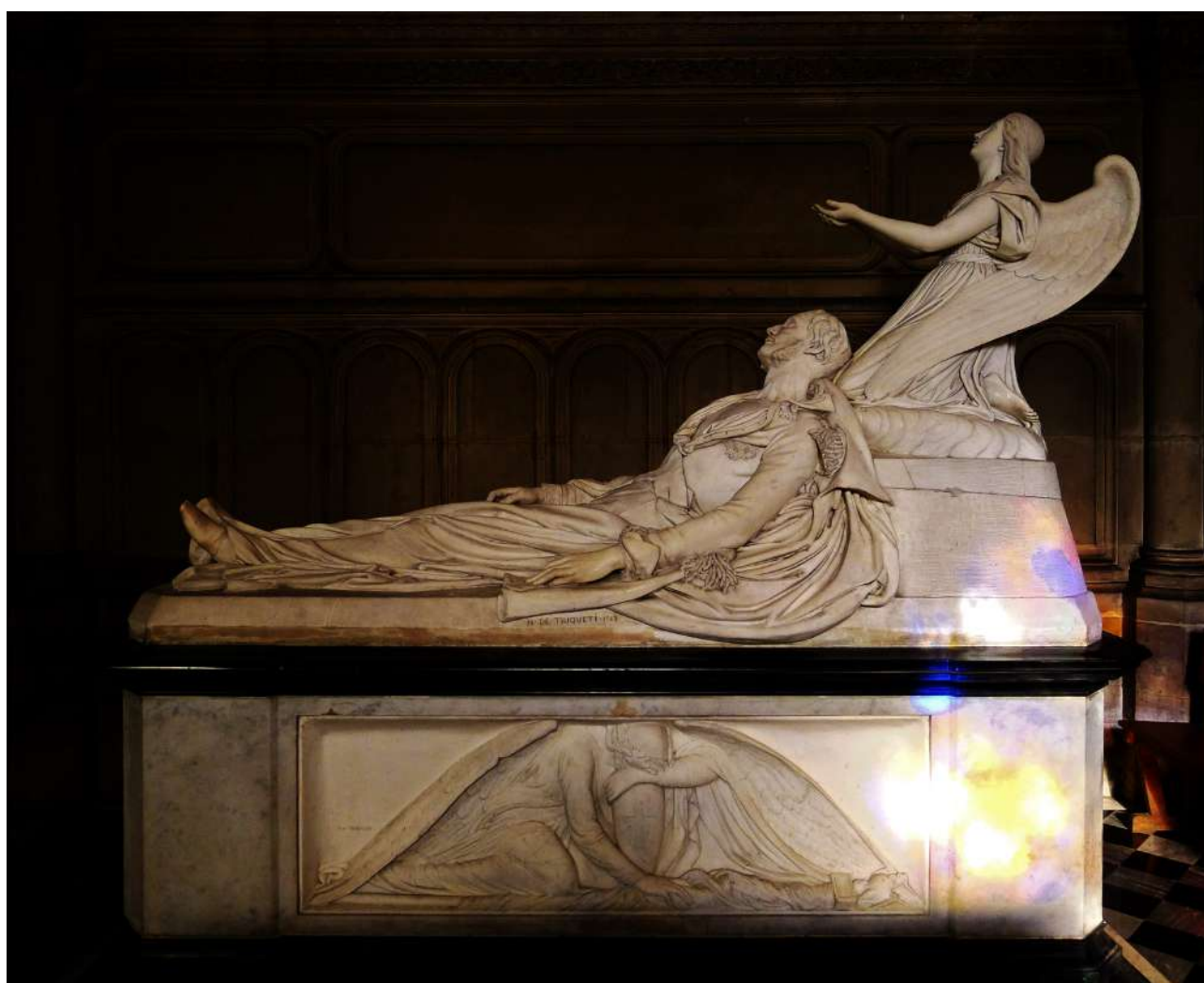


Fig. 8 - Henri de Triqueti, *Cenotafio del principe d'Orléans*, marmo, 1843 circa. Paris, Église de Notre-Dame-de-la-Compassion





## X

### *Monumento a Claude-Louis Berthollet*



Bronzo

Commissionata verso il 1842 circa

Inaugurata il 25 agosto 1844

Fonditori: Soyer & Ingé

Architetto del basamento: Henri Poireaux (1818-1893)

Altezza 2, 85 m

Annecy, Jardin de l'Europe

### Iscrizioni:

Piedistallo, facciata frontale: «CLAUDE-LOUIS BERTHOLLET / SES CONCITOYENS ET ADMIRATEURS / MDCCCXLIII / NE À TALLOIRES, IX DECEMBRE MDCCXLVIII / DECEDE À ARCUEIL LE VI NOVEMBRE MDCCCXXII»

Piedistallo, facciata laterale sinistra: «ELEVE AU COLLEGE DES PROVINCES. / IL ETUDIA LA MEDECINE À L'UNIVERSITÉ DE TURIN, / ET FUT RECU DOCTEUR EN MDCCLXX. / S'ETANT FIXE À PARIS / LOUIS PHILIPPE LE NOMMA SON MEDECIN».

Piedistallo, facciata laterale destra: «PROFESSEUR DE CHIMIE À L'ECOLE NORMALE / ET À L'ECOLE POLYTECHNIQUE, / MEMBRE DE L'ACADEMIE DES SCIENCES DE L'INSTITUT. / IL CREA AVEC LAVOISIER LA NOMENCLATURE CHIMIQUE / FONDA LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT À L'INDUSTRIE NATURELLE / LA SCIENCE L'INDUSTRIE ET LES ARTS / DURENT A SES TRAVAUX / DE NOMBREUSES ET IMPORTANTES DECOUVERTES»

Piedistallo, facciata posteriore: «NAPOLEON LE DISTINGUA / ET RECU DE LUI DES LECONS DE CHIMIE / IL FIT PARTIE DE L'EXPEDITION D'EGYPTE / ET PRESIDA LA COMMISSION SCIENTIFIQUE / A SON RETOUR / IL FUT ADMINISTRATEUR DES MONNAIES / DIRECTEUR DE L'AGRICULTURE COMTE D'EMPIRE / SÉNATEUR GÉNÉRAL OFFICIER DE LA LÉGIION D'HONNEUR / TITULAIRE DE LA SÉNATOIRE DE MONTPELLIER / CHEVALIER GÉNÉRAL DE L'ORDRE DE LA RÉUNION / CHEVALIER DE L'ORDRE DE LA COURONNE DE FER / PAIR DE FRANCE».

Sul plinto, a destra «MAROCHETTI 1843».

### Fonti archivistiche:

Annecy, Archives Municipales, 1 M/22; Chambéry, Archives Départementales, Fds Sarde I FS 447; Paris, Archives Nationales, F<sup>1</sup> C<sup>1</sup> 166.

### Bibliografia:

JOMART 1843; JOMART 1844, CALDERINI 1928; RHEIMS 1972; GARDES 1996; AGULHON, 1997.

Claude-Louis Berthollet (1748-1822) è stato un importante chimico francese, nato a Talloires in Savoia, vicino Annecy<sup>1</sup>. Figlio di generazioni di notai (per parte paterna) e di avvocati (per parte materna), era sesto di nove fratelli, quasi tutti scomparsi senza mai raggiungere l'età adulta.

---

<sup>1</sup> Per un recente resoconto biografico cfr. FRÈREJEAN 2021.

Contrariamente alla tradizione familiare, da cui non ricevette alcun aiuto finanziario, Berthollet intraprese in autonomia lo studio della medicina per quattro anni all'Università di Torino. Ottenuto il titolo di dottore nel 1768, e dopo quattro anni vissuti in Piemonte, Claude-Louis si spostò a Parigi, dove iniziava una lunga carriera incrociando personaggi di primo piano. Divenuto medico dell'amante del Duca d'Orléans, Madame de Montesson, approfondì lo studio della chimica alla facoltà di medicina di Parigi. Grazie a una sempre più crescente reputazione, nel 1776 fu eletto membro dell'Académie des Sciences. Divenuto *Docteur-régent* presso la facoltà parigina nel 1784, ottenne anche la nomina come direttore dei coloranti nella fabbrica reale Gobelins. Poco più tardi, proseguì la carriera grazie a incarichi di prestigio presso la Commission des Monnaies, la Commission per l'Agriculture, fino a diventare docente sia all'École Polytechnique nel 1794, sia dell'École Normale l'anno seguente. Dopo la nomina presso l'Institut de France, fu tra i fondatori dell'École d'Arts et Métiers di Parigi assieme ad altre importanti personalità scientifiche, come Jean-Antoine Chaptal, Pierre-Simon Laplace e Gaspard Monge. Sul finire del secolo Berthollet seguì Napoleone nelle *Campagne d'Italia*, incaricato – assieme a Monge – di trovare oggetti di scienze e arti nei paesi conquistati. Poco più tardi partì in Egitto come membro della commissione di scienza e arte, eletto poi vicepresidente dell'Istituto Egiziano. Abbandonata l'Africa nel 1799 fu nominato Grand Ufficiale della Legion d'Onore nel 1804, poi Conte dell'Impero. Sotto la Restaurazione divenne anche *Pair de France*. Spese i suoi ultimi giorni nella casa di Arcueil, dove morì due anni dopo. A lui si deve la scoperta delle proprietà sbiancanti del cloro, da cui derivò un processo di sbiancamento tessile tramite una soluzione di ipoclorito di sodio: prodromi dell'invenzione della candeggina.

L'impulso di far erigere una statua in onore di Berthollet nella sua città natale giunse tramite l'iniziativa dell'ingegnere e politico Charles-Marie-Joseph Despine (1792-1856)<sup>2</sup>. L'idea si trasformò in proposta, lanciata poi ufficialmente con il contributo e la sottoscrizione dei deputati Matteo Bonafous e Antonio Matthieu<sup>3</sup>, che formarono – insieme a Despine – il comitato centrale per la realizzazione dell'opera di Torino. Poco dopo s'istituì un secondo comitato incaricato

---

<sup>2</sup> Figlio di Joseph Despine, medico del re Vittorio Amedeo III di Savoia, presidente della Società agraria di Torino e deputato del parlamento sardo dal 1850 al 1856. Una prima ricostruzione della commissione è in GARDES 1996, pp. 173-177.

<sup>3</sup> Antonio Mathieu (1798-1870), politico italiano, deputato dalla II alla V legislatura del Regno di Sardegna e Ministro dell'Agricoltura per soli tre giorni nel 1849. Nelle carte d'archivio ci si riferisce a lui solo come «Mathieu», la conferma che possa trattarsi proprio di Antonio Mathieu arriva anche nel testo di JOMARD 1843.

dell'esecuzione ad Annecy, così da seguire l'intera vicenda in loco<sup>4</sup>. Il 4 agosto 1840 Carlo Alberto approvò la proposta e, tramite decreto firmato il 25 agosto dello stesso anno, aprì ufficialmente la sottoscrizione attraverso una generosa donazione di seicento lire<sup>5</sup>.

Tra le carte custodite negli archivi di Annecy è presente il disegno di un probabile primo pensiero per l'opera, immaginata inizialmente come un grande obelisco sulla cui sommità era presente una medaglia-ritratto di Berthollet, il tutto collocato su un piedistallo a tre gradini con un'iscrizione frontale<sup>6</sup>.

Il 22 ottobre del 1840 Octave Ducros<sup>7</sup> contattò i consiglieri municipali di Annecy dopo aver letto, per caso, sulla *Gazzetta Piemontese*<sup>8</sup> la notizia del progetto monumentale per Berthollet. Senza troppi indugi, Ducros invitò la commissione ad affidare l'incarico a «Mr. David d'Angers», soprattutto per il gran numero di «statues des grands-hommes qui décorent les places publiques et les arcs de triomphe»<sup>9</sup> realizzate dall'artista, garanzia dunque di successo per un simile progetto. Pochi mesi più tardi, anche «E. Chevreul»<sup>10</sup> scrisse alla commissione, saputo dell'iniziativa monumentale dedicata «à l'illustre Berthollet», uno degli uomini «que j'ai le plus respectés»<sup>11</sup>. A sua volta, Chevreul suggerì ai membri incaricati d'affidare l'opera allo scultore «David», consapevole che il talento dell'artista era già così grande da potergli permettere di realizzare con maestria e facilità un incarico tanto importante. Non è noto se da Annecy ci sia stata richiesta formale della commissione, ma gli archivi conservano una copia del preventivo per il monumento inviato proprio da David d'Angers il 22 dicembre 1840, in cui l'artista indicava che «la statue et les bas-reliefs fondus après dans mon atelier conteraient quinze mille francs», specificando che i costi

---

<sup>4</sup> Il comitato di Annecy è composto da «Mm.r l'avocat Chaumontel, président; Antonioz, I<sup>er</sup> médecin; Dunand, architecte; Guillet, avocat; Mauris [Moris], avocat; Philippe, avocat; Replat, avocat; Ruphy, [franc] propriétaire; Challamel, gr. vicaire; l'abbé J. C. Favre, secrétaire du comité», mentre il comitato torinese è formato da «MM.r le chevalier Despine, le chev. Mathieu, M.r Bonnafous», cfr. JOMARD 1843.

<sup>5</sup> Non mi è stato possibile rintracciare la delibera ufficiale firmata dal re Savoia, citata però in un foglio non numerato nell'archivio di Annecy, Archives Municipales (da qui in avanti AAM), 1 M 22(003), *Comité, Quelques lettres et délibération du comité d'Annecy*. Ringrazio Caroline Hedengren-Dillon e il personale degli Archivi di Annecy e Chambéry per avermi fornito il materiale, documentario e fotografico, relativo al monumento.

<sup>6</sup> AAM, 1 M 2(003), a matita è segnato il codice 24FiM0001. Il progetto non riporta alcuna firma, né è menzionato nelle carte presenti.

<sup>7</sup> Poeta e avvocato originario di Sixt, come lui stesso si firma; non mi è stato possibile rintracciare una sua biografia. Gli esili dati biografici sono tratti dalla pagina a lui dedicata dell'Académie Française.

<sup>8</sup> In effetti della sottoscrizione ne fu data notizia in un articolo dedicato proprio a Berthollet della «Gazzetta Piemontese» n. 217, Mercoledì 23 settembre 1840, pp. 1-2.

<sup>9</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 26.

<sup>10</sup> Probabilmente Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), importante chimico francese nonché direttore nel 1813 della manifattura dei Gobelins e, dal 1826, membro dell'Académie des Sciences.

<sup>11</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 32.

di trasporto e installazione non supereranno gli ottocento franchi. Sommando anche la lavorazione del piedistallo, «tout recapitulé le monument complet dépasserait à peine dix huit mille francs»<sup>12</sup>.

Poco più tardi, Despine scrisse a Chaumontel, presidente della commissione di Annecy, per inoltrare le comunicazioni precedenti tra Ducros, Chevreul a Bonafous, allegando il preventivo di David d'Angers, così da informare tutti e permettere che il «comité central pût émettre son opinion à ce sujet»<sup>13</sup>. Secondo Despine, Bonafous avrebbe suggerito di rendere pubblica la proposta di David, al fine di «stimuler les souscriptions» e riuscire a raggiungere rapidamente la cifra preventivata dallo scultore.

Qualche giorno più tardi – e non è chiaro se per ragioni specifiche – Ducros ricontattò la commissione di Annecy attribuendosi l'idea dell'intero progetto e fornendo numerosi altri dettagli sull'opera e le possibili spese. Inoltrando la lettera dello scultore, annotata con ulteriori osservazioni, Ducros ribadì che David aveva già lavorato a un busto di Berthollet e sarebbe stato più semplice per l'artista svolgere in tempi molto rapidi l'incarico. «J'avait fait moi même un programme du Monument a dresser ayant le bas-relief, et avec toutes les circonstances»<sup>14</sup>. Seguendo le indicazioni fornite da David la statua era immaginata di sette piedi di proporzione, col basamento più alto di dieci pollici; la figura centrale sarebbe stata fusa in bronzo, con l'aggiunta di due rilievi a ricordare soggetti legati alle scoperte di Berthollet<sup>15</sup>. Ducros aveva inoltre ribadito che nel progetto erano state immaginate ai lati del piedistallo anche delle iscrizioni con i nomi dei sottoscrittori. Commentando ancora la lettera di David, Ducros apportò alcune modifiche alle indicazioni e al preventivo, nel tentativo di rendere la spesa conveniente agli occhi della commissione. L'avvocato s'impegnò infine ad attivare e far circolare la sottoscrizione per il monumento anche a Parigi, nella speranza di riuscire a incrementare la cifra e le possibilità creative per l'opera. Dai documenti non è chiaro quale sia stata la reazione della commissione, ma alla fine del 1841, in una lettera che Despine inviò a Chaumontel, la preferenza dei due segnalata a Bonafous sembrava orientata su Marochetti<sup>16</sup>: lo scultore godeva già di una solida reputazione, ed era in quei mesi impegnato nella realizzazione del monumento equestre di Wellington per l'Inghilterra<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera del 22 dicembre 1840, «Signé David d'Angers».

<sup>13</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 10.

<sup>14</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 28.

<sup>15</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 28. La lettera originale di David del 22 dicembre 1840 è ricopiata dallo stesso Ducros.

<sup>16</sup> Preferenza che, probabilmente, potrebbe essere stata influenzata da una conoscenza pregressa tra Bonafous e Marochetti, nata proprio a Torino durante l'incarico dell'artista per il monumento a Emanuele Filiberto di Savoia, inaugurato nel 1838. Si tratta della prima volta che il nome di Marochetti compare tra i documenti: non è stato possibile rintracciare la lettera cui Despine sembra riferirsi, ovvero quella inviata dall'artista a Bonafous come autocandidatura.

<sup>17</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 15.



Il 7 maggio 1842 la sezione torinese della commissione (Despine, Bonafous, Matthieu), contattò i membri di Annecy per indicare la volontà di chiedere a Carlo Marochetti un modello con annesso preventivo. La scelta era giustificata e ben ponderata:

la réputation distinguée que s'est acquis cet artiste piémontais<sup>18</sup> et le témoignage de haute confiance que vient encore de lui donner le Gouvernement de S.M. Louis Philippe en le chargeant de la Statue équestre de Napoléon en permettant pas de douter qu'il ne soit l'un des plus capables à remplir les vues des souscripteurs<sup>19</sup>.

Il 23 settembre del 1842 l'intera commissione, assieme a Chaumontel, si radunò per selezionare il luogo ideale in cui far erigere il monumento. Dopo un lungo dibattito, la scelta ricadde sulla zona «près du chemin qui conduit l'allée d'Albigny à la route d'Annecy-le-Vieux, en lui tournant la face contre la ville»<sup>20</sup>.

Da una copia d'una lettera di Marochetti, datata 28 ottobre 1842, s'intuisce che la scelta dell'artista era ormai definitiva; lo stesso scultore ringraziava per la «bienveillance» impegnandosi a realizzare quanto prima un disegno da sottoporre alla commissione e al Ministero dell'Interno. In assenza di un dato esplicito indicato dalla documentazione che chiarisca la cifra pattuita con l'artista per l'incarico, Marochetti sembrerebbe aver rinunciato al proprio compenso, declinato in favore della gloria di legare il proprio nome alla commissione. In una successiva lettera l'artista suggerì di aumentare la sottoscrizione, così da poter coprire almeno i costi del piedistallo, limitandosi solo a sottolineare che «le reste me sera remis»<sup>21</sup>, ovvero imputandosi i soli costi di produzione e materiale; a ciò si aggiungeva un periodo presunto di fine lavori, ottimisticamente immaginato alla fine dell'estate successiva.

Il 3 novembre 1842 Despine comunicò a Chaumontel la notizia dell'approvazione reale del progetto marochettiano, rievocando la donazione di Carlo Alberto di 600 Lire<sup>22</sup>. È di qualche giorno successivo la minuta destinata a «Monsieur le comte», in cui erano state riportate le ultime notizie sui lavori: «dans le nombre des artistes du premier ordre qui ont offert spontanément leur concours,

---

<sup>18</sup> È interessante, in questo caso, l'uso e la specifica dell'aggettivo «Piemontese», come se questo rappresentasse per entrambe le delegazioni (di Torino e Annecy) un valore aggiunto, malgrado in quel periodo lo stesso scultore si fosse auto-definito francese. L'episodio è ampliato nell'approfondimento sulla *Battaglia di Jemappes*, «La France», 30 septembre 1836, n. 274, p. 3.

<sup>19</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 16.

<sup>20</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., *Délibération du 23 7mbre 1842*.

<sup>21</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 17.

<sup>22</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 18.

le Comité n'a pas hésité à accorder la précédence à M. le baron Marochetti»<sup>23</sup>. Oltre ai meriti fino ad allora acquisiti dallo scultore, nella lettera si sottolineava anche come «le comité a pensé que la nationalité de cet artiste ajouterait un nouveau prix au travail», facendo leva sulla doppia origine di Marochetti quale garanzia di eccellenza. Lo stesso documento riporta indicazioni tecniche sulla composizione dell'opera: la statua, ricalcata sul ritratto ufficiale di Berthollet, avrebbe avuto 2,10 metri d'altezza e doveva essere fusa in bronzo. Il plinto, ugualmente in bronzo, era previsto con dei bassorilievi a ricordo di studi e scoperte dell'effigiato, con misure indicate di 0,50 metri. Il piedistallo doveva essere alto 3 metri e in granito, appoggiato su due gradini da 0,20 metri ciascuno<sup>24</sup>. Oltre alle misure, si ricordava della volontà d'inserire iscrizioni, che il comitato però non aveva ancora stabilito.

Il 3 dicembre 1842 Bonafous, Despine e Mathieu segnalavano a Chaumontel che il disegno di Marochetti era stato inviato al Conte Gallina<sup>25</sup>, incaricato di mostrarlo a Carlo Alberto per ottenere la sua approvazione, anche rispetto alla scelta del luogo. Secondo quanto riportato nel documento, molti nella commissione biasimarono la scelta degli abiti borghesi, reputando altrettanto sgraziato l'effetto prodotto dallo stesso abito in termini di linee della figura. A Marochetti fu espressamente richiesto di optare per la divisa ufficiale dell'Institut de France, celeberrima in ogni paese e indossata anche dai membri stranieri<sup>26</sup>. La questione era molto delicata e per lo scultore la scelta di usare la divisa dell'Institut «n'est pas très flatteuse pour les autres»<sup>27</sup>, soprattutto considerate le numerose istituzioni di cui lo scienziato è membro. Si correva il rischio, ancora secondo l'artista, di offendere tutte le altre. Marochetti segnalava di aver preso a cuore la vicenda, avendo in mente alcune modifiche «assez heureux comme pittoresque», rassicurando inoltre la commissione di poter far piccoli e ulteriori cambiamenti anche in corso d'opera, come già accaduto per il monumento di La Tour d'Auvergne. Un dato interessante che emerge nella lettera è relativo alla modalità con cui Marochetti lavora coi propri committenti: per rassicurarli sull'effetto delle migliorie, l'artista promise d'inviare un dagherrotipo del nuovo modello una volta realizzato: «dès que la statue sera moulée, vous porrez en jurer sur une épreuve que j'en ferai tirer au Daguerrotipe»<sup>28</sup>. Si tratta di una rarissima testimonianza dell'uso della fotografia da parte dello scultore, in questo caso non

---

<sup>23</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 19, lettera del 15 novembre 1842.

<sup>24</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 19, lettera del 15 novembre 1842.

<sup>25</sup> Stefano Gallina (1802-1867), ministro delle Finanze dal 1836 al 1845, cfr. MODUGNO 1998.

<sup>26</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 20.

<sup>27</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 58.

<sup>28</sup> AAM, 1 M 2(003), f. 58. La stessa lettera è ripubblicata integralmente in GARDES 1996, p. 328.

utilizzata come ispirazione ma per convincere i committenti delle novità introdotte rispondendo alle loro richieste. Quanto al piedistallo, l'indicazione era stata chiara: la forma sarà quasi uguale a quella del *La Tour d'Auvergne*, di cui cambia solo la materia; dal granito si passò alla roccia calcarea – poiché più economica come soluzione. Anche in quest'occasione Marochetti sembra alludere alla rinuncia del proprio compenso: «je compte, Monsieur, que sur la somme dont vous me parlez pour l'exécution de la statue et des bas reliefs. Nous élèverons un monument à Berthollet, c'est là l'important, et les héros qui rendent leurs admirateurs généreux paieront pour les grands hommes modestes et utiles». Lo scultore non sembrava intenzionato a chiedere un eventuale onorario, limitandosi al dovuto rimborso delle sole spese di materiale ed eventuali collaboratori<sup>29</sup>.

Il 7 febbraio 1843 Marochetti annunciava a Bonafous che il modello della statua era terminato, anticipando anche la risoluzione del dilemma sui vestiti: l'abito nuovo donava al soggetto un'«air de simplicité et de bonomie»<sup>30</sup>. In coda alla missiva era indicato che l'opera, visto lo stato attuale di lavorazione in cui si trovava, poteva essere inaugurata nell'estate dello stesso anno, a patto che il piedistallo fosse completato.

Il 13 maggio 1843 dalla stampa piemontese arrivò una prima descrizione dell'opera, ormai quasi ultimata, a firma di Pietro Baldassarre Ferrero:

[Marochetti] fece il modello in cui vedesi Berthollet con vestimenta alla borghese, essendosi preferito, secondo noi, questo costume a quelli di cui si poteva abbigliarlo come pari, o come membro dell'Istituto, per presentarlo invece in una negletta semplicità, solo fregiato di un nome illustre e di fama universale. Egli si atteggia con naturalezza; pare che faccia colla mano destra una dimostrazione, e addita colla sinistra mano una storta, su cui è gettato un pezzo di tela; accanto vedesi un libro, sulla di cui coperta sta scritto: *Statique chimique*, 1791. La statua alta di 2 metri e 10 poserà sur un plinto ornato di quattro bassorilievi<sup>31</sup>.

Le notizie s'interruppero fino al 9 giugno 1843, giorno in cui Marochetti si scusava con Despines per il ritardo accumulato, dovuto soprattutto alla lavorazione dei rilievi. Il problema era in realtà riuscire a ultimare in contemporanea quest'opera e il doppio monumento per il Duca d'Orléans, che impegnava sia lui in prima linea, sia Soyer, cui erano state affidate le fusioni in bronzo di entrambe le commissioni. Il 31 agosto 1843 la statua fu colata e la fine dei lavori slittata all'inizio dell'ottobre

---

<sup>29</sup> Sulla questione vedasi anche WARD-JACKSON 2000, p. 178.

<sup>30</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., copia della lettera di Marochetti del 7 febbraio 1843.

<sup>31</sup> «Il Messaggiere torinese», a. XI, n. 19, 13 maggio 1843, p. 74. Anche nel periodico piemontese è ribadita la scelta impressionante dello scultore di rinunciare a ogni tipo di compenso per l'opera.

successivo<sup>32</sup>. I ritardi sembrano però accumularsi a cascata, poiché a inizio novembre Despines comunicava a Chaumontel che Marochetti avrebbe esposto la statua di Berthollet a Parigi, prima di spedirla definitivamente – costringendo così a posticipare ancora la data d'inaugurazione<sup>33</sup>. La presenza dello scultore alla cerimonia ufficiale di posa della scultura ad Annecy pareva in bilico, poiché coincidente con la possibile inaugurazione a Glasgow, dov'era attesa anche l'ormai quasi ultimata statua del Duca di Wellington.

*Berthollet* continuò ad accumulare rinvii: solo nell'aprile del 1844, infatti, Marochetti comunicò ufficialmente a Chaumontel che la statua era «enfin prête à être exposée ici et expédiée à Annecy»<sup>34</sup>. Qualche giorno dopo l'artista pregava la commissione di liquidare la cifra dovuta a Soyer per la fusione<sup>35</sup>.

A giugno il monumento sembrava finalmente in viaggio per la sua destinazione finale, non senza intoppi causati dallo spedizioniere, tal «M. Blanc & c.», che aveva imballato male la cassa<sup>36</sup>. A fine mese l'artista confermò le sue paure: vista l'inaugurazione negli stessi giorni dell'opera di Glasgow, non poteva essere ad Annecy per quella di Berthollet – peraltro ancora priva d'un basamento per ulteriori problemi sopraggiunti sul raggiungimento della cifra necessaria per pagarne la realizzazione. Così, la consegna del bronzo fu prevista il 20 luglio, e Marochetti si premurò d'inviare una persona fidata che coordinasse le operazioni d'installazione, una volta raggiunta la città<sup>37</sup>.

In agosto l'artista scrisse nuovamente a Chaumontel, confermando di aver ricevuto il saldo e il rimborso della spedizione, ringraziando calorosamente l'intera commissione<sup>38</sup>. Marochetti promise inoltre di passare ad Annecy nel settembre successivo, per controllare l'opera in loco e fissare gli ultimi dettagli in attesa del basamento (ancora in lavorazione)<sup>39</sup>.

---

<sup>32</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera di Despines a Chaumontel del 31 agosto 1843.

<sup>33</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera di Despines a Chaumontel del 9 novembre 1843.

<sup>34</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera di Marochetti a Chaumontel del 18 aprile 1844.

<sup>35</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera di Despines a Chaumontel del 29 aprile 1844.

<sup>36</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera di Despines a Chaumontel del 17 giugno 1844.

<sup>37</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera di Marochetti a Chaumontel del 18 giugno 1844.

<sup>38</sup> Che, secondo quanto segnalato in una nota spese non datata redatta da Despines e inviata a Chaumontel, dovrebbe ammontare a nove mila franchi.

<sup>39</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., lettera di Marochetti a Chaumontel del 9 agosto 1844.

Il 25 agosto del 1844 il monumento a Berthollet fu inaugurato ufficialmente<sup>40</sup>, con una festa «vraiment européenne»<sup>41</sup>: l'intero quartiere era stato decorato con archi di trionfo, bandiere Savoia e ghirlande floreali. La statua fu scoperta dal velo bianco che la nascondeva al pubblico dopo i sentiti discorsi in onore del concittadino commemorato.

Visto il successo locale del monumento, il comitato aprì, con il supporto di altre personalità politiche e culturali della città, un'ulteriore sottoscrizione per poter «offrir un Banquet à Monsieur le Baron Marochetti», come gesto di sincera gratitudine verso l'artista<sup>42</sup>. Il 7 gennaio del 1845 Marochetti scrisse ancora alla città ringraziando calorosamente, toccato dalle parole lusinghiere e soddisfatto d'aver legato il suo nome a una commissione così importante. Sul finale della lettera l'artista ribadì di non aver terminato il lavoro (lasciando immaginare che si fosse recato in loco ma senza aver ultimato come sperava i lavori di fissaggio), promettendo di tornare in primavera per ancorare la scultura sul suo piedistallo. Le fonti primarie non chiariscono appieno il dato, ma il basamento sarà completato solo nel 1863, su progetto dell'architetto Henri Poreaux<sup>43</sup>; con l'occasione il monumento fu anche spostato dalla promenade du Pâquier ai Jardins de l'Europe, dove si trova tuttora.

L'opera rappresenta il medico e chimico francese Claude-Louis Berthollet, raffigurato in piedi nell'atto di dar prova del proprio talento scientifico (fig. 1). Il viso è caratterizzato da diverse rughe sulla fronte e sulle guance, incorniciato da una pettinatura a caschetto, la cui parte superiore è leggermente stempiata. Il chimico presenta inoltre un'espressione molto seria, quasi trasognata, che sembra non coinvolgere direttamente lo spettatore. La mano destra del protagonista è aperta e ripiegata verso il petto, proprio come se l'uomo stesse effettuando una dimostrazione, mentre la sinistra è distesa lungo il fianco con l'indice alzato. Appoggiati alla gamba sinistra sono un alambicco, una piccola fornace su cui sono stesi alcuni pezzi di stoffa e dei libri di chimica impilati: tutti simboli che ricordano non solo il lavoro di Berthollet, ma anche il suo contributo alle scoperte scientifiche. L'effigiato indossa una lunga giacca da borghese molto semplice di fattura, che ricade

---

<sup>40</sup> Dell'evento esistono diverse testimonianze; nello stesso dossier degli archivi di Annecy si conserva un pamphlet pubblicato nel 1844 dedicato proprio all'*Inauguration de la Statue de Berthollet a Anneci, le 25 août 1844*, Anneci: Imprimerie de Aimé Burdet, 1844.

<sup>41</sup> *Inauguration de la Statue de Berthollet a Annecy* 1844, p.1.

<sup>42</sup> AAM, 1 M 2(003), c. nn., sul foglio sono presenti numerose firme, tra cui quelle della commissione per la realizzazione del monumento di Annecy.

<sup>43</sup> Come riportato anche sull'*Inventaire général des richesses d'art de la France* 1911, p. 446. Del progetto esiste una copia custodita presso gli Archivi di Annecy. Sull'architetto non è stato possibile rintracciare una bibliografia.



fino alle ginocchia nella parte posteriore, ed è invece corta solo fino alla vita sul d'avanti. Sotto l'abito s'intravedono una semplice camicia e dei pantaloni di stoffa leggera, con dei calzettoni che arrivano alle ginocchia. Anche le scarpe sembrano modeste, laddove l'unico tocco di originalità nel vestiario è dato dal foulard che fascia il collo di Berthollet e che spunta dal colletto della giacca.

A completare la narrazione del personaggio sono i quattro rilievi che circondano il basamento su cui è direttamente appoggiata la figura principale. Il primo rappresenta *Berthollet arriva a Parigi e si reca da Tronchin* (fig. 3): si tratta dell'arrivo del protagonista in capitale francese, occasione per presentarsi al medico ginevrino Théodore Tronchin e iniziare la propria attività. La scena è ambientata in un interno – probabilmente la casa di Tronchin – come suggerisce il grande camino posto a sinistra, che funge quasi da scenografia, davanti al quale è appisolato un piccolo cane poggiato su un cuscino. Berthollet è in piedi, tra le mani regge un cilindro, ed è intento a discutere con l'altro personaggio alla sua destra. Tronchin è seduto invece a uno scrittoio, illuminato da una grande lampada e con sotto una cesta in vimini. La scena è caratterizzata da una meticolosa attenzione ai dettagli, dai piccoli oggetti che decorano il camino alle vesti ai tratti fisiognomici delle due figure. In alcuni punti sono inseriti degli *escamotages*, quasi una firma marochettiana, per sfondare la parete bidimensionale: come nel caso dei piedi di Berthollet e Tronchin, che sporgono dal bordo del rilievo. Il contesto domestico della rappresentazione è inquadrato in alto da una grande tenda che sembra discostarsi sulla sinistra, come fosse una scena recitata su un palcoscenico poco dopo che il sipario si è aperto.

Il secondo bassorilievo (sulla parte destra) raffigura *Berthollet che accoglie il duca d'Orléans nel suo laboratorio chimico* (fig. 4). L'episodio si svolge stavolta nel laboratorio del chimico: a segnalarlo sono i numerosi contenitori e strumenti sparsi per la stanza. Il protagonista è ancora in piedi, stavolta intento a trafficare con un contenitore poggiato su un tavolo, pronto a offrire una dimostrazione del proprio lavoro. Di fronte a lui, seduto con aria attenta, è il duca d'Orléans, denunciato anche dal simbolo araldico sul basamento della colonna accanto a lui<sup>44</sup>. Dietro il duca è presente una terza figura, non ben identificata: potrebbe trattarsi di un assistente di Berthollet, ma il bastone cui si appoggia lascia immaginare un'ascendenza più nobile, facendo così pensare a un possibile confidente del duca proveniente dalla medio-alta borghesia. Anche in questo caso la scena è ricca di elementi raccontati con minuzia e, ancora una volta, alcuni piccoli dettagli escono dalla cornice immaginaria della scena, contribuendo a rendere più ad altorilievo l'episodio.

---

<sup>44</sup> Il simbolo è ben visibile: si tratta di tre gigli inseriti in uno scudo, alla cui sommità c'è la corona reale.

La facciata anteriore del piedistallo presenta *Berthollet con il generale Bonaparte contempla le Piramidi* (fig. 2). L'ambientazione in Egitto è resa esplicita grazie alla presenza della sfinge, a sinistra, e un cammello davanti a una piramide a destra. Contrariamente al titolo ufficiale della scena, riportato anche nell'*Inventaire général des richesses*<sup>45</sup>, più che contemplare le piramidi i due protagonisti sembrano affascinati da un uomo in primo piano, barbuto e incappucciato, intenzionato forse a vendere o spiegare il contenuto d'una particolare ampolla che lo stesso ha tra le mani. Berthollet, sempre colto con espressione di grande concentrazione e con la mano puntata verso il contenitore, pare offrire una spiegazione a Napoleone. Rispetto alle altre scene, questa sembra essere l'unica in cui mancano elementi molto a rilievo.

L'ultimo episodio è *Berthollet sul letto di morte di Monge a Saint-Jean d'Acre* (). La moschea di Acri sullo sfondo sembra fare da quinta scenica all'episodio, particolarmente drammatico, di cui è protagonista Berthollet<sup>46</sup>. All'interno di un accampamento il chimico è seduto sul letto dell'amico Monge, colpito da una violenta febbre tifoide che lo porterà alla morte. Accanto a Berthollet è rappresentata una figura (forse femminile) scalza, che indossa pochi abiti – probabilmente una persona al servizio di Monge – che porta un vassoio con un piatto. Ancora più a lato, è presente un'altra figura di spalle, rivolta verso la città: non è facile identificarne il ruolo, se possa trattarsi di una guardia o qualcuno legato al malato che presenzia all'incontro. L'estremo patetismo della scena sembra rinchiuso in quel gesto di mani che s'incrociano, tra Monge e Berthollet: un tentativo di conforto o la presa di consapevolezza che non ci sia più nulla da fare. Come nei rilievi precedenti, anche in questo caso per Marochetti si tratta di un'occasione per mettere in risalto le proprie abilità quasi pittoriche di costruzione della scena, contraddistinta dalla solita cura per i dettagli e la presenza di elementi che sfondano la parete della bidimensionalità, come la tenda sollevata che ricade quasi sulla cornice decorativa del piedistallo, i piedi e il ginocchio di Berthollet.

Di Claude-Louis Berthollet esistono numerosi ritratti, incisioni e litografie che lo ritraggono fin dalla più giovane età. Anche gli scultori lo hanno più volte immortalato: se ne conserva un busto presso il Liceo che porta il suo nome ad Annecy<sup>47</sup>, David d'Angers lo incluse tra le glorie nazionali nel frontone del *Panthéon* del 1837, realizzandone anche una medaglia nella seconda metà

---

<sup>45</sup> *Inventaire général des richesses d'art de la France* 1911, p. 446.

<sup>46</sup> Si tratta forse della Moschea di Al-Jazzar, conosciuta probabilmente da Marochetti tramite incisioni, essendo stata la città un punto strategico durante la Campagna d'Egitto, e nota per la sconfitta dell'esercito napoleonico.

<sup>47</sup> Attribuito allo scultore Pascal Lemaître e non datato, secondo la voce del catalogo online del patrimonio della regione Auvergne-Rhône-Alpes.

dell'Ottocento (fig. 6)<sup>48</sup>. Non è facile stabilire con precisione quale sia stata la fonte iconografica precisa che Marochetti potrebbe aver sfruttato: è probabile immaginare che l'artista si fosse documentato o che la stessa commissione di Annecy possa aver inviato alcune incisioni di Berthollet con lo scopo di rispettare la fedeltà della personalità cui rendere omaggio.

Analizzando il volto immortalato dallo scultore franco-piemontese è plausibile pensare che, tra i modelli più vicini per cronologia e fedeltà ritrattistica, ci possano essere il ritratto di Berthollet realizzato da Pierre Langlumé (1790-1830), che risulta molto simile nella posa e nella descrizione dell'abbigliamento, con il piccolo nastro infilato nelle asole a destra del colletto, la cui sola differenza sembrerebbe essere l'acconciatura (fig. 7)<sup>49</sup>. L'altra possibile ispirazione potrebbe arrivare dall'opera di Ambroise Tardieu (1788-1841), probabilmente parte della famosa serie *Iconographie universelle* pubblicata tra 1820 e 1824 (fig. 8)<sup>50</sup>, dove a risultare evidenti sono le somiglianze con gli abiti, i lineamenti e – in questo caso – anche l'acconciatura.

Di là dalle possibili fonti d'ispirazione, è chiaro che lo scultore si sia attenuto a una certa fedeltà rappresentativa del personaggio, come è stato anche nei casi del *La Tour d'Auvergne* e del *Bertrand*. Ed è proprio alle soluzioni di quest'ultima scultura che l'opera si avvicina: a sorprendere, come fu proprio per Bertrand, è l'idea che Berthollet sia stato rappresentato già avanti con gli anni e non in giovane età.

Rispetto a molti dei più noti lavori marochettiani, il monumento a Berthollet non pare raccogliere altrettanti e numerosi giudizi sulla stampa coeva. Nel resoconto dell'inaugurazione stampato il 25 agosto del 1844, l'anonimo autore descriveva lo scalpello di Marochetti come «sublime», ricordando che proprio il disinteresse al guadagno di quest'ultimo gli avesse permesso di creare un'opera che la Francia avrebbe invidiato alla Savoia<sup>51</sup>. Lo storico Goffredo Casalis (1781-1856) sottolineò l'audacia creativa di realizzare il chimico in abiti borghesi, optando questa scelta anziché abbigliarlo come «pari di Francia o come membro dell'Istituto, per offerirlo invece in una negletta semplicità, solo fregiato di un nome illustre e di fama universale»<sup>52</sup>. A colpire Casalis era stata anche l'attitudine dell'effigiato, colto nell'atto di dare prova del suo ingegno con naturalezza, ma

---

<sup>48</sup> L'opera è conservata al Louvre, inv. DA78A. L'opera risulta datata dal museo ante 1856.

<sup>49</sup> Dell'incisione esiste una copia conservata presso la Bibliothèque de l'Académie Nationale de Médecine.

<sup>50</sup> Una copia in acquaforte è conservata presso il Musée Carnavalet di Parigi, inv. G.41406.

<sup>51</sup> *Inauguration de la Statue de Berthollet* 1844, p.6.

<sup>52</sup> CASALIS 1850, p. 732.

soprattutto l'idea che uno scultore possa aver rinunciato al proprio guadagno per produrre comunque un lavoro di egregia fattura.

Ancora a Torino si ricorda brevemente in una rivista scientifica che l'opera è «lavoro egregio del celebratissimo nostro scultore Marocchetti»<sup>53</sup>, senza però dare molti altri dettagli sulla sua eventuale ricezione. La «Revue de l'Orient» fa ancora leva sull'altruismo dello scultore, che era riuscito a dar vita a un vero e proprio capolavoro<sup>54</sup>. Il poeta e traduttore Louis Delâtre (1815-1893)<sup>55</sup> in un breve resoconto biografico su Marocchetti ricorda che due tra le sue migliori opere si trovano proprio nel Regno di Sardegna, ovvero l'*Emanuele Filiberto* e la statua di Berthollet<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Scritto con due c, e pubblicato su «Museo scientifico, letterario ed artistico. Ovvero scelta raccolta di utili e svariate nozioni in fatto di Scienze, Lettere ed Arti Belle», anno settimo, 1845, p. 14.

<sup>54</sup> L'articolo è firmato da «J. D'Eschavannes», probabilmente Jouffroy D'Eschavannes (1820-18...), ed è pubblicato in «Revue de l'Orient. Bulletin de la Société Orientale», tome cinquième, cahiers XVII à XX, 1844, pp. 268-271, si veda in particolare p. 268.

<sup>55</sup> Letterato di cui si sa in realtà molto poco; un breve resoconto biografico è in *La grande encyclopédie* 1885-1902, tome 13, «Cotesbach-Dellden», p. 1169.

<sup>56</sup> DELÂTRE 1845, p. 294.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - Monumento a Claude-Louis Berthollet, dettaglio del gruppo centrale. Annecy, Jardins de l'Europe





Fig. 2 (in alto) - *Monumento a Claude-Louis Berthollet, dettaglio rilievo Berthollet con il generale Bonaparte contempla le Piramidi*



Fig. 3 (in basso) - *Monumento a Claude-Louis Berthollet, dettaglio rilievo Berthollet arriva a Parigi e si reca da Tronchin*

Annecy, Jardins de l'Europe



Fig. 4 (in alto) - Monumento a Claude-Louis Berthollet, dettaglio rilievo Berthollet che accoglie il duca d'Orléans nel suo laboratorio chimico



Fig. 5 (in basso) - Monumento a Claude-Louis Berthollet, dettaglio rilievo Berthollet sul letto di morte di Monge a Saint-Jean d'Acre

Annecy, Jardins de l'Europe



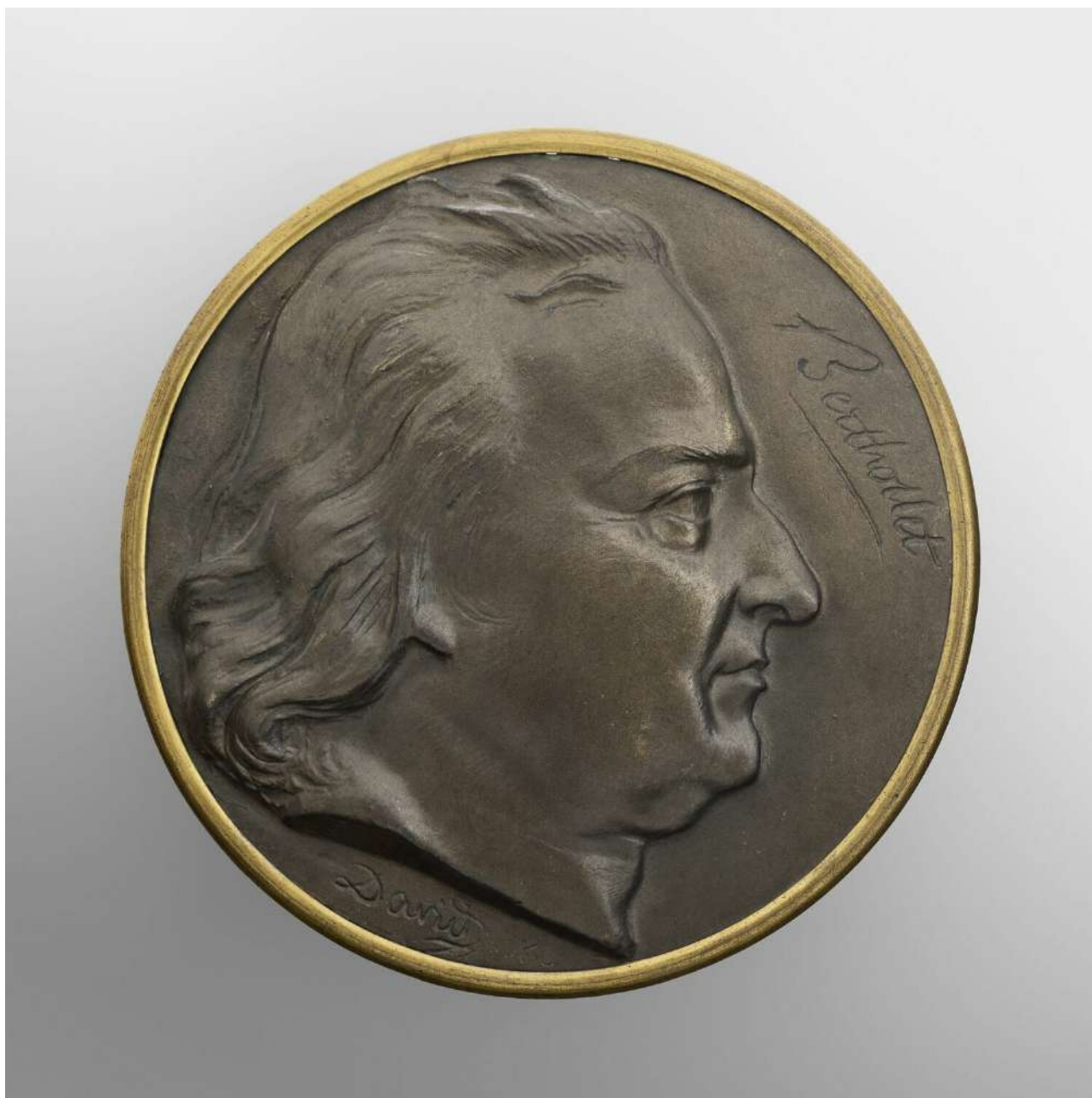


Fig. 6 - David d'Angers, Pierre-Jean Eck et Durand, *Portrait de Berthollet*, bronzo, ante 1856. Paris, Musée du Louvre



Fig. 7 - Pierre Langlumé, *Portrait de Claude-Louis Berthollet*, incisione, ante 1830?. Copia conservata a Paris, Bibliothèque de l'Académie Nationale de Médecine



Fig. 8 - Ambroise Tardieu, *Portrait de Claude-Louis Berthollet*, incisione su carta, 1824



## XI

### *Monumento del Generale Bertrand*



Bronzo e marmo

Commissionato a inizio 1844

Inaugurato il 1 maggio 1846 e poco dopo rimosso

Originariamente a Châteauroux, parc du château de Touvent; oggi collocata nel cortile interno della Casa-Museo Bertrand

### Iscrizioni:

Ai due lati del piedistallo, lato frontale: «Le Général / Bertrand / 1773-1844»; sul plinto, a sinistra: «MAROCHETTI SCULPT. 1845 / FONDU PAR ECK ET DURAND».

### Fonti archivistiche:

Châteauroux, Archives de la Ville de Châteauroux (AVC), série *Monument*, dossier *Général Bertrand*, faldone 7M dal n. 1 al n. 6; faldone 2L7.

### Bibliografia:

«Le Siècle», 31 Octobre 1847; «Journal du Cher», 19 Septembre 1848; *Inventaire général des richesses d'art de la France* 1878; LAMI 1919; CALDERINI 1928; TILLIER 1994; ZANIN 2012; DEGUINES 2019.

Henri-Gatien Bertrand (1773-1844), generale del Primo Impero, nacque il 28 marzo 1773 a Châteauroux, nel dipartimento dell'Indre. Allievo dei Padri della Dottrina Cristiana al Collège Royal de La Flèche, a soli vent'anni entrò all'École Royale du Génie de Mézières come sottotenente, diplomandosi con risultati eccellenti. Ottenuto il grado di tenente fu promosso Capitano solo due anni dopo. Sostituì per quasi un anno il matematico Gaspard Monge alla cattedra di stereotomia e geometria descrittiva all'École polytechnique di Parigi, dimostrando anche grandi doti matematiche.

La carriera militare di Bertrand è stata inanellata di avvenimenti cruciali. Svolse il primo incarico nella *Garde Nationale de Paris* il 10 agosto 1792, rischiando la vita per salvare il deputato Vincent-Marie Viénot-Vaublanc; fu poi sottotenente nella *Guerra dei Pirenei*, per essere poi inviato come parte del gruppo di ambasciatori a Costantinopoli. Nel 1797 entrò nell'*Armée d'Italie* conoscendo di persona Napoleone, cui rimarrà legato per il resto della sua vita. Avendo seguito Bonaparte nelle campagne d'Egitto, partecipò a molte delle battaglie tra le più importanti del tempo: Austerlitz, Iéna, Spandau, Eylau e Dantzig<sup>1</sup>. Nel 1814 viaggiò assieme a Napoleone in esilio sull'isola d'Elba, per poi far ritorno con lui nel 1815 in occasione dei *Cent-Jours*<sup>2</sup>. Partecipò alla tragica battaglia di

---

<sup>1</sup> Per un resoconto biografico e bibliografico più approfondito, soprattutto sulla carriera militare di Bertrand cfr. DEGUINES 2019. Gran parte di quanto ricostruito per questa commissione è stato presentato in occasione della *Conférence des Amis des Musées de Châteauroux* il 21 marzo 2024.

<sup>2</sup> DE VILLEPIN 2001.

Waterloo, al termine della quale Napoleone fu sconfitto e costretto ancora all'esilio, stavolta sull'isola di Sant'Elena. Anche in quest'occasione Bertrand, con la propria famiglia, accompagnò Bonaparte, stabilendosi in un cottage poco lontano da Longwood House<sup>3</sup>. Sull'isola gli fu affidato il delicato incarico di fare da intermediario con le autorità inglesi, nel tentativo di ammorbidire restrizioni e pene imputate a Napoleone. Condannato a morte in contumacia il 7 maggio 1816, fece ritorno in patria solo dopo la scomparsa di Bonaparte, avvenuta il 5 maggio 1821. Luigi XVIII gli concesse l'amnistia il 24 ottobre 1821, permettendogli inoltre di mantenere il grado militare. Accolto trionfalmente al suo ritorno a Calais, si dedicò alle sue proprietà terriere a Laleuf, vicino a Châteauroux, occupando saltuariamente la piccola residenza parigina di rue de la Victoire. Nominato *Commandant* dell'École polytechnique nel 1830, qualche mese dopo fu eletto deputato. Sconfitto alle elezioni politiche l'anno seguente, si ritirò a vita privata per morire il 31 gennaio 1844.

L'articolata vicenda dell'erezione della statua commemorativa dedicata a Bertrand cominciò qualche settimana dopo la scomparsa del generale. Il 5 febbraio 1844 la *Commission Centrale de Châteauroux*<sup>4</sup> pubblicava la richiesta di aprire una sottoscrizione nazionale per elevare un monumento alla memoria del defunto<sup>5</sup>. Il documento chiariva: vista la scomparsa del «notre illustre compatriote», era indispensabile che «une vie si belle et si glorieuse réclame un Monument»<sup>6</sup>.

Per meglio contestualizzare l'opera nella delicata cornice storico-politica francese di quel periodo, occorre ricordare che qualche anno nel 1840 rientrarono in patria anche le ceneri napoleoniche per volere di Luigi Filippo. L'evento diede origine a un grande festeggiamento nella capitale, con sentita partecipazione di milioni di francesi: «c'est souvent sous cet angle que le fameux général [Bertrand] est présenté, dans les appels à souscripteurs»<sup>7</sup>. L'erezione di un monumento a ricordo d'un eroe che aveva accompagnato in esilio Bonaparte per ben due volte pareva dunque un doveroso omaggio a un uomo generoso e misericordioso, che aveva consacrato la propria vita alla nazione.

---

<sup>3</sup> Residenza di Bonaparte nel corso del suo esilio a Sant'Elena, ancora proprietà del Governo francese, oggi vi si ospita il Museo di Sant'Elena.

<sup>4</sup> Composta, secondo quanto riportato sul testo a stampa, da: «E. Grillon, Maire de Châteauroux, *Président*; Général De Rigny, *Commandant le département de l'Indre*, *Secrétaire*; Henri Charlemagne et Forest, *Membres du Conseil municipal*; Trumeau, *idem*, *Trésorier*», cfr. *Souscription Nationale* 1844. Del documento si conserva una copia presso gli AVC, 7M 1-6, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand*, c. n. n.

<sup>5</sup> Una prima ricostruzione della commissione è in TILLIER 1994.

<sup>6</sup> TILLIER 1994, p. 105.

<sup>7</sup> TILLIER 1994, p. 106.

Avviata la raccolta fondi, il comitato riuscì a ottenere subito la generosa partecipazione di sottoscrittori illustri: tra i vari, il Principe di Joinville accettò «d'être déclaré *Premier Souscripteur*», mentre diverse personalità di spicco legate all'Impero mostrarono il proprio altruismo<sup>8</sup>. Stando a quando ricostruito da Bertrand Tillier, oltre a offerte più consistenti di cui resta traccia nei documenti d'archivio, gran parte dei contributi arrivarono da persone con un reddito basso, mosse da un forte spirito «d'adhésion politique et symbolique»<sup>9</sup>.

Una volta raggiunta una cifra ragguardevole, il passo successivo prevedeva il lancio d'un concorso pubblico per la selezione dell'artista. In realtà, consapevoli del potenziale prestigio, alcuni scultori si rivolsero spontaneamente al sindaco di Châteauroux, nel tentativo di offrire i propri servizi alla città: è il caso di Jean-Jacques Feuchère che, in una lettera indirizzata a Eugène Grillon saputa l'intenzione di elevare un monumento a Bertrand, scrisse «pour vous offrir mes service[s], trop heureux de concourir par mon travail a perpetuer le souvenir d'une de plus belles gloire de la France»<sup>10</sup>. Non si trattò di un caso isolato: in un'altra lettera «D. Cretin»<sup>11</sup> (artista, o più probabilmente scultore-bronzista) si offrì di «faire exécuter un bronze ou fonte bronzée ou en marbre quel sujet que ce soit qui puisse m'être designé», promettendo inoltre uno sconto sulla cifra del tre per cento rispetto a qualsiasi ipotesi di spesa<sup>12</sup>.

Tramite la testimonianza di «Gaillon de Villeclair»<sup>13</sup> è possibile inoltre stabilire che, ancor prima di definire l'artista, la destinazione dell'opera e la prima idea di piedistallo, l'originale proposta monumentale della commissione non solo «n'aurait pas convenu», ma l'intero impianto era stato immaginato come copia «de la Statue de Moliere» (fig. 1)<sup>14</sup>. Dettaglio ancor più prezioso, poiché rivela le intenzioni originarie dei commissari di realizzare una grande fontana commemorativa. L'autore della missiva era peraltro favorevole all'idea, promettendo il possibile per «satisfaire le

---

<sup>8</sup> Tra i vari si segnalano: il barone Pelet, il conte di Las Cases, il duca di Valençay, il tenente generale barone Petit, il barone Gourgaud, il conte Excelmans e il conte di Bondy. TILLIER 1994, p. 105.

<sup>9</sup> TILLIER 1994, p. 106.

<sup>10</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera firmata «J. Feuchere» non datata, ma probabilmente risalente al febbraio del 1844. Nella stessa carta lo scultore specifica di aver ottenuto l'informazione tramite «Monsieur M[anjeu?] fils votre compatriote et mon élève»: non mi è stato possibile confermare il nome dell'artista cui si fa riferimento, di cui qui è proposta solo un'ipotesi.

<sup>11</sup> Non mi è stato possibile rintracciare l'identità dell'artista; forse un parente di Théodore Maximilien Crétin (1797-18?).

<sup>12</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera del 14 février 1844, firmata «D. Cretin» dall'indirizzo 38, rue des Petites-Ecuries.

<sup>13</sup> Anche in questo caso non è stata individuata con precisione l'identità di chi scrive.

<sup>14</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera del 17 février 1844, firmata «Gaillon de Villeclair», la missiva è indirizzata ai «Membres de la Commission nommée pour l'érection d'une statue en l'honneur du général Bertrand»; il riferimento è alla fontana Molière situata nel 1er arrondissement di Paris, realizzata nel 1844 da Bernard-Gabriel Seurre e fusa da Eck & Durand, su progetto architettonico di Louis Visconti.

désir de ceux qui voudroient ajouter au monument une fontaine». A completamento del progetto, s'indicò la necessità di aggiungere una figura allegorica che potesse armonizzare con quella di Bertrand. L'idea era far «élever un stylobate» e «placer la France, sous la figure d'une femme à demi voilée, penchée et appuyée sur une urne renversée dont sortirait une eau abondante»<sup>15</sup>. A completare l'intero apparato decorativo sarebbero stati inseriti un'aquila e un gallo<sup>16</sup>, per rievocare l'appartenenza del generale non solo alla Francia, ma anche e soprattutto a Napoleone. Di questo progetto, si è però persa ogni traccia nella documentazione successiva.

Qualche settimana più tardi arrivò anche la dettagliata proposta, «sur votre demande»<sup>17</sup>, dello scultore François Lanno (1800-1871)<sup>18</sup>, corredata da un preventivo di spesa di quindicimila franchi. Assieme alla quota era stata indicata anche l'altezza del monumento, con la specifica che la spedizione sarebbe stata a suo carico. Un bozzetto dell'opera giunse anche da Antoine Desbœufs (1793-1862): in questo caso il generale era stato rappresentato con «l'épée de Napoléon» sul cuore, mentre nella mano reggeva il «testament» di Bonaparte<sup>19</sup>. Lo scultore auspicò inoltre di poter ricevere dalla famiglia qualche ritratto di Bertrand, mostrandosi premuroso verso una rappresentazione quanto più verosimile dell'effigiato.

Sulla base di quanto registrato tra i documenti dell'archivio della città, la cifra necessaria alla realizzazione dell'opera fu presto raggiunta grazie a un'incredibile partecipazione popolare: a fine luglio del 1844 erano stati radunati quasi venticinquemila franchi<sup>20</sup>. Le donazioni non furono solo monetarie, tanto che il pittore Charles-Jacques Denizard (1816-1883)<sup>21</sup> si offrì d'inviare alla città di

---

<sup>15</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera del 17 février 1844.

<sup>16</sup> Sulla storia iconografica del Gallo come simbolo della Francia cfr. PASTOUREAU 1997.

<sup>17</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera di François Lanno indirizzata a [Léonard] Muret de Bort (1791-1857), deputato, del 26 febbraio 1844. La formula d'apertura è curiosa, come se alcuni dei deputati avessero espressamente chiesto a scultori dei preventivi per il monumento, lasciando intendere che la commissione non fosse affatto intenzionata a lanciare un concorso pubblico, probabilmente per risparmiare sulla spesa.

<sup>18</sup> Sull'artista non esiste uno studio approfondito; qualche breve notizia è rintracciabile in SCHWARTZ 2003.

<sup>19</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera di Antoine Desbœufs indirizzata al Prefetto de l'Indre, s.d. Del bozzetto, probabilmente in gesso, citato nella lettera non vi sono tracce. In realtà la lettera è inoltrata dallo stesso Prefetto al sindaco, in data 5 dicembre 1844: da ciò si può dedurre che la proposta di Desbœufs possa collocarsi cronologicamente tra la fine di novembre e l'inizio di dicembre dello stesso anno.

<sup>20</sup> AVC, 7M 1-6, *Souscription pour l'érection d'un monument à la mémoire du Général Bertrand*, c. n. n. Stando al lungo registro, che termina con la data del 31 luglio (1844?), la cifra raccolta ammonta a 24,989 franchi.

<sup>21</sup> Non esistono riferimenti bibliografici sulla carriera e la biografia dell'artista, autore – tra gli altri – della copia di un dipinto di Hyppolite Flandrin raffigurante Napoleone III, conservato al Musée de Grenoble (inv. FNAC FH 863-54).



Châteauroux anche la «copie du portrait de Monsieur le Général Bertrand, peint par M. Paul De la Roche» (fig. 2)<sup>22</sup>.

Cercando di evitare un possibile spreco di denaro, la commissione decise di non lanciare alcun concorso e, archiviato il progetto della fontana assieme alle proposte di Feuchère, Lanno e Desbœufs, si rivolse direttamente a un artista già inserito nel *milieu* artistico nazionale: Carlo Marochetti. Il 14 dicembre 1844 il sindaco scrisse allo scultore, saputo che «vous vous mettez sur les rangs pour ajouter cet important travail»<sup>23</sup>. Data l'enorme reputazione acquisita dall'artista, e soprattutto il gran zelo e lo spirito patriottico che animavano alcune delle sue più recenti composizioni (in particolare l'*Emanuele Filiberto*, *La Battaglia di Jemappes* e l'Altare Maggiore della Madeleine), la scelta «serait pour nous une puissante garantie de succès»<sup>24</sup>. A Marochetti si chiese il modello in gesso dell'opera, assieme a un preventivo della possibile spesa, che includesse anche viaggio e installazione del monumento in città<sup>25</sup>. Non risulta esserci conservata risposta dell'artista, ma fu intorno a quella data che lo scultore ottenne incarico ufficiale. Secondo le indicazioni contenute nella minuta inviata dal sindaco di Châteauroux al Prefetto di Parigi, è possibile immaginare che il compenso previsto fosse fissato a sedicimila franchi<sup>26</sup>. Mosso dall'idea di non sfiorare con il budget previsto, Grillon domandò di ricevere dalla capitale diecimila franchi aggiuntivi, cui andavano addizionati i seimila già saldati all'artista<sup>27</sup>.

Fissata l'inaugurazione al primo maggio del 1846, l'opera fu affidata ai fonditori Eck & Durand, come ricorda l'iscrizione posta alla base della scultura. Stando alle poche indicazioni documentarie sulla questione, è plausibile pensare che Marochetti avesse lavorato alacremente al completamento dell'incarico seguendo le indicazioni fornitegli, ovvero «représenter Bertrand rapportant de Sainte-Hélène le testament de l'Empreur»<sup>28</sup>. Una simile rapidità lascia anche spazio all'idea che l'artista

---

<sup>22</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera di Charles-Jacques Denizard, indirizzata al sindaco, del 5 novembre 1844. Il riferimento è molto probabilmente a una copia del dipinto di Paul Delaroche (1797-1856) di Rueil-Malmaison, nel castello Malmaison et Bois-Préau (inv. 14-568318) attualmente in deposito a Versailles; non è chiaro se il dipinto menzionato nella lettera esiste ancora e quale possa essere la sua localizzazione odierna.

<sup>23</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n. La minuta, datata 14 dicembre 1844, in realtà non è firmata, ma considerato il luogo in cui sono conservati i documenti è probabile immaginare che a scrivere fosse stato proprio Eugène Grillon.

<sup>24</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n.

<sup>25</sup> Tra le carte custodite non restano testimonianze di un disegno o eventuali tracce del modello originario.

<sup>26</sup> Secondo quanto indicato nell'*Inventaire général des richesses d'art de la France* 1878, t. 4, *statues historiques*, p. 217, l'opera avrebbe raggiunto il costo totale di trentamila franchi. Dalla documentazione, però, non è chiaro se la cifra raccolta dai sottoscrittori sia stata interamente destinata a Marochetti.

<sup>27</sup> AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., minuta di Eugène Grillon al Prefetto di Parigi del 14 marzo 1846.

<sup>28</sup> TILLIER 1994, p. 107.

non lavorasse solo, ma sfruttasse l'aiuto di collaboratori che rendevano le operazioni tecniche di sbazzatura e preparazione del modello per la fusione molto più agili: un dato raramente confermato dalla documentazione esistente – forse persino per volontà di Marochetti – ma che concorrerebbe a rafforzare l'immagine d'uno scultore non solo affermato nel panorama artistico francese, ma anche in grado di gestire un proprio atelier, capace quindi di rispondere a richieste di committenti diversi e spesso molto esigenti.

Da qui in avanti la vicenda sembra interrompersi e i documenti tacciono sulla sua possibile risoluzione: l'opera, infatti, non soddisfece affatto i committenti che ne rifiutarono l'installazione. La stessa commissione nel 1847 aveva stretto nuovi accordi con François Rude, per domandargli «en des circonstances inattendues»<sup>29</sup> una nuova statua dello stesso soggetto<sup>30</sup>.

Secondo una tradizione locale, mai confermata e riportata da Tillier senza alcuna fonte di riferimento, assai curiosamente s'ipotizza che Marochetti avrebbe reso i calzoni del generale troppo stretti, rendendo le parti intime troppo evidenti per il pubblico dell'epoca<sup>31</sup>. In assenza d'una conferma sulla tesi assai pittoresca<sup>32</sup>, resta il dato oggettivo sottolineato anche Philip Ward-Jackson: Bertrand era stato fedelmente ritratto, dunque un simile rifiuto resta ingiustificato<sup>33</sup>. In questa prospettiva, risulta ancor più peculiare il silenzio critico della stampa locale che, data l'enorme partecipazione popolare, non riportò alcuna precisazione sul destino dell'opera marochettiana, lasciando irrisolto il silenzio archivistico sulle ragioni che spinsero città e commissione ad abbandonare l'opera completa e pagata.

Tra le poche notizie sul monumento ricasato, una giunge da «Le Siècle» sul finire del 1847:

Plusieurs journaux ont annoncé que la ville de Châteauroux refuse de recevoir la statue du général Bertrand [...]. On prétend que cette statue est loin d'être irréprochable. M. Marochetti, de son côté, veut, dit-on, contraindre la ville, par voie judiciaire, à recevoir son œuvre, qu'il trouve naturellement parfaite<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> La storia del monumento di Rude è ricostruita in DE FOURCAUD 1904, pp. 361-367 e, più di recente, in JOSEPH 2024, p. 455, cat. 133.

<sup>30</sup> Le carte relative alla commissione per Rude di un nuovo monumento dedicato a Bertrand, compresa la corrispondenza con lo scultore, sono conservate nel dossier più volte citato degli archivi di Châteauroux.

<sup>31</sup> TILLIER 1994, p. 107.

<sup>32</sup> Peraltro riportata di recente in una testata locale, *Statue du général Bertrand à Châteauroux : la fâcheuse protubérance*, in «la Nouvelle République», 15 maggio 2021.

<sup>33</sup> Come d'altronde dimostra il confronto tra il bronzo e il sopracitato ritratto di Paul Delaroche; il confronto è citato anche nel catalogo online curato da Ward-Jackson, «Fine Arts Facts».

<sup>34</sup> «Le Siècle», 31 Octobre 1847, n. 299, p. 3.

Il bronzo respinto aveva quindi dato origine a un contenzioso giudiziario tra lo scultore, impaziente di difendere le proprie motivazioni, e la commissione di Châteauroux, al contrario profondamente delusa<sup>35</sup>.

Dopo svariati anni di diatribe, Paul Bertrand-Boislarge, fratello del generale, pose un freno alle acridità acquistando la scultura per collocarla nel parco del Castello di Touvent<sup>36</sup>. Di questa inaugurazione resta invece traccia in una testata locale del 1848: «une cérémonie imposante a eu lieu à Touvent, près de Châteauroux, pour l'inauguration de la statue du général Bertrand». Nonostante le rimostanze della commissione, e l'aver avviato una pratica ufficiale per ri-attribuire l'opera a Rude, «quand le voile qui la recouvrait est tombé, la foule a salué d'unanimes acclamations le compagnon fidèle du captif de Sainte-Hélène»<sup>37</sup>.

La statua di Rude fu completata dopo il colpo di Stato del dicembre 1851 (fig. 3), eretta nella Place Sainte-Hélène di Châteauroux ed inaugurata il 2 luglio 1854<sup>38</sup>. Solo nel 1921 l'opera marochettiana fu invece restituita alla città e collocata di fronte all'attuale Musée Bertrand<sup>39</sup>.

Il monumento, così come si presenta ancora oggi, raffigura il generale Bertrand su un piedistallo che ne riporta i dati anagrafici, oltre al nome dell'autore del monumento e dei fonditori (figg. 4-5). Il protagonista è rappresentato in piedi, con indosso una divisa militare e appoggiato con la mano sinistra a uno sperone roccioso. Sulla piccola parete di pietra è srotolata a metà la pergamena del testamento napoleonico. La mano destra, invece, impugna il manico d'una spada infoderata, a ricordare valore e impegno militare del personaggio. Il volto, leggermente spostato verso destra, è caratterizzato da una sorprendente attenzione al dettaglio naturale. Dalla stempiatura, la pettinatura leggermente mossa, le rughe su fronte e bocca, gli occhi piccoli e incassati fino all'espressione

---

<sup>35</sup> Di questa vicenda, però, né il dossier conservato presso gli archivi di Châteauroux, né la stampa locale, né tantomeno i processi verbali della municipalità danno notizia. Resta, come sottolineato anche da Tillier, un mistero il perché sia del tutto assente tale documentazione. L'ipotesi è che l'opera abbia suscitato talmente tanto scandalo e vergogna tra le parti in causa, che si è scelto di cancellarne deliberatamente ogni traccia.

<sup>36</sup> *Inventaire général des richesses d'art de la France* 1878, t. 4, *statues historiques*, p. 217.

<sup>37</sup> «Journal du Cher», 19 Septembre 1848, n. 117, 41<sup>e</sup> année, p. 2. Stando all'unica testimonianza rimasta nel dossier archivistico di Châteauroux, la questione giudiziaria dovrebbe aver avuto termine quasi un anno dopo. In una lettera inviata dal Prefetto de l'Indre a Paul Bertrand, infatti, il mittente specifica che «Les démarches faites pour arriver à une solution amissible des difficultés qui existent avec M. Marochetti n'ayant amené aucun résultat satisfaisante, j'ai convoqué la Commission pour le dimanche 14 de ce mois à l'objet de délibérer sur les moyennes de terminer cette affaire» (AVC, 7M2, *Monument à la Mémoire du Général Bertrand, Commission*, c.n.n., lettera del Prefetto de l'Indre a Paul Bertrand, membre della Commission du Monument Bertrand, del 10 octobre 1849).

<sup>38</sup> L'opera fu peraltro nuovamente fusa da Eck & Durand, cfr. *Inventaire général des richesses d'art de la France* 1878, t. 4, *statues historiques*, p. 218.

<sup>39</sup> La notizia è riportata anche all'interno del dossier relativo al monumento, la cui visione mi è stata resa possibile dall'attuale direttore M. Arnaud Valdenaire, che ringrazio per l'estrema disponibilità.

concentra, tutto sembra ripreso dal vero, come dimostrerebbe un semplice confronto tra il solo volto del bronzo e il noto ritratto del generale di Delaroche (fig. 2). La posa è seria e riflessiva, quasi come se il modello fosse stato ritratto da vivo e non dopo la morte: la semplicità dell'impostazione generale fa f da contrasto alla complessità dell'abbigliamento formale, corredato da spille, blasoni, fasce e medaglie ottenute in battaglia.

A colpire l'osservatore è la mancanza d'un dettaglio importante, spesso presente in molte altre realizzazioni monumentali dello stesso scultore<sup>40</sup>: nessun bassorilievo è posto a decoro del basamento. Nessuna scena particolare è selezionata per approfondire la biografia di un personaggio particolarmente caro alla storia francese: una scelta dettata forse dalla volontà di ricordare solo l'uomo, già contraddistinto dagli attributi che lo circondano e gli onori ricamati sulla giubba<sup>41</sup>.

L'altra caratteristica più evidente è l'assenza di atteggiamenti idealizzati o gloriosi: se è vero che il personaggio è stato messo in posa, quello che si vede non è un eroe leggendario – l'unico uomo talmente fedele al suo Imperatore da imporsi due esili – ma un semplice generale, in atteggiamento quasi di riposo, che fissa all'orizzonte il tramonto di un'epoca gloriosa per la propria nazione: Bertrand non mantiene solo le ultime volontà di un mito, ma la propria integerrima dignità umana, al limite del poetico.

Vista la scarsa presenza di rappresentazioni del generale, e poiché le rare testimonianze figurative risultano essere dipinti o disegni di piccola taglia, è plausibile immaginare che l'opera non provenga da un modello preciso, almeno non per ciò che concerne il personaggio commemorato, né appare vincolata a richieste tecniche specifiche della commissione. Rispetto alla cronologia dell'artista, il gruppo scultoreo s'inserisce tra le prime opere monumentali a figura intera realizzate da Marochetti: la terza, se si considerano le precedenti dedicate a La Tour d'Auvergne (1838-1842) e Berthollet (1842-1844). È indubbio che il risultato qui proposto sia frutto di un'elaborazione più raffinata, rispetto a quanto sperimentato nelle statue sopracitate, pur in assenza degli elementi ricorrenti e comuni alle altre due, come i bassorilievi con episodi biografici. A differenza di Berthollet, uomo di scienza e filosofia rappresentato nell'atto di dar prova del proprio pensiero con gestualità eloquente,

---

<sup>40</sup> Per citare solo alcuni dei monumenti francesi in cui sono effettivamente presenti i bassorilievi, si vedano, ad esempio, gli i monumenti di *La Tour d'Auvergne*, *Claude-Louis Bertollet* e *Royer-Collard*. Si rimanda agli approfondimenti delle opere nella tesi.

<sup>41</sup> La documentazione non lascia emergere alcuna volontà di far realizzare, da parte della commissione, scene di vita o fortemente caratterizzanti di Bertrand nel monumento. Non è dunque possibile stabilire se si tratti di ragioni economiche, artistiche, pratiche o tecniche o se quest'assenza sia dovuta dal fatto che i cittadini di Châteauroux conoscevano, probabilmente, molto bene le imprese del loro cittadino più importante.

Bertrand pare più vicino alle scelte figurative adottate per il monumento al primo granatiere di Francia a Carhaix. La posa è simile ma gli attributi e i ruoli militari differiscano. Vi è in entrambe le sculture volontà di rendere monumentale e meno leggendaria/idealizzata la persona ritratta.

Le radici di quest'idea artistica – e politica – di come rappresentare personaggi storici potrebbero risalire a un luogo (e una serie di commissioni) in particolare, seppur diverso negli intenti: l'insieme decorativo dei marmi dell'ala nord di Versailles.

Le sculture che decorano la galleria dedicata «à toutes les gloires de la France», ovvero re, generali e figure di spicco della storia militare francese<sup>42</sup>, sono state realizzate con la volontà precisa di legittimare Luigi Filippo, che le aveva commissionato, e riconciliarlo alla storia monarchica nazionale. Se lo stile diverge in modo evidente, l'intenzione simbolica e politica che aveva mosso il re a far *statuifier* le glorie nazionali potrebbe essere la stessa che spinse le amministrazioni cittadine a innalzare monumenti dedicati ai propri miti. A tal proposito, l'opera di Bertrand (e ancor prima La Tour d'Auvergne) rappresenterebbe lo sviluppo naturale di questa pratica avviata dal re: una figura militare di prestigio, stavolta non più messa a decorazione dell'ala di un palazzo reale, bensì innalzata a monumento pubblico per la città che aveva dato origine alla leggenda. Una forma nuova di trasmissione dell'importanza della storia nazionale, a generazioni presenti e future, costituita anche e soprattutto da uomini combatterono per la stessa.

Considerando che le sculture commissionate nel periodo della *Monarchie de Juillet* e, in particolare, «les commandes officielles pour Versailles furent dénigrées», sia per la loro natura marcatamente politica, sia per le qualità stilistiche spesso definite come amalgama d'«inspirations néoclassique, romantique et naturaliste»<sup>43</sup>, rendere omaggio monumentale a personalità simili a quelle collocate a Versailles, rappresentò per Marochetti una sfida ancor più interessante. La scelta d'uno stile apparentemente povero di decorativismo, non riconducibile a un repertorio ben definito dell'arte statuaria, ancorché fortemente caratterizzato da un'importante attenzione al dato reale, appare dunque come elemento peculiare dell'intera realizzazione. Non sembra esserci più spazio per le suggestioni *troubadour* in un'opera che – dopotutto – arrivò solo qualche anno dopo il più complesso lavoro per l'*Emanuele Filiberto* torinese. Assenti sono anche dettagli riconducibili a una possibile continuazione di quello stile neoclassico, ancora ben definito nella nazione e fortemente influenzato da Thorvaldsen, secondo i dettami ricevuti dal maestro Bosio. Bertrand appare come un

---

<sup>42</sup> Sulla storia dell'intera commissione e della collaborazione di ben dodici scultori, tra cui François Rude e alcuni coetanei di Marochetti – come Antoine Etex –, cfr. ARSAC 2021.

<sup>43</sup> ARSAC 2021.



personaggio preso dalla realtà e monumentalizzato, così come doveva apparire non nell'anno del suo ritorno in patria, il 1821, ma poco prima di scomparire a settant'anni.

Del resto, che lo stile e il gusto dell'opera marochettiana fossero distanti da ciò che la commissione auspicava lo dimostrerebbe il confronto, per divergenze, con l'altro gruppo scultoreo per lo stesso generale, realizzato dal più grande – d'età, e forse anche di reputazione – maestro digionese. In questo caso, il protagonista è sempre in piedi, riccamente vestito da un insieme più articolato di abiti ufficiali, incorniciato da un lungo cappotto che ricopre scenograficamente la parte destra dell'effigiato, dalla spalla fin verso le gambe. L'uomo è appoggiato a un frammento di prua, rievocando la nave che aveva accompagnato entrambi – Bertrand e Napoleone – in esilio (fig. 6). Dall'altro lato, un cumulo di cime sporge dalla base su cui poggia il generale, sporgendo verso il piedistallo (fig. 7). Tra le corde e la parte superiore di un'ancora s'intuisce la parola «France», a sottintendere il ruolo di Bertrand nella storia nazionale. Il ritratto porta tra le mani la spada, che sembra offerta con gesto solenne e cerimonioso al suo paese. L'arma è avvolta da un nastro al cui centro si legge l'insegna araldica di Napoleone. All'estremità finale della lama, arrotolato nella man sinistra, vi è infine il famoso testamento.

Rispetto all'opera marochettiana, anche nel volto si riscontrano differenze: innanzitutto, la sua forma è più regolare, tondeggiante. I capelli sono ordinati in ciocche meno articolate, come fossero pettinati per l'occasione tanto formale. Poche sono le rughe e l'espressione è meno intensa, ancorché altrettanto seria. Su questo basamento non c'è l'uomo, ma l'idea di come doveva apparire un generale nel suo grande abito-divisa-armatura, contraddistinto dal minuzioso lavoro di cesello sui singoli dettagli. Se vista di lato, inoltre, l'opera di Rude è collocata su una sorta di diagonale: con le gambe Bertrand pare quasi rimanere in equilibrio precario, spinto verso il basso dalla gravità, ma rimanendo fermissimo nella sua posa marziale.

Le due sculture, quella di Marochetti e di Rude, appaiono provenire da mondi lontani, pur essendo eseguite a distanza di pochi anni: più umanamente attenta al dato realistico, quella del primo, più raffinata nello spirito e nelle emozioni, ancorché gloriosa, quella del secondo. Mai come in questo caso è possibile comprendere appieno le parole di Anna Bovero che, in un confronto tra gli stili dei due scultori<sup>44</sup>, così sintetizzava:

fra i due artisti c'è una fondamentale differenza di temperamento e di visione: impetuosa, spontanea quella del Rude è fortemente drammatica, s'impone allo spettatore con prepotente

---

<sup>44</sup> Fatto, però, nel commentare i lavori di entrambi per l'Arco di Trionfo.

immediatezza, travolgendolo nell'entusiasmo dell'artista; calma, contenuta, elegante, l'arte del Marochetti è fondata su rapporti sottilmente calcolati, in una ricerca assidua di equilibrio e di serenità<sup>45</sup>.

Proprio come individuato da Bovero, il *Bertrand* di Marochetti appare statico, posato, calmo e semplice, persino freddo nell'impostazione; dinamico, glorioso, formale e più poetico è invece quello del maestro digionese, che sembra metafora rievocativa del simbolico ritorno delle ceneri di Napoleone o, ancor meglio, del suo ritorno nella storia nazionale, a discapito dello stesso Bertrand, che per Rude diventa strumento attraverso cui far splendere la fama dell'implicito protagonista del suo bronzo.

L'assenza di commenti nella stampa coeva rappresenta un dato ancor più interessante, nel tentativo di ricostruire la complicata vicenda di un monumento rimasto per molti anni dimenticato, anche nella produzione di Marochetti<sup>46</sup>.

In generale, le opere marochettiane sono contraddistinte dal forte trambusto generato dalle penne di critici e letterati, spesso duri nei confronti dell'artista. La curiosa coincidenza della doppia realizzazione Rude-Marochetti ha dato luogo anche a un altrettanto peculiare silenzio critico per entrambi, forse dovuto all'imbarazzo che proprio questo monumento aveva generato. L'assenza d'un concorso ufficiale e l'aver affidato l'incarico direttamente a Marochetti servì come monito per le commissioni future, come ricordato da Matthieu Chambrion, poiché «la procédure du concours apparaît progressivement dans le grand Val de Loire dans les années 1850»<sup>47</sup>, proprio in risposta a questo episodio. Tra le opere più imbarazzanti citate da Chambrion c'era stato proprio *Bertrand* per Châteauroux, ricordata quasi esclusivamente per esser stata «l'objet d'un profond désaccord entre la Ville et le sculpteur»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> BOVERO 1942, p. 188.

<sup>46</sup> Nella monografia di Calderini l'opera è a stento citata nel catalogo finale delle sculture francesi; vista la peculiare storia della commissione – scandalosa quasi quanto quella del doppio monumento al *Duc d'Orléans* – è curioso che nel testo non se ne dica nulla. Anche l'opera di Rude non suscitò alcuna reazione, come notò persino DE FOURCAUD 1904, p. 363.

<sup>47</sup> CHAMBRION 2018, p. 37.

<sup>48</sup> CHAMBRION 2018, p. 37.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - Louis Visconti, Bernard Gabriel Seurre, James Pradier, *Fontana Molière*, bronzo e marmo, 1844. Paris, Rue Molière



Fig. 2 - Paul Delaroche, *Portrait de Henri-Gatien, comte Bertrand, grand maréchal du palais*, olio su tela, 1840 circa. Versailles, Château de Versailles





Fig. 3 - François Rude, *Monumento al Generale Bertrand*, bronzo e marmo, 1854.  
Châteauroux, Place Sainte-Hélène





Fig. 4 - Monumento al Generale Bertrand, bronzo e marmo, 1846. Châteauroux, Casa-Museo Bertrand, cortile interno

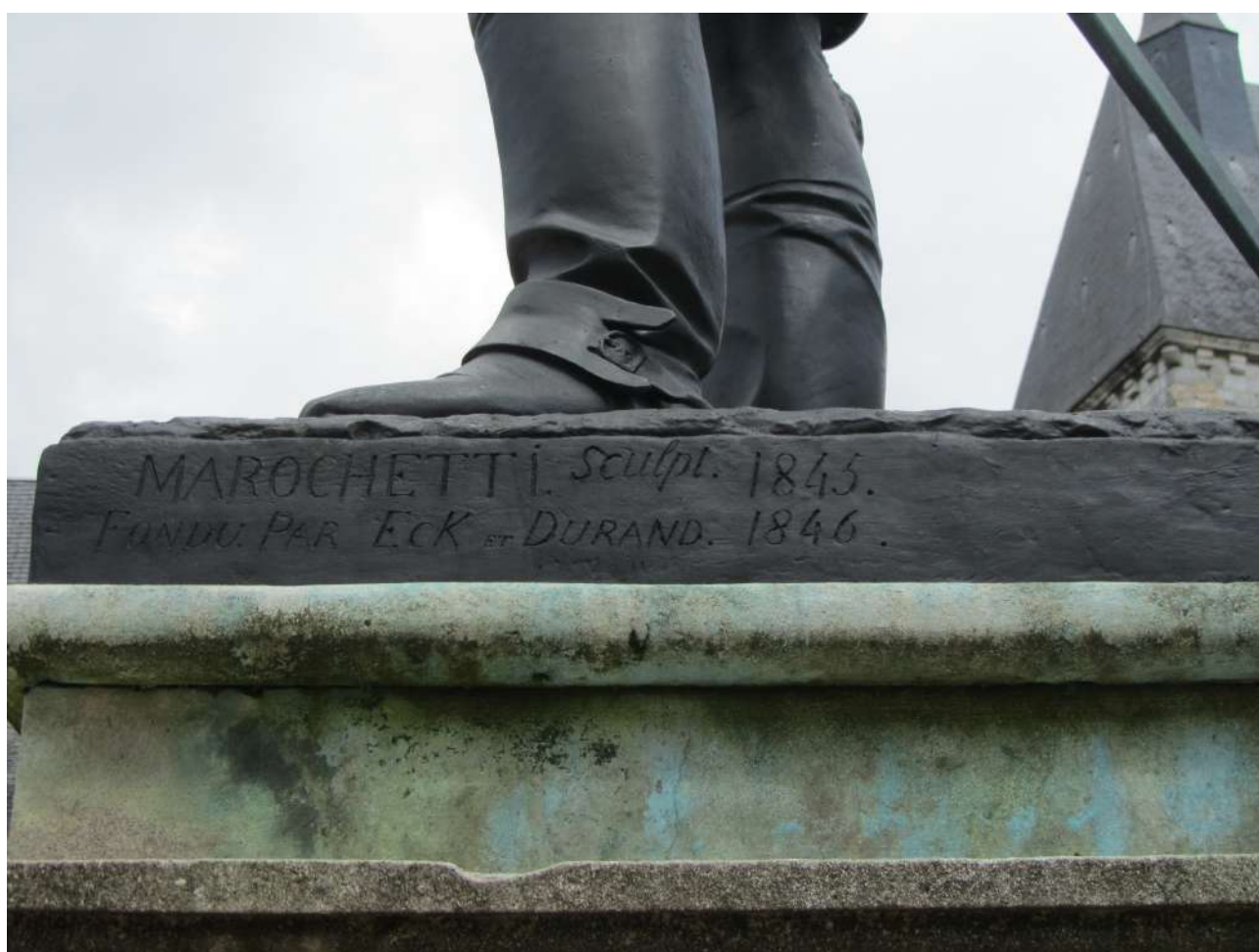


Fig. 5 - *Monumento al Generale Bertrand*, dettaglio firma scultore e fonditore. Châteauroux, Casa-Museo Bertrand, cortile interno, foto France Debuissou



Fig. 6 - François Rude, *Monumento al Generale Bertrand*, dettaglio della prua, vista laterale destra.  
Châteauroux, Place Sainte-Hélène





Fig. 7 - François Rude, *Monumento al Generale Bertrand*, dettaglio delle cime, vista laterale sinistra.  
Châteauroux, Place Sainte-Hélène





## XII

### *Monumento a Pierre-Paul Royer-Collard*



Bronzo e granito

Commissionato tra fine 1845 circa e inizio 1846.

Inaugurato il 21 Novembre 1847

Fonditore: Eugène Quesnel (1792-1858)

Altezza 2,30m

Vitry-le-françois, Place de la Collégiale Notre-Dame

Iscrizioni:

Sul basamento, lato sinistro «C. MAROCHETTI. SCULPT»; retro «QUESNEL FOND»; sulla targa in bronzo davanti «A ROYER COLLARD»; sulla targa in bronzo dietro «1846».

#### Fonti archivistiche:

Paris, Archives Nationales (ANP), F<sup>173216</sup>; F<sup>21562</sup>; F<sup>214384</sup>.

#### Bibliografia:

«L'Aube», 25 Novembre 1847; «Journal des Artistes», 11 Juillet 1847; PHILIPPE 1857; «Chronique des Arts et de la Curiosité», 23 March 1862; *Inventaire général des richesses d'art de la France* 1878; LAMI 1919; JOVY 1922; CALDERINI 1928; ZANIN 2012

Pierre-Paul Royer-Collard (1763-1845) nacque a Sompuis, vicino a Vitry-le-François, nel Dipartimento della Marna, da una famiglia di agricoltori di modesta agiatezza. Studioso di legge, si trasferì a Parigi nel 1787 e intraprese una carriera di avvocato al parlamento, con il nome di Royer de Sompuis. Partecipò con vivo entusiasmo agli eventi rivoluzionari fin dall'estate del 1789, continuando a ricevere incarichi politici durante tutto il delicato periodo storico. Nel 1810 fu ammesso come professore di storia della filosofia moderna alla Sorbona, ricoprendo il ruolo fino al 1814. L'anno successivo, Royer-Collard divenne capo della Commissione per l'Istruzione Pubblica, ottenendo l'approvazione della proposta di legge per garantire l'istruzione comunale gratuita. Alla fine del 1816 ottenne la nomina come leader di moderati e dottrinari, che intanto premevano per ottenere una monarchia costituzionale, in contrasto alla fazione opposta, che appoggiava invece il ritorno all'Ancien Régime. Nel 1820 fu espulso dal Consiglio di Stato e, poco dopo, immortalato dal pennello di Théodore Géricault<sup>1</sup>. Nel 1827, all'apice della sua carriera, occupò il *fauteuil* numero 8 all'Académie française, restando fedele al dipartimento della Marne, che lo aveva sempre appoggiato. L'anno seguente fu presidente della Camera dei deputati, ruolo che gli fornì l'autorità necessaria, nel 1830, per offrire un contributo rilevante durante la Rivoluzione di luglio. Più tardi, seppur membro dell'Assemblée Nationale, rari furono i suoi interventi pubblici, fino all'allontanamento generale dalla vita politica.

Secondo quanto raccontato da Adrien Philippe, dopo la morte di Royer-Collard il 4 settembre 1845, in occasione di una riunione della Società dell'Agricoltura, delle Scienze e delle Arti del Dipartimento della Marna, il 31 luglio 1846 uno dei membri propose che il suo Dipartimento natale

---

<sup>1</sup> Opera conservata a Versailles, inv. MV6015.

gli rendesse omaggio. Così, la *Société* lanciò una sottoscrizione per l'erezione di un monumento alla memoria del concittadino scomparso, aperta a tutti i membri titolari residenti con una quota fissa di dieci franchi<sup>2</sup>. In realtà, analizzando alcuni documenti conservati presso gli archivi di Parigi, emerge che la volontà di erigere l'opera arrivò subito dopo il decesso di Royer-Collard. Il 10 novembre 1845, infatti, in occasione di una seduta del Consiglio Municipale di Vitry-le-François, una Commissione era già stata istituita «dans le but d'ouvrir une souscription pour elever un monument à la memoire du philisophe»<sup>3</sup>. A titolo di primo versamento furono inviati 3000 franchi proprio dalla città. Il 28 dicembre dello stesso anno la Prefettura della Marne chiese e ottenne l'approvazione ufficiale del re, tramite Ordinanza Reale firmata dall'allora ministro dell'Interno Tanneguy Duchâtel (1803-1867), per innalzare l'opera in onore del concittadino<sup>4</sup>.

Il 7 marzo 1846 la famiglia di Royer-Collard fu dunque informata sulla volontà della cittadina francese di tale iniziativa: i parenti raccomandarono che il filosofo fosse però immortalato «comme homme privé plutôt que comme homme politique»<sup>5</sup>. Nel verbale era inoltre indicato il nome dello scultore cui sarebbe stato affidato l'incarico, ovvero il barone Carlo Marochetti, già autore della «statue du Duc d'Orléans et celle qu'il fait élever sur le tombeau du Napoléon»<sup>6</sup>. Nel testo si chiariva anche che «le prix tant pour la statue et son piédestal que pour leur pose et entière confection demeure fixé à vingt-cinq mille francs»<sup>7</sup>. A Marochetti, che la Commissione si premurò d'aggiornare sulle novità e inviare il contratto da firmare, fu poi richiesto un primo modello del monumento, corredato di alcune sue osservazioni, per poter valutare se l'idea incontrasse il favore dei commissari<sup>8</sup>. Dall'estratto della seduta del 18 aprile 1846, inoltre, è definito che l'intero gruppo scultoreo «aura deux mètres [et] 35 centimètres de hauteur et reposera sur un piédestal en granit»<sup>9</sup>.

Il 6 dicembre 1846 lo scultore, presente alla seduta del consiglio, comunicò alla commissione lo stato d'avanzamento dei lavori: «il explique le caractère et l'attitude qu'il a donnés à la statue; le

<sup>2</sup> PHILIPPE 1857, pp. 297-298.

<sup>3</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, *Extrait du Registre des Délibérations*, 10 novembre 1845, c. nn. Questo dossier degli archivi parigini è già segnalato in ZANIN 2012.

<sup>4</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, *Préfecture de la Marne*, 28 décembre 1845, c. nn.

<sup>5</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, c. nn., copia del verbale della riunione del 7 marzo 1846, firmata dal segretario Férmet(?).

<sup>6</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384; all'epoca non erano ancora al corrente, probabilmente, dell'infausto esito della commissione al monumento di Napoleone, mai più realizzato malgrado i numerosi modelli presentati dall'artista. HEDENGREN-DILLON 2021.

<sup>7</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384.

<sup>8</sup> Nei tre dossier degli archivi parigini in cui sono conservate le carte sull'opera, manca qualsiasi notizia o disegno del primo modello di Marochetti; l'unica notizia certa è che il 22 aprile del 1847 il Prefetto della Marna inviò al Ministro dell'Interno «les plans et devis dressés par M. Marochetti»: della copia di questi piani e preventivi non rimane però alcuna traccia. La lettera è negli ANP, F<sup>21</sup> 4384.

<sup>9</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, *Extrait du Registre des Délibérations*, 18 aprile 1846, c. nn.

costume sous lequel, par suite des indications de la famille et des moyennes qu'elle a mis à sa disposition, il a représenté M. Royer-Collard, et demande son approbation avant de faire mouler et fondre la statue»<sup>10</sup>. Informato che la somma raccolta non fosse sufficiente a coprire quanto pattuito, Marochetti si dichiarò comunque onorato di poter legare il proprio nome a un incarico tanto importante, promettendo di portare a compimento l'opera anche se la quota finale risultasse inferiore a quella pattuita. La commissione approvò quindi il modello dell'opera sia per il «caractère général» sia per il «costume» con cui è rappresentato. Al termine della sessione si scelsero anche i temi per i due bassorilievi, previsti a decoro del piedistallo «représentant l'un l'orateur à la tribune de la Chambre des Deputés et l'autre le professeur de Philosophie au Collège de France»<sup>11</sup>, così come era stato chiarito il contenuto delle iscrizioni: sul lato anteriore il nome dell'effigiato, laddove sulla «quatrième face» la data d'inaugurazione.

Dalla lista ufficiale delle sottoscrizioni è possibile definire che, all'altezza del 21 marzo 1847, il totale raccolto corrispondesse a soli 15.875 franchi<sup>12</sup>: è facile immaginare che quegli «à peine 16.000 francs» citati da Jovy, corrispondano alla cifra poi pagata all'artista. Lo stesso autore, inoltre, aggiunge che la paternità presunta dell'invenzione deriverebbe da un «dessin si heureux» attribuito «au Bolonais Geronimo Marini»<sup>13</sup>: si tratta dell'unica testimonianza di tale provenienza, che le altre fonti documentarie disponibili non sembrano mai citare. Il nome di Marini, peraltro, non comparirà più e la documentazione non aiuta a svelarne l'identità<sup>14</sup>.

È interessante constatare che, secondo quanto indicato nel rapporto fatto dall'ispettore generale Jean Marie Dieudonné Biet (1785-1857) il 6 giugno 1847, l'opera risultasse «sans bas-reliefs»<sup>15</sup>. Dallo stesso rapporto emergono altri dettagli sulle spese a carico dello scultore, come l'acquisto del bronzo, la fusione dello stesso e il trasporto di opera e piedistallo; inoltre, è citato un nuovo modello, che risultava essere solo «un calque, mais sur une échelle suffisamment grande pour apprecier le projet»<sup>16</sup>. Il disegno è corredato anche da alcune indicazioni fornite dallo scultore sulla

---

<sup>10</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, *Commission pour l'érection d'un monument à la mémoire de Mr. Royer Collard, séance du 6 décembre 1846*, c. nn.

<sup>11</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, c. nn.

<sup>12</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, *Liste des souscripteurs pour l'érection du Monument à la mémoire de M. Royer-Collard*, c. nn.

<sup>13</sup> JOVY 1922, p. 11.

<sup>14</sup> Non mi è stato possibile confermare, oltre alla veridicità della notizia, l'identità dell'artista che avrebbe realizzato il disegno. A meno che non si tratti di un nome trascritto erroneamente dall'italiano, non risultano ad oggi notizie di tal Geronimo Marini. Ringrazio anche Alessio Costarelli per l'aiuto datomi nel provare a rintracciare possibili indizi sul presunto artista.

<sup>15</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384, lettera del Ministro dei lavori pubblici al Ministro dell'interno datata 6 giugno 1847, c. nn.

<sup>16</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384.

possibile variazione di una sezione compositiva del piedistallo, così da renderlo quasi una sorta di «socle qui me paraît pouvoir être admis tel qu'il a été combiné»<sup>17</sup>.

Com'era consuetudine in questi casi, a seguire la commissione ci furono alcuni quotidiani francesi, come il «Journal des Artistes», che auspicava una miglior riuscita dell'opera rispetto alla recente delusione del *duca d'Orléans*:

On n'a pas oublié que Vitry-le-François a ouvert une souscription pour élever une statue à M. Royer-Collard. Cette statue a été confiée à M. Marochetti; elle sera placée sur la grande place de Vitry-le-François; elle sera en bronze, et haute de sept pieds. Le célèbre publiciste sera représenté debout et en redingote, la main gauche reposant sur une tribune où sont quelques papiers; sa droite passée dans le gilet. Il est à désirer pour la ville de Vitry-le-François que M. Marochetti soit plus heureux avec M. Royer-Collard qu'avec la malheureuse et pitoyable statue équestre du Duc d'Orléans, qu'avec celle de l'Empereur Napoléon trois fois recommencée et trois fois avortée, et enfin qu'avec celle du général Bertrand qui languit au fond de quelque atelier, attendu que les souscripteurs n'ont pas voulu la recevoir, la trouvant ce qu'elle est, en effet, par trop détestable<sup>18</sup>.

L'opera, fusa da Eugène Quesnel<sup>19</sup> – come l'iscrizione sul basamento conferma – fu infine inaugurata il 21 novembre del 1847, alla cerimonia civica parteciparono l'artista e due membri dell'Académie française<sup>20</sup>.

Il 31 gennaio 1848, infine, Marochetti scrisse al Prefetto per inviare la propria «relevé des dépenses occasionnés pour l'érection du monument de Royer Collard»: Nel documento Marochetti ricordava inoltre d'aver accettato la commissione, al momento della sottoscrizione, con una cifra «à forfait». Nonostante non avesse chiesto aumenti, rispettando il volere dei committenti e l'onore dell'incarico, i sedicimila franchi risultarono di poco insufficienti a coprire le spese, dati i costi di fusione in bronzo e la partecipazione di collaboratori, che lo avevano assistito per rendere più

---

<sup>17</sup> ANP, F<sup>21</sup> 4384.

<sup>18</sup> «Journal des Artistes», 11 Juillet 1847.

<sup>19</sup> Del fonditore non restano molte tracce documentarie, né dei rapporti tra lui e Marochetti per questa collaborazione. Un primo riferimento bibliografico sulla famiglia è in LEBON 2012, p. 243.

<sup>20</sup> Alla fine dell'evento, la statua fu svelata al pubblico, accompagnata dall'inno nazionale, la *Marseillaise*, cui fecero seguito i discorsi dei deputati e membri dell'Académie. L'evento è riportato da PHILIPPE 1857, pp. 298-304. È interessante constatare che, al contrario di quanto descritto da Philippe sulla partecipazione di Marochetti all'evento, Jovy sostiene che all'inaugurazione «il n'assista pas» (JOVY 1922, p. 10). Un ulteriore resoconto della cerimonia è raccontato anche in «L'Aube», 25 Novembre 1847, p. 3. Il discorso di Emmanuel Mercier Dupaty è conservato sul sito dell'Académie française.



rapida la finitura dell'opera. Il totale ammontava così a 13.480 franchi, cui si aggiungevano i tremila che restavano a carico del Ministero dell'Interno<sup>21</sup>.

Secondo quanto riportato dall'*Inventaire général des richesses de la France* del 1911, il piedistallo risulterebbe catalogato come opera di «Charpentier (Alexandre), architecte à Châlons-sur-Marne»: i documenti non però aiutano a sciogliere questo dubbio, vista l'assenza del suo nome<sup>22</sup>.

Royer-Collard è raffigurato in piedi, appoggiato con la mano sinistra su una piccola stele che ricorda un pulpito – probabilmente uno degli attributi che Marochetti individua per rendere evidente l'identità dell'effigiato (fig. 1). La stessa mano, inoltre, mantiene un cartiglio, ovvero l'*Adresse des 221*, il documento redatto dalla Camera di Deputati nel 1830 con cui il regno di Carlo X fu rovesciato. La destra è appoggiata invece all'interno della veste, in un gesto simile alle più tradizionali raffigurazioni napoleoniche d'inizio Ottocento. Indosso porta un redingote «un peu lourd et un peu négligé convient pour servir d'enveloppe à ce métaphysicien qui n'en est pas à s'occuper minutieusement d'un si humble détail»<sup>23</sup>. Come rievocato da Ernest Jovy, l'abito è probabilmente lo stesso con cui Désiré Nisard (1806-1870) aveva incontrato il deputato durante una sua visita all'Académie française, che lo stesso annotò di aver visto: «il portait une simple redingote»<sup>24</sup>. Il viso è realizzato in tutta la sua schietta naturalezza, non molto aggraziato: lo scultore non pare far sconti a un uomo che, dopotutto, era stato più volte ritratto in modo altrettanto ingeneroso e caricaturale da Honoré Daumier (1809-1879, fig. 2)<sup>25</sup>. Marochetti dimostrava così d'essere riuscito a «fouillé[r] l'âme et la vie de Royer-Collard»<sup>26</sup>, attenendosi a una rappresentazione verosimile del personaggio, invecchiato come doveva apparire nell'anno rievocato dal cartiglio, ovvero il 1830, a circa settant'anni. L'espressione del volto è seria, profonda, l'attitudine generale è austera, a ricordare la sofisticatezza di un pensatore che aveva dedicato la propria vita alla politica.

---

<sup>21</sup> ANP, F<sup>21</sup> 562, c. n.n., lettera di Marochetti al Prefetto del 31 janvier 1848. La lettera risulta inedita.

<sup>22</sup> *Inventaire général des richesses d'art de la France* 1878, t. IV, p. 334. Non è stato possibile rintracciare notizie sul citato architetto. L'unica corrispondenza è con un altro Alexandre Charpentier (1856-1909), ebanista e scultore, ma che – visti gli estremi cronologici – non poteva essere ancora nato quando l'opera a Royer-Collard fu commissionata.

<sup>23</sup> JOVY 1922, p. 11.

<sup>24</sup> JOVY 1922, p. 11. Jean Marie Napoléon Désiré Nisard, era uno scrittore, critico letterario e politico francese, che conobbe Royer-Collard in più occasioni, in particolare durante gli incarichi politici; inoltre, fu membro dell'Académie française dal 1850, con l'attribuzione del *fauteuil* numero 39. Per un primo riferimento biografico e bibliografico sul personaggio, cfr. BURY 2009.

<sup>25</sup> Tra le più note rappresentazioni caricaturali di Royer-Collard firmate da Daumier, si segnala il piccolo busto in terracotta conservato presso il Musée d'Orsay di Parigi, inv. RF3507.

<sup>26</sup> JOVY 1922, p. 11.

I due bassorilievi sul piedistallo completano la rappresentazione del filosofo, con la rievocazione di due episodi caratterizzanti della sua biografia. Sul lato destro, Royer-Collard è raffigurato seduto alla cattedra di filosofia del Collège de France, durante una delle sue lezioni (fig. 3). Ai lati del docente, riconoscibile dallo stesso abito con cui è ritratto nel monumento e la disordinata acconciatura di capelli, sono presenti due personaggi, uno seduto e l'altro in piedi, intenti a raccogliere forse appunti sulle parti più preziose della lezione. Il braccio teso, in una gestualità che ricorda l'*adlocutio* dei rilievi antichi, è rivolto al pubblico, composto per lo più dai profili – meno a rilievo e poco definiti – di teste e mezzi-busti sullo sfondo. A dare più risalto alla scena sono le tre figure di fronte al protagonista, che fissano con attenzione l'oratore, due delle quali sedute ai banchi di legno.

Al lato opposto del basamento, invece, è raffigurata la scena di un discorso tenuto alla Camera dei Deputati (fig. 4). Il protagonista è stavolta in piedi al centro dell'aula, rappresentato nell'atto di tenere la sua allocuzione. Caratterizzato ancora dagli stessi attributi, ben distinguibili del soprabito e della parrucca corta, Royer-Collard è appoggiato a un pulpito in legno con il simbolo del caduceo, più tipico dell'iconografia della divinità Hermes/Mercurio, qui forse adoperato a rievocare l'attributo dell'eloquenza, come accadeva in araldica, almeno secondo quanto codificato da Marc'Antonio Ginanni (1690-1770): «il Caduceo è geroglifico di Pace, della Felicità pubblica, di Fama chiara, e d'Eloquenza»<sup>27</sup>.

Il monumento di Vitry-le-François s'inserisce nella fase di produzione artistica marochettiana francese dedicata ai *grands hommes*, ovvero personaggi non direttamente legati alla corte, che diventano nuovi terreni di sperimentazione per la codifica di un canone preciso: la rappresentazione di uomini illustri. Ciò giustificherebbe sia l'impostazione generale del monumento, sia la presenza di attributi ben riconoscibili dell'uomo *statufié*.

Arrivato poco dopo le commissioni dei monumenti a *La Tour d'Auvergne*, *Berthollet* e del generale *Bertrand*, inaugurati rispettivamente nel 1841, 1844 e 1846, il gruppo scultoreo dedicato a Royer-Collard riprende le stesse finalità d'esaltazione d'un personaggio sì importante per la Francia ma non direttamente collegato alla casa reale. La scelta dell'abbigliamento, all'apparenza semplice, la pettinatura poco ordinata e il volto molto realistico, senza sconti estetici, fanno da contrasto al gesto più solenne della mano infilata nella tasca interna, così come alla presenza del documento ufficiale, dal simbolico valore politico, e la posa fiera quasi stanca, di un semplice uomo, ancor prima che

---

<sup>27</sup> GINANNI 1756, p. 48.

filosofo e politico. Persino i bassorilievi svolgono una funzione specifica, diversa rispetto a realizzazioni monumentali più grandiose: nella loro più semplice modalità narrativa, diventano elementi funzionali alla legittimazione del personaggio rappresentato. La consacrazione dell'eroe nazionale alla storia avviene proprio attraverso l'erezione di un monumento pubblico. Anche in questo caso, com'è stato per le opere sopracitate, lo scultore pare abbandonare quegli slanci romantici o i riferimenti alla mitologia *troubadour* – più propri soprattutto della statuaria equestre marochettiana – a favore di una rappresentazione che tende quasi all'umanizzazione del protagonista. A essere valorizzate sono le caratteristiche terrene del soggetto, la cui mente e l'attitudine allo studio hanno contribuito a renderlo uomo tra gli uomini.

È difficile riuscire a immaginare precedenti specifici di statuaria francese cui l'artista può aver attinto per la realizzazione di questo gruppo scultoreo. Un possibile accostamento è però possibile con un'opera firmata da François Rude «le plus classique des hommes»<sup>28</sup>, ovvero il monumento a *Gaspard Monge* (fig. 5)<sup>29</sup>: in questo caso utile a dimostrare che Marochetti possa non solo aver partecipato attivamente alle nuove tendenze che stavano cambiando le tipologie rappresentative monumentali francese, intorno agli anni Quaranta dell'Ottocento, ma persino anticipare alcune soluzioni del più noto e senz'altro più amato dalla critica coeva collega/avversario, Rude. Nel raccontare il gruppo scultoreo del maestro digionese, oggi a Beaune nella piazza che porta il nome del matematico, de Fourcaud ricorda che la scultura «n'aura rien du caractère officiel [...]: il sera intime, spontané, tout livré à son action intérieure. En deux mots, on saluera Monge faisant son cours de géométrie»<sup>30</sup>. A colpire di più il biografo di Rude era proprio il carattere spontaneo e naturale dei dettagli che caratterizzano l'opera, la posa, l'abito semplice, la verosimiglianza e l'attimo in cui Monge è rappresentato, ovvero nel pieno della sua attività scientifica. Caratteristiche, queste, che avrebbero lasciato il pubblico «demi satisfait», poiché «il leur eût fallu un Monge lyrique, la tête aux astres, surnaturel, et on leur impose un Monge fort de sa simplicité»<sup>31</sup>. Dal confronto nasce spontaneo un quesito: «où trouver une statue plus intelligible, plus naturelle et plus expressive que ce portrait de Monge?»<sup>32</sup>. Ebbene, forse, proprio nelle prime sperimentazioni portate avanti da Marochetti, come dimostrerebbero sia l'opera dedicata a Claude Berthollet, prima, sia

---

<sup>28</sup> BENOIST 1994, p. 151.

<sup>29</sup> JOSEPH 2024, pp. 440-443, cat. 127.

<sup>30</sup> DE FOURCAUD 1904, p. 320.

<sup>31</sup> DE FOURCAUD 1904, p. 325.

<sup>32</sup> DE FOURCAUD 1904, p. 322.

statua di Royer-Collard dopo, entrambe cronologicamente antecedenti l'inaugurazione di Monge, avvenuta nell'ottobre del 1848.

Il *Royer-Collard* di Marochetti non godette di una risonanza significativa nella stampa coeva locale. Di là da qualche breve notizia riportata su testate regionali, che annunciarono la realizzazione della scultura e la sua inaugurazione, non risultano esserci occasioni in cui il gruppo scultoreo è oggetto di commenti e/o critiche. Tra le poche tracce disponibili, una arriva dal «Journal des Artistes»: il redattore capo della rivista, «A.-H. Delaunay», diffusa la notizia che a Vitry-le-François era stata aperta la sottoscrizione per la realizzazione di un monumento pubblico dedicato al filosofo, si limitò a sottolineare la speranza che, questa volta, l'opera «soit plus heureux avec Royer-Collard qu'avec la malheureuse et pitoyable statue équestre du duc d'Orléans, qu'avec celle de l'Empereur trois fois recommencée et trois fois avortée, et enfin qu'avec celle du général Bertrand qui languit au fond de quelque atelier»<sup>33</sup>. Quest'assenza di notizie lascia concretizzare l'idea che il bronzo non ebbe probabilmente alcuna fama, se non nella sola città di Vitry.

Esiste, infine, una breve testimonianza sulla presenza di una riduzione in bronzo del monumento, rintracciata tramite la vendita di alcune lettere private della collezione Fossé-Darcosse, segnalata sulla «Chronique des Arts et de la Curiosité»: «il va faire une réduction de la statue de Royer-Collard, et demande à faire voir le petit modèle»; di tale riduzione non risultano però ad oggi altre tracce<sup>34</sup>.

Nel ripercorrere la vicenda di una delle commissioni forse tra le meno chiacchierate, sia da parte della stampa coeva sia dalla storiografia più contemporanea, c'è un dettaglio che attira l'attenzione: la durata della sua elaborazione. Sebbene non si tratti dell'unica opera in cui Marochetti necessiti di poco tempo per portare a termine l'incarico, è significativo sottolineare che il monumento a Royer-Collard ha una gestazione piuttosto breve. Commissionato ufficialmente nel 1846, l'opera è inaugurata neanche un anno dopo, malgrado lungaggini burocratiche e qualche ostacolo economico. Si tratta di un elemento ancor più significativo, che offre la possibilità di riflettere sull'ormai consolidata abilità dell'artista di rispondere a più commissioni contemporaneamente, portando a compimento opere che sembrano condurlo a esiti talvolta anche molto distanti tra loro. A titolo di esempio, è bene tener presente che nel medesimo periodo cronologico l'artista – poco dopo

---

<sup>33</sup> DELUNAY 1847, p. 16.

<sup>34</sup> In «Chronique des Arts et de la Curiosité», supplement della *Gazette Des Beaux Arts*, 23 March 1862, p.2: «Marochetti (Charles, baron)», 1 page in-8 du 8 janvier 1848.

l'infelice inaugurazione del doppio monumento al *Duc d'Orléans* (nel 1844 e 1845) – era ancora coinvolto nel tormentato incarico per la tomba di Napoleone, mai più realizzata, la cui vicenda s'interromperà bruscamente nel 1848. Lavorò anche il *Saint-Vincent de Paul* destinato all'ospedale della Carità di Lione (terminato verosimilmente nel 1846), così come il *General Bertrand* di Châteauroux, inaugurato nel 1846, poi rifiutato dalla commissione subito dopo. O ancora, era stato coinvolto nel 1846 alla realizzazione dell'opera, creata poi solo nella sua versione in gesso, del maresciallo *Sylvain Valée*. Oltre alla rapidità d'esecuzione per il *Royer-Collard*, probabilmente facilitata anche da un team di collaboratori – come testimonia l'insistenza dello stesso scultore al pagamento dell'ultima quota di tremila franchi – e considerando una media di due/tre anni, se non di più, per le altre statue citate, torna il dubbio sull'originalità dell'invenzione iniziale: malgrado alcune imprecisioni, confutate da altre testimonianze coeve, la suggestione di Jovy sulla presenza di un disegno ascrivibile a un artista bolognese potrebbe non essere del tutto infondata. Già in altre occasioni, infatti, all'artista si recriminò d'aver sfruttato la creatività altrui, come nel caso del pittore François Bouchot, che avrebbe offerto a Marochetti – sempre secondo speculazioni di un critico rimasto anonimo – l'originale disegno dell'*Emanuele Filiberto* di Torino. Il nome di Bouchot è poi riproposto, per ragioni simili anche durante i lavori per l'altare maggiore della Madeleine di Parigi<sup>35</sup>. Inoltre, incerta resta persino la partecipazione di un presunto architetto per il basamento dell'opera, in virtù dell'indicazione riportata nell'*Inventaire des monuments*<sup>36</sup>. Quest'insieme di dettagli, purtroppo inconfutabili data l'assenza di documenti, resta comunque suggestivo: in virtù dell'estrema celerità con cui l'opera è consegnata al committente, a condizione di un ricavo «à forfait», non particolarmente generoso, e dato l'insieme di presunte e mai confermate collaborazioni, non è impossibile pensare che quanto oggi ricostruito sul monumento a Royer-Collard potrebbe essere solo parte di una storia che la documentazione odierna permette di svelare solo a metà. Quel che però resta è l'abilità indiscussa di Marochetti non soltanto nel saper essere presente su più fronti nel panorama artistico nazionale, ma anche e soprattutto nel riuscire a consegnare l'opera, così com'era stata promessa, alla commissione e alla famiglia dell'effigiato, restituendo ai posteri l'immagine di un grande pensatore e uomo politico per nulla idealizzato, ma coi piedi per terra (o meglio, sul piedistallo) nella vita e nella storia di Vitry.

---

<sup>35</sup> I due fatti che riguardano Bouchot sono approfonditi nelle relative storie sulle due opere.

<sup>36</sup> Nello specifico, resta aperta la questione su come mai nell'*Inventaire*, compilato col preciso scopo di catalogare al fine di salvaguardare il patrimonio artistico nazionale a inizio Novecento, sia riportata un'informazione così dettagliata, corredata da nome e cognome, di un presunto architetto di cui però non esistono testimonianze documentarie.





## *Illustrazioni*



Fig. 1 - *Monumento a Royer-Collard*, bronzo e granito, 1847. Vitry-le-françois, Place de la Collégiale Notre-Dame



Fig. 2 - Honoré Daumier, *M.r Royer-Col...*, litografia, 1833. Boston, Boston Public Library

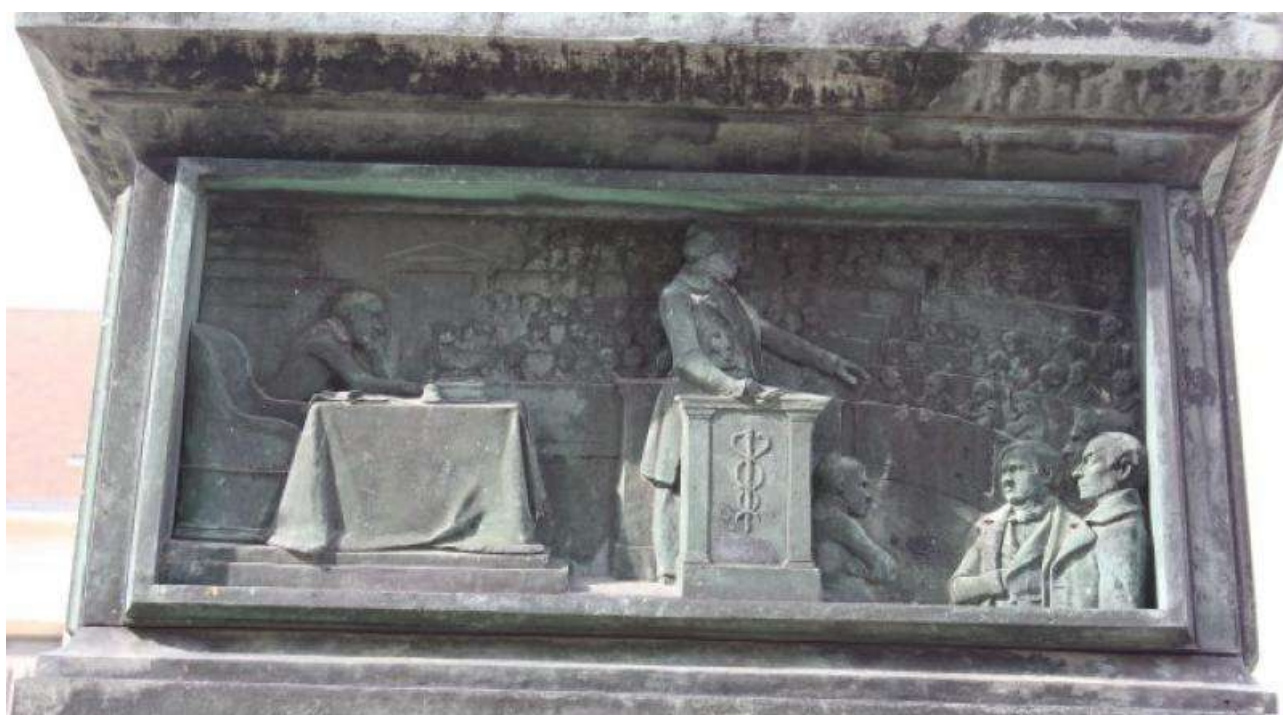


Fig. 3 (in alto) - Monumento a Royer-Collard, dettaglio rilievo Royer-Collard che insegna filosofia al Collège de France

Fig. 4 (in basso) - Monumento a Royer-Collard, dettaglio rilievo Royer-Collard fa un'orazione nella Camera dei Deputati

Vitry-le-françois, Place de la Collégiale Notre-Dame





Fig. 5 - François Rude, *Monumento a Gaspard Monge*, bronzo e granito, 1849. Beaune, Place Monge



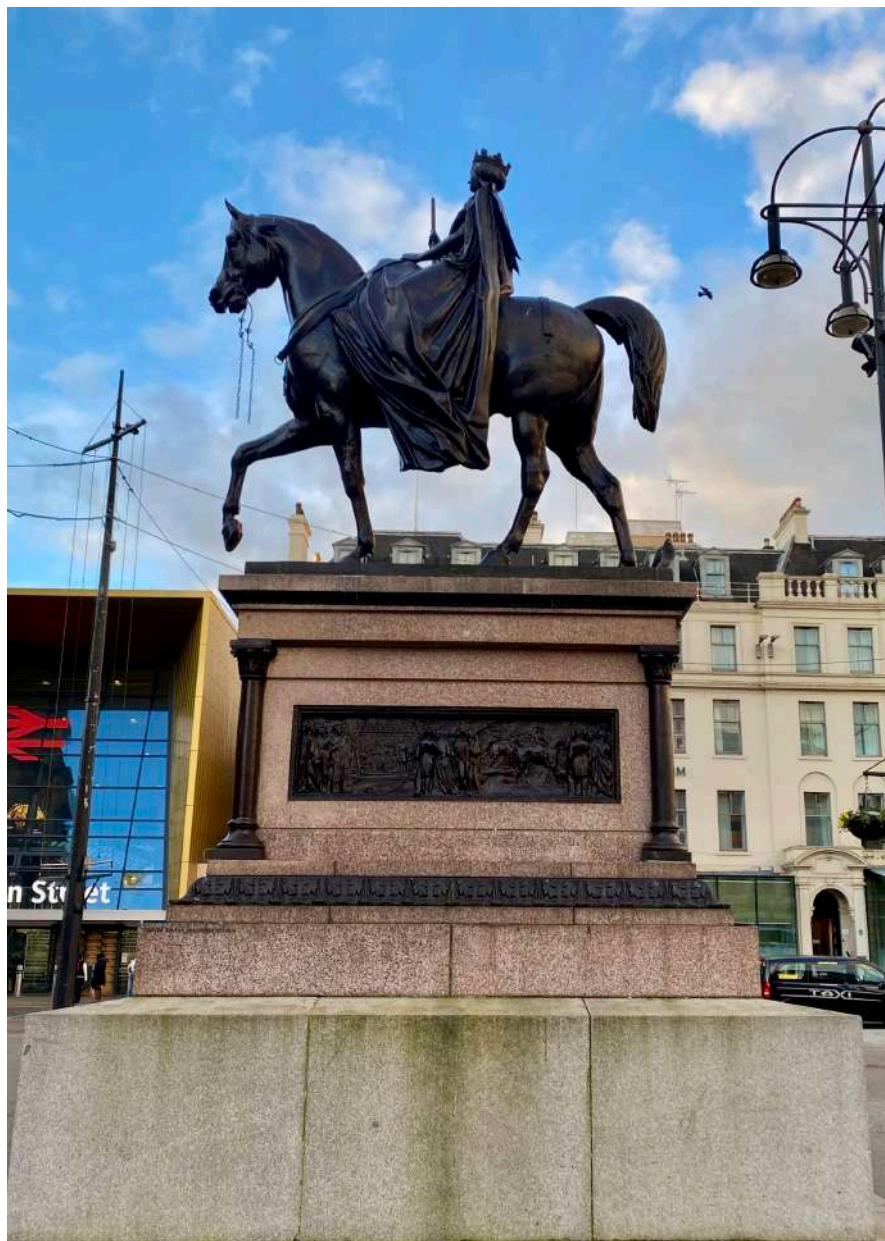


B. F., PARIS

2 — Vitry-le-François (Marne) - Statue de Royer-Collard

## XIII

### *Monumento equestre alla Regina Vittoria*



Bronzo e granito

Commissionata il 29 agosto 1850 dalla città di Glasgow

Inaugurata il 6 settembre 1854

Larghezza, 2.44m; altezza 2.74 x 1.22m del plinto

Originariamente in Glasgow, St. Vincent Place, spostata poi a George Square, dov'è ancora oggi



### Fonti Archivistiche:

London, Victoria & Albert Museum Archives (VAMA), Wyatt Archives (pubblicati in WARD-JACKSON 2019); Leeds, Henry Moore Institute Archives (HMIA), *Thomas Thornycroft Archive* (TT), 1984.4, TTC152

### Iscrizioni:

basamento, lato frontale: «IN COMMEMORATION / OF / HER MAJESTY'S / VISIT TO GLASGOW / 14<sup>TH</sup> AUGUST / 1849»; sul lato basso a destra del basamento «BARON CARLO MAROCHETTI R. A.» (aggiunta del 1923).

### Bibliografia:

«Glasgow Herald» 30 August 1850, 1 September 1851; 3 December 1852; 1 September 1854; 8 September 1854; «North British Daily Mail» 11 October 1851; «The Art Journal» November 1851; «Daily Times» 29 March 1851; «Caledonian Mercury», 10 November 1851; 7 September 1854; *Queen Victoria's Journal* 1837-1901; «The Times» 2 April 1853; «Glasgow Courier» 8 September 1854; «The Gentleman's Magazine» 1854; «Journal des débats politiques et littéraires» 11 Septembre 1854; CALDERINI 1928; MCKENZIE, 2002; ARCHER 2013; WARD-JACKSON 2019.

La visita della regina Vittoria a Glasgow del 14 agosto 1849 fu tanto importante da far nascere immediate proposte per commemorarne il ricordo. La prima idea prevedeva di rendere permanente l'arco di trionfo effimero, innalzato per l'occasione all'estremità nord del ponte di Glasgow<sup>1</sup>. Dopo varie discussioni, fu deciso che una statua a cavallo sarebbe stato l'omaggio migliore. Così, il 29 agosto 1850 dopo un incontro presieduto dal Lord Prevosto, Sir James Anderson decise di approvare definitivamente quest'idea e di formare un comitato per raccogliere fondi tramite sottoscrizioni private<sup>2</sup>.

In una fase preliminare della commissione (e della visita di Vittoria in città), lo scultore James Wyatt era venuto a conoscenza dell'idea e aveva cercato d'ingraziarsi il favore dei commissari,

---

<sup>1</sup> «Glasgow Herald», 1 September 1854, p. 6.

<sup>2</sup> Di questa riunione, con le rispettive donazioni dei singoli partecipanti, esiste un resoconto pubblicato sul «Glasgow Herald», 30 August 1850, p. 2.

proponendo una propria versione di monumento già completata nel 1845 e approvata dai coniugi reali<sup>3</sup>.

Il nome di Marochetti non fu fatto subito, ma lo storico Archibald Alison, coinvolto nell'erezione della statua equestre del Duca di Wellington realizzato sempre da Marochetti per la stessa città<sup>4</sup>, espresse il desiderio che la Regina potesse essere ricordata con un'opera di altrettanta importanza, sottintendendo quindi un possibile coinvolgimento del medesimo scultore<sup>5</sup>. Poco dopo, Sir James Anderson a nome della Sottocommissione ottenne un colloquio con il Principe Alberto; l'obiettivo era averne l'appoggio sul nome dello scultore franco-piemontese. Il Principe fu tuttavia meno diretto, intravedendo possibili contrasti tra artisti concorrenti:

At a meeting of the Committee of Subscribers for the equestrian statue of the Queen, to be erected in this city, held on Thursday in the Council Chambers, the Lord Provost, who had been requested at a former meeting to ascertain whether hir Royal Highness Prince Albert would name an artist, reported that he had had the honour of interview with the Prince at Holyrood Palace, on Tuesday evening, and that his Royal Highness, on the ground that it might deemed invidious, had declined to name an artist. The Prince, however, expressed his high admiration of the equestrian statue of the Duke of Wellington in Glasgow, and also of other equestrian statues by the same sculptor, especially those of Philibert at Turin, and Richard Cœur de Leon in Hyde Park. He also alluded to works of the same nature by other artists and thought that the committee would have no difficulty in making a proper selection; and stated that any artist whom the committee might employ, would be acceptable to her Majesty and himself<sup>6</sup>.

Mostrandosi meno neutrale di quanto s'immaginasse, Alberto aveva lasciato intendere in realtà la sua grande ammirazione per le opere di Marochetti (almeno stando a quanto riportato sulla stampa). Tre giorni dopo, gli esiti di questo colloquio furono trasmessi al comitato dei sottoscrittori: viste le propensioni più o meno esplicite la decisione finale ricadde unanimemente su Marochetti, considerato soprattutto il favore di cui l'artista godeva presso la Regina in persona. Nei giorni successivi fu stipulato il contratto dove s'indicarono anche le specifiche dell'opera:

---

<sup>3</sup> Secondo la ricostruzione fatta da Philip Ward-Jackson, che a sua volta menziona la documentazione proveniente dagli archivi della famiglia Wyatt, oggi in parte conservata al V&A di Londra (WARD-JACKSON 2019, p. 26, nota 16). Sebbene Wyatt sembri aver visitato Glasgow all'inizio del 1850, non vi sono prove che la sua proposta sia stata presa davvero in considerazione.

<sup>4</sup> Per una ricostruzione sull'opera si rimanda alla scheda nel catalogo.

<sup>5</sup> MCKENZIE 2002, p. 127.

<sup>6</sup> «North British Daily Mail», 11 October 1851, p. 2.

The equestrian group and the bas reliefs [were] to be of the finest monumental bronze, the pedestal to be entirely of the best granite, of the Baron's selection; and the interior to be good substantial mason work, or of granite as he might prefer<sup>7</sup>.

Poco oltre si formulò anche l'invito a procurare al Comitato un modello in argilla in scala 1:1, affinché potesse essere approvato prima di procedere alla fusione.

Non tutti furono soddisfatti della scelta, stando a quanto riportò la stampa locale. In un trafiletto anonimo del «Glasgow Herald» si fece notare che la vicenda, com'era stato per il monumento a Wellington, «may cost more trouble than we would like to see the subscribers subjected to»; ad ogni modo, significativo è che nello stesso articolo fosse indicato alla Commissione, ancora indecisa, un potenziale luogo idoneo all'erezione, ovvero il «vacant space of ground at the head of Dundas Street»<sup>8</sup>.

Anche l'«Art Journal» non condivise la scelta dell'artista. Se all'inizio d'un trafiletto comparivano parole d'elogio per il monumento di Marochetti, «generally acknowledged to be the best of the statues erected in honour of our great military commander», in particolare con molti complimenti per il *Riccardo I* esposto alla *Great Exhibition* del 1851, lo stesso scultore fu poi messo in dubbio, soprattutto nel confronto con altri talenti nazionali, tra cui John Henry Foley, ritenuti molto più idonei per il compito. L'anonimo autore considerò la scelta conseguenza diretta dei recenti andamenti dell'arte inglese, poiché «most if not all similar efforts have proved failures»<sup>9</sup>, alludendo così alle pessime esecuzioni dei modelli delle statue equestri della Regina firmati da Thomas e Mary Thornycroft e James Wyatt, esposti alla *Great Exhibition* (figg. 1-2)<sup>10</sup>. In particolare, l'opera di Thornycroft, l'artista che – più di tutti – aveva goduto di enormi aspettative di successo, fu aspramente criticata dal «The Times», che la definì «a representation of the Queen which does not in the least resemble her, mounted on a horse [...] which indubitably is not after nature»<sup>11</sup>. Proprio per questo lo stesso Thornycroft arrivò a nutrire profondo rancore verso Marochetti e il suo incarico

---

<sup>7</sup> Una parte del contratto è pubblicato in MCKENZIE, 2002, p. 128, ripreso dal «Glasgow Herald», 1 September 1854, p. 6.

<sup>8</sup> «Glasgow Herald», 6 September 1850, p. 2. L'ultima proposta pare non avere alcuna ricorrenza successiva tra le fonti sul monumento

<sup>9</sup> «The Art Journal», New Series, vol. III, November 1851, pp. 278-279.

<sup>10</sup> Come suggerito da WARD-JACKSON, 2019, p. 46. Cfr. Anche VANDREI 2014, p. 494.

<sup>11</sup> «The Times», 15 April 1851.



a Glasgow, come dimostra una lettera dai toni cospirazionisti, scritta all'amico e mecenate, il chirurgo William Binley Dickinson<sup>12</sup>:

Marochetti was canvassing at Glasgow for the statue of the Queen when the Great Exhibition opened; this I learnt during a recent visit to Glasgow. Are you surprised that my equestrian statue found active enemies. I was a poacher on the manor of equestrian sculpture and might bag Royal game on ground which two men, Wyatt and Marochetti thought theirs only<sup>13</sup>.

L'astio tra i due fu tale che, nella stessa missiva – in cui peraltro accusò gli inglesi di scarsa attenzione per l'arte nazionale – confessò d'aver interpellato il Principe Alberto affinché intercedesse a suo nome. Constatata l'impotenza di Alberto e malgrado la sua benevolenza verso di lui, lo scultore si era allora rivolto direttamente alla Regina<sup>14</sup>. Impugnate le risposte dei coniugi reali, Thornycroft si era recato dalla commissione di Glasgow solo per scoprire d'essere ormai escluso da ogni affidamento d'incarico.

D'altronde, il «Daily News» aveva previsto con anticipo la sfida tra Thornycroft e Marochetti quando, nel 1851, aveva dichiarato che l'opera del primo «may well side with Baron Marochetti's best equestrian statues, though he has not, that we are aware of, yet attempted feminine ones»<sup>15</sup>. Philip Ward-Jackson suggerisce che Marochetti non avesse in realtà fatto nulla di così azzardato, come immaginare d'esporre nel 1851 un modello d'una statua equestre della Regina. In quell'occasione il suo contributo principale fu il gesso di *Riccardo I Cuor di Leone*, che peraltro gli valse un riconoscimento<sup>16</sup>.

Ottenuto l'incarico, nell'autunno del 1851 Marochetti espresse qualche perplessità sulla prima idea d'ubicazione del monumento, ovvero Enoch Square. Per lo scultore St. Vincent Square restava la scelta migliore, soprattutto perché l'opera sarebbe stata rivolta a nord e «the features would be generally in the shadow»<sup>17</sup>: Il potere di persuasione dello scultore anche in questo caso vinse e il

---

<sup>12</sup> Sul personaggio cfr. BENTLEY SMITH 2017.

<sup>13</sup> La lettera, che risulta inedita, è oggi conservata a Leeds, Henry Moore Institute Archives, *Thomas Thornycroft Archive* (TT), 1984.4, TTC152, Thornycroft to Dickinson, 15 November 1851. Ringrazio l'archivista Dr Errin Hussey e tutto il personale dell'Henry Moore per avermi accolto un mese e permesso di analizzare a fondo il materiale conservato.

<sup>14</sup> Nella stessa lettera è indicato che Thornycroft abbia inviato una copia della risposta della Regina a Dickinson, ma non ci sono tracce del contenuto di quella risposta.

<sup>15</sup> Articolo del «Daily Times», 29 March 1851, riportato da WARD-JACKSON 2019, p. 38.

<sup>16</sup> WARD-JACKSON 2019, p. 39.

<sup>17</sup> «Caledonian Mercury», 10 November 1851, p. 4.

monumento fu destinato a St. Vincent Square. Dallo stesso giornale scozzese si apprende inoltre che il costo complessivo dei lavori «it is said, will not exceed £4000»<sup>18</sup>.

Nel 1852 Sir James Anderson e l'ex Lord Prevosto e Chairman Alexander Hastie visitarono l'atelier di Marochetti per ispezionare il modello: entrambi parvero sorpresi, indicando l'opera come «most successful work of art [...]; that it would do the artist great credit, and be an honour to our city when erected, as well as a great ornament»<sup>19</sup>.

A questa ispezione fece seguito quella dell'Earl Granville, accompagnato dal Visconte Cuning, che inoltrarono le rispettive osservazioni ad Anderson. Oltre ai complimenti per la scelta dell'artista, entrambi si stupirono della qualità del lavoro, sottolineando come Marochetti fosse riuscito non soltanto ad essere all'altezza della propria reputazione, ma anche a rendere giustizia alla Regina, i cui tratti erano stati colti in tutta la loro verosimiglianza<sup>20</sup>. Tale caratteristica dipese probabilmente dall'opportunità che lo scultore aveva avuto di ritrarre la Regina in una serie di sessioni di posa<sup>21</sup>.

Ad opera ancora incompleta, un modello di gesso patinato di color bronzo fu esposto per l'*Exhibition of Industrial Arts* di Dublino nel 1853<sup>22</sup>. Il bronzo definitivo raggiunse invece Glasow il 30 agosto 1854, anno in cui iniziarono anche i lavori del piedistallo. L'ingegnere locale, Robert Napier, si occupò di trasportare la statua da Broomielaw fino St. Vincent Square, supervisionando il lavoro d'installazione della scultura sul basamento<sup>23</sup>.

L'inaugurazione fu fissata al 7 settembre 1854. Svoltata in assenza della Regina e del Principe consorte, si trattò di uno degli eventi più sontuosi mai visti in città (fig. 3). Come testimoniato dai quotidiani locali, il programma comprese un fastoso corteo, che attraversò le strade più importanti della città e si concluse nella piazza dov'era il monumento appena realizzato<sup>24</sup>. La mattinata fu scandita da numerosi interventi pubblici, incluso quello di James Anderson, che ricordò la partecipazione di tanti sottoscrittori privati che avevano permesso all'opera d'esser considerata «the property of the public»<sup>25</sup>. Parole di grande elogio furono spese per lo scultore che, già autore della

---

<sup>18</sup> Si tratta di una stima che non trova corrispondenza nella documentazione disponibile, ma è una delle rare a testimoniare il prezzo complessivo per la commissione.

<sup>19</sup> «Glasgow Herald», 3 December 1852, p. 5.

<sup>20</sup> «Glasgow Herald», 3 December 1852, p. 5.

<sup>21</sup> *Queen Victoria's Journal*, 1837-1901, vol. 33, Wednesday 23<sup>rd</sup> April 1852, p. 201: «Sat to Baron Marochetti, for a bust for the statue he is to make of me, on horseback, for Glasgow».

<sup>22</sup> WARD-JACKSON 2019, p. 44.

<sup>23</sup> «Glasgow Herald», 8 September 1854, p. 7.

<sup>24</sup> MCKENZIE, 2002 p. 128. L'evento fu riportato anche dalla stampa francese: «Journal des débats politiques et littéraires», 11 Septembre 1854.

<sup>25</sup> «Glasgow Herald», 8 September 1854, p. 6.

(controversa) statua di Wellington, era riuscito a farsi strada e diventare abile e rispettabilissimo nella nazione. Per Anderson il monumento alla Regina Vittoria di Marochetti «will raise him yet higher and will add another laurel to those that already adorn his brow»<sup>26</sup>. Dopo il discorso, il monumento fu scoperto al suono di *God Save the Queen*. La sera fu offerta dal Lord Prevosto una cena in onore di Marochetti, cui parteciparono le maggiori personalità locali<sup>27</sup>.

La Regina è raffigurata in posizione di cavalcata all'amazzone, col mantello e l'abito elegantemente posati sui fianchi del cavallo (fig. 4). Al collo indossa una grande collana, probabilmente parte del corredo reale. Nella mano destra solleva lo scettro imperiale, mentre con la sinistra tiene le redini. La testa coronata, di poco voltata a destra, esprime un atteggiamento solenne e dignitoso. Il destriero, a sua volta decorato da un medaglione al collo, è in leggero movimento e ha la zampa posteriore sinistra in avanti, mentre quella anteriore destra sollevata. L'atteggiamento dell'animale rievoca – in modo lievemente più marcato, rispetto al gruppo equestre del Principe consorte – la statuaria classica e, più in generale, le raffigurazioni dei grandi capi di stato o imperatori. Il piedistallo è decorato a ogni angolo da colonnine corinzie in bronzo; un fregio di foglie d'acanto incornicia la base. Ai lati del basamento sono quattro pannelli in rilievo bronzeo: il frontale reca le iniziali della Regina in una ghirlanda a motivi naturali, quello posteriore ospita l'iscrizione commemorativa della visita del 1849. Sui lati lunghi sono presenti due bassorilievi, concepiti sin dall'inizio ma aggiunti solo dopo l'inaugurazione<sup>28</sup>.

Nel primo rilievo è rappresentata la visita di Vittoria alla cripta della cattedrale di Glasgow, nel secondo il conferimento del cavalierato a Sir James Anderson a bordo della nave *Fairy*. La scena ambientata a Glasgow è facilmente identificabile per l'architettura gotica sullo sfondo. In alto s'intravede un busto sormontare una collina: si tratta del memoriale a John Knox, ancora oggi nella Glasgow Necropolis (fig. 5). Al centro sono la Regina, il Principe, i figli e il suo corteo, composto perlopiù di fanciulle, che si apprestano a seguire il reverendo McFarlan e i suoi attendenti all'interno della cripta. Vittoria indossa un grande abito, articolato in mille pieghe definite da un attento lavoro di chiaroscuri, che contribuiscono alla resa tridimensionale della figura che sporge dai bordi dell'immagine.

---

<sup>26</sup> «Glasgow Herald», 8 September 1854, p. 6.

<sup>27</sup> La cena si svolse nella torre della Town Hall, dove furono ricevuti 150 ospiti; a testimonianza dei discorsi serali, e la descrizione dell'evento, resta il lungo resoconto sul «Glasgow Herald», 8 September 1854, pp. 6-7.

<sup>28</sup> «Caledonian Mercury», 7 September 1854.

L'altro episodio è più affollato (fig. 6). La narrazione appare suddivisa in due scene distinte: a sinistra, in un contesto militare, decine di soldati si accalcano per osservare, da entrambi i lati, ciò che accade al centro dello spazio rimasto aperto, dando le spalle allo spettatore. Sullo sfondo, s'intravede la grande nave su cui avviene la cerimonia d'investitura cavalleresca da parte della regina, il cui abito la rende facilmente riconoscibile, ancorché alla distanza. A destra, invece, un corteo di soldati o di altri membri della corte a cavallo sembrano uscire dalla stessa nave, dirigendosi verso lo spazio oltre la cornice del rilievo, accolti dal pubblico accorso per l'occasione. La presenza di molti personaggi rende la scena simile, almeno nella costruzione, a quelle di battaglia realizzate per il primo monumento della città, dedicato a Wellington. Contrariamente allo stile adottato per l'opera dedicata al Principe consorte, in questo caso il repertorio figurativo appare più tradizionale, poiché più descrittivo e stativo rispetto al filone di ricerche figurative sviluppatosi dall'Arco di Trionfo, passato per le soluzioni adoperate con l'*Emanuele Filiberto* – molto meno pittorico nel tipo di rappresentazione –, e terminate proprio a Glasgow con Wellington. Tutto, in particolare nella scena navale, è caratterizzato da un'attenzione minuziosa ai dettagli: dal rimpicciolimento delle figure per la prospettiva, alle lievi differenze che rendono ogni personaggio unico.

Per comprendere la ricezione dell'opera subito dopo la sua inaugurazione, è importante sottolineare che il monumento inaugurato in St. Vincent Place non corrisponderebbe alla versione, poi rilavorata e spostata, di George Square (fig. 7). Per fare da *pendant* al *Principe Alberto* eretto nel 1866, la scultura avrebbe subito infatti qualche modifica<sup>29</sup>. Le alterazioni maggiori riguarderebbero la posizione della zampa sinistra del cavallo, in principio sollevata, laddove oggi è appoggiata al piedistallo, in una maniera che avrebbe contribuito a dare un aspetto più solenne al monumento equestre<sup>30</sup>. Ciò giustificherebbe i giudizi coevi al disvelamento dell'opera, molto contrastanti, in particolare per lo squilibrio di proporzioni tra animale e cavaliere. Se, da una parte, infatti, testate come il «Glasgow Courier» non mancarono di lodare la statua, definendo l'artista «gifted» e il risultato finale come «a well-balanced, harmonious group, admirable from every point of view»<sup>31</sup>,

<sup>29</sup> MCKENZIE 2002, p. 130: la teoria è supportata sia da un articolo del «Glasgow Herald» del 1866, in cui si descrive una riunione del comitato di magistrati della città per l'approvazione del nuovo piedistallo e del «making the necessary alterations» alla statua della regina, sia dal registro di una nota di pagamento di £230 a Marochetti per «expenses of removing and altering the Statue of Her Majesty».

<sup>30</sup> ARCHER 2013, pp. 26-27; WARD-JACKSON 2019, pp. 47-48.

<sup>31</sup> «Glasgow Courier», 8 September 1854, p. 7.

dall'altra, alcuni ne rimasero delusi. Inevitabile, soprattutto ai contestatori, fu il confronto con l'altra più nota realizzazione marochettiana della città, usata come pretesto per sminuire l'impiego dello stesso scultore (straniero). È il caso, ad esempio, del «Building Chronicle», che pubblicò un lungo articolo dai toni spiacevoli. Per chi scriveva, i difetti erano tanti: dalle dimensioni complessive - con conseguente sproporzione tra Regina, più piccola, e cavallo - fino al maldestro tentativo di rappresentare l'equino in movimento, con due zoccoli sollevati da terra; il risultato era di vero e proprio «disappointment»<sup>32</sup>. Nel raffronto in negativo con *Wellington*, poi, la stessa testata si poneva il dubbio se l'opera fosse malriuscita per via del budget inferiore.

A queste prime impressioni negative fecero eco i commenti sull'«Edinburgh Evening Post», che allargarono il problema ben oltre la semplice rivalità tra le due città scozzesi:

We are no admirers of the work of the Baron Marochetti: they are somewhat clipped and affected in their style and expression – more like toys on a large scale than genuine productions of masculine talent. His notions of equine points and proportions have been derived from another soil than ours – elegant in the *salon* perhaps, but far too pinched and meagre for the road, the turf, or the field. A true horseman takes no interest in such feckless-looking creature<sup>33</sup>.

Malgrado i pareri contrastanti, l'«Illustrated London News» riportò che, in generale, l'opera fu considerata come «by far the finest statue of Queen Victoria that has yet been produced»<sup>34</sup>. In seguito, tuttavia, la fortuna del monumento parve declinare: alla fine del XIX secolo ve ne sono solo brevi menzioni, e spesso di riprovazione. In una guida della Scozia, ad esempio, si segnarono le numerose opere che caratterizzano Glasgow, ma Vittoria fu menzionata come «a poor equestrian statue by Marochetti»<sup>35</sup>. O ancora, in un dizionario delle arti d'oltre oceano, nel resoconto ingrato e succinto della carriera dell'artista, il monumento fu liquidato perché «displayed no especial originality nor added aught to the progress of art»<sup>36</sup>. Cionondimeno, all'inizio del XX secolo, lo storico e critico Sir Sidney Lee ricordò la statua equestre come contraddistinta da una «good

---

<sup>32</sup> *The equestrian statue in commemoration of Her Majesty's visit to Glasgow*, in «Building Chronicle», 16 September 1854; trascritto quasi integralmente in MCKENZIE 2002, p. 129.

<sup>33</sup> Trascrizione in MCKENZIE 2002, p. 129, nota 15.

<sup>34</sup> «The Illustrated London News», 16 September 1854, p. 249.

<sup>35</sup> *Handbook for Travellers in Scotland* 1883, p. 161.

<sup>36</sup> *The Iconographic Encyclopaedia of the Arts and Science* 1887, p. 154.



likeness»<sup>37</sup>, sottolineando la presunta somiglianza dei tratti del viso rispetto alle immagini più attuali della Regina.

D'altronde, soltanto un discreto successo critico, seppur altalenante, giustificerebbe le diverse riduzioni in bronzo<sup>38</sup>, che offrono peraltro un'idea migliore dell'impostazione originale della statua prima del suo spostamento. Anche Marochetti deve aver avuto ripensamenti: una grande statuetta sempre bronzea e simile all'opera definitiva è conservata presso la Royal Collection di Balmoral. Philip Ward-Jackson si è posto il dubbio se questa rappresenti un modello preparatorio o si tratti di un semplice *memento* dell'opera<sup>39</sup>. La vendita dello studio alla morte di Marochetti includeva una «Equestrian statue of her Majesty», che il catalogo segnalava come riduzione del monumento di Glasgow<sup>40</sup>. Per Ward-Jackson la statuetta potrebbe rappresentare una versione migliorata dell'opera, poiché i lineamenti della Regina non corrispondono a quelli del gruppo equestre finale, bensì rievocano il busto ufficiale di Vittoria scolpito da Marochetti ed esposto alla Royal Academy nel 1856<sup>41</sup>. La riduzione potrebbe essere stata commissionata dall'amico dello scultore, il fotografo Camille Silvy, il cui studio a Bayswater vantava una stanza riccamente decorata, nota come la *Queen's Room*. Si suppone che Silvy sperasse, con questo gesto, di attirare Vittoria per farsi fotografare da lui, cosa che non avvenne mai. Felix Nadar, in visita nell'atelier di Silvy, riportò ancora la presenza di una statuetta equestre di Vittoria che, per Nadar, fu acquisita dal collega per l'equivalente di 3.000 franchi<sup>42</sup>. Resta difficile sciogliere il mistero della datazione della suddetta riduzione e, quindi, comprendere se si trattasse di un modello preliminare o di una elaborazione a posteriori.

Non sono molte le opere inglesi che ritraggono la regina a cavallo, sebbene numerosi siano gli omaggi scultorei realizzati durante il suo lungo regno. Più in generale rare erano le donne cui fu reso omaggio in luoghi pubblici della capitale; fra i pochi casi antecedenti il 1854 vale forse la pena menzionare la *Statue of Queen Anne*, fuori St Paul (fig. 8)<sup>43</sup>. Oltre all'opera marochettiana, l'altro

---

<sup>37</sup> LEE 1902, p. 584.

<sup>38</sup> Una delle quali si trova nella National Gallery of Scotland e l'altra nel Musée Girodet di Montargis. Le riduzioni in bronzo sono state analizzate e messe a confronto con quelle di Thornycroft e Foley in WARD-JACKSON 2019, pp. 50-59.

<sup>39</sup> WARD-JACKSON 2019, p. 57.

<sup>40</sup> Christie, Manson and Woods, *Catalogue of the Contents of the Studio of the Late Baron Marochetti*, 7 May 1868, lot. 100.

<sup>41</sup> WARD-JACKSON 2019, p. 57.

<sup>42</sup> WARD-JACKSON 2019, p. 58.

<sup>43</sup> Realizzata da Francis Bird nel 1712, subì diversi danni nel tempo; fu sostituita e rimpiazzata da una copia nel 1886.

più noto monumento equestre di Vittoria è a Liverpool: si tratta del lavoro di Thomas Thornycroft che, finalmente ottenuta l'opportunità di un incarico, ritrasse la Regina nel 1870 (fig. 9). Se anche in questo caso Vittoria è raffigurata giovane, il trattamento del personaggio appare però diverso, così come i dettagli che la caratterizzano: dalla sella appoggiata su un prezioso lembo di stoffa, gli abiti della protagonista, più moderni ma meno formali di quelli marochettiani, all'assenza della corona e degli accessori regali.

Tuttavia, inquadrare un riferimento preciso cui Marochetti possa essersi orientato per il proprio omaggio a Vittoria risulta non facile. Rispetto al *Principe Alberto* che le fa da *pendant*, la scultura risponde a un'esigenza più precisa: rappresentare una sovrana vivente, in tutta la solennità e importanza politica, poco dopo il suo passaggio ufficiale in città (cui l'artista non aveva presumibilmente assistito) e l'arrivo dello scultore in Inghilterra. Abbandonata ogni attenzione al dato reale, più evidente nel *Wellington* marochettiano, per la stessa città, il gruppo equestre offre allo spettatore una sorta di ritratto della Regina a cavallo, da inserirsi nel più tradizionale filone della statuaria classica. Persino il volto della protagonista è idealizzato, sulle orme di quanto portato avanti nel Regno Unito da Francis Chantrey. Tutto nel monumento ispira grazia, ma con moderazione; ogni cosa è equilibrata e la protagonista mantiene grande *aplomb*, malgrado la posa scomoda. Forse proprio per assecondare esigenze e gusti di quella che sarà poi la sua più importante committente, lo scultore rivela qui sorprendente abilità nel recepire le tendenze locali da abbinare ai propri repertori figurativi, per adattarsi - forse persino copiando alcune idee - ai colleghi inglesi Thornycroft e Wyatt.

D'altronde, un confronto con le due versioni di Vittoria esposte dagli scultori alla *Great Exhibition* è possibile. Da una parte, nel modello di Wyatt<sup>44</sup> (fig. 1) è evidente come la Regina fosse ritratta più o meno nella medesima posa idealizzata, con gli stessi attributi e decori, anche dell'equino, fino a un simile trattamento del lungo abito che ricade dalla sella, sebbene la posa di cavalcata fosse quella tradizionale e non all'amazzone. Dall'altra, invece, l'idea di Thornycroft<sup>45</sup> pare la più vicina agli esiti marochettiani (fig. 2): in questo caso, infatti, oltre a una generale somiglianza nell'impostazione, Vittoria siede all'amazzone e indossa lo stesso corredo; l'unica differenza è il destriero impennato, che rende più dinamica la costruzione - come probabilmente doveva essere anche l'opera di Marochetti, prima dello spostamento a George Square.

---

<sup>44</sup> Di cui resta un negativo conservato presso il Victoria & Albert di Londra, scattato da Nicolass Hennemann

<sup>45</sup> Oltre all'incisione presente nei volumi della *Great Exhibition (Official description and illustrated catalogue of the Great Exhibition 1851, vol. 2, tav. 145)*, ne esistono riproduzioni in bronzo, datate 1853: una è conservata a Osborn House, inv. 79710024, un'altra è al Victoria & Albert di Londra, inv. A.6-1972.

Sbaragliando la concorrenza locale, delle cui idee recenti Marochetti non poteva essere ignaro, visto l'evento così importante cui egli stesso partecipa, ancora una volta lo scultore sembra anticipare tutti: se, da una parte, l'opera finale è in linea con quanto portato avanti dagli artisti (e rivali) nazionali, dall'altra il risultato rivela grande originalità nell'essere, di fatto, uno dei primi monumenti pubblici della Regina mai realizzati nel Regno Unito.

## *Illustrazioni*

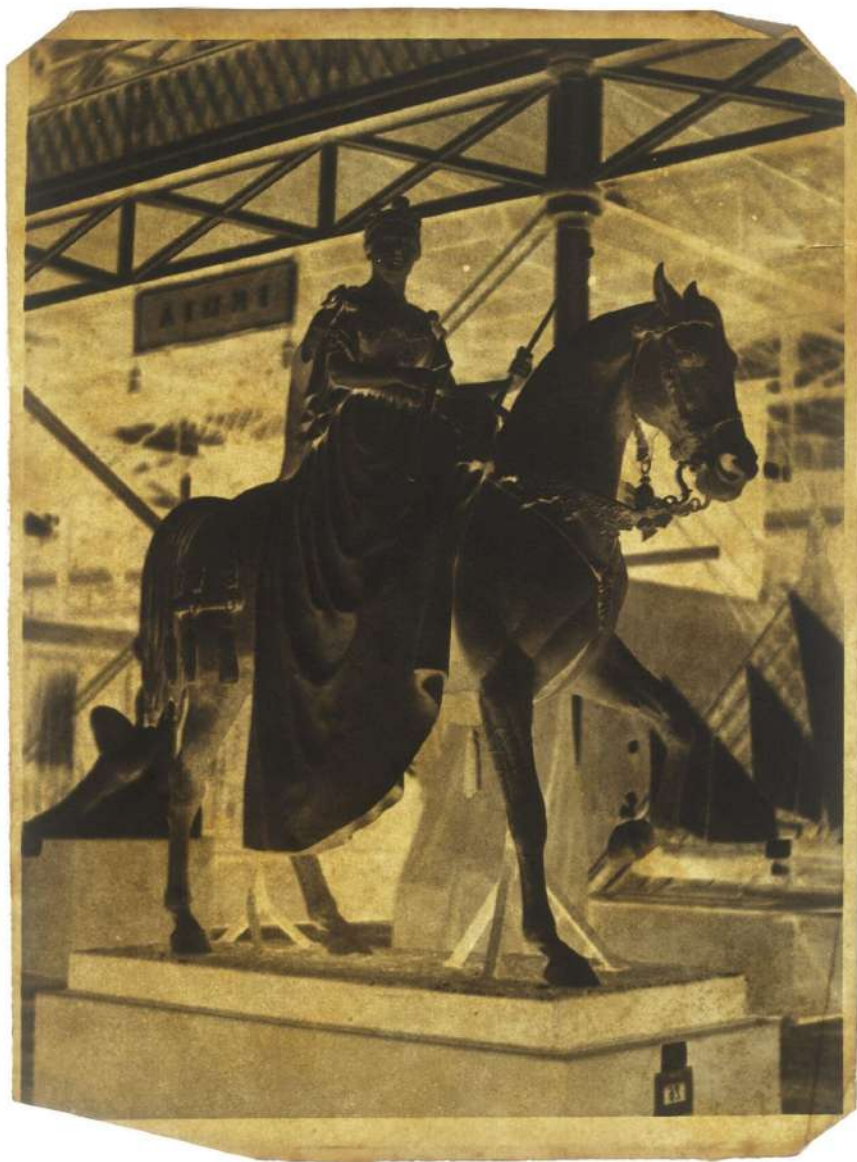


Fig. 1 - Nicolaas Henneman, *Equestrian portrait of Queen*, negativo del gesso di James Wyatt esposto alla *Great Exhibition*, 1851. London, Victoria & Albert Museum

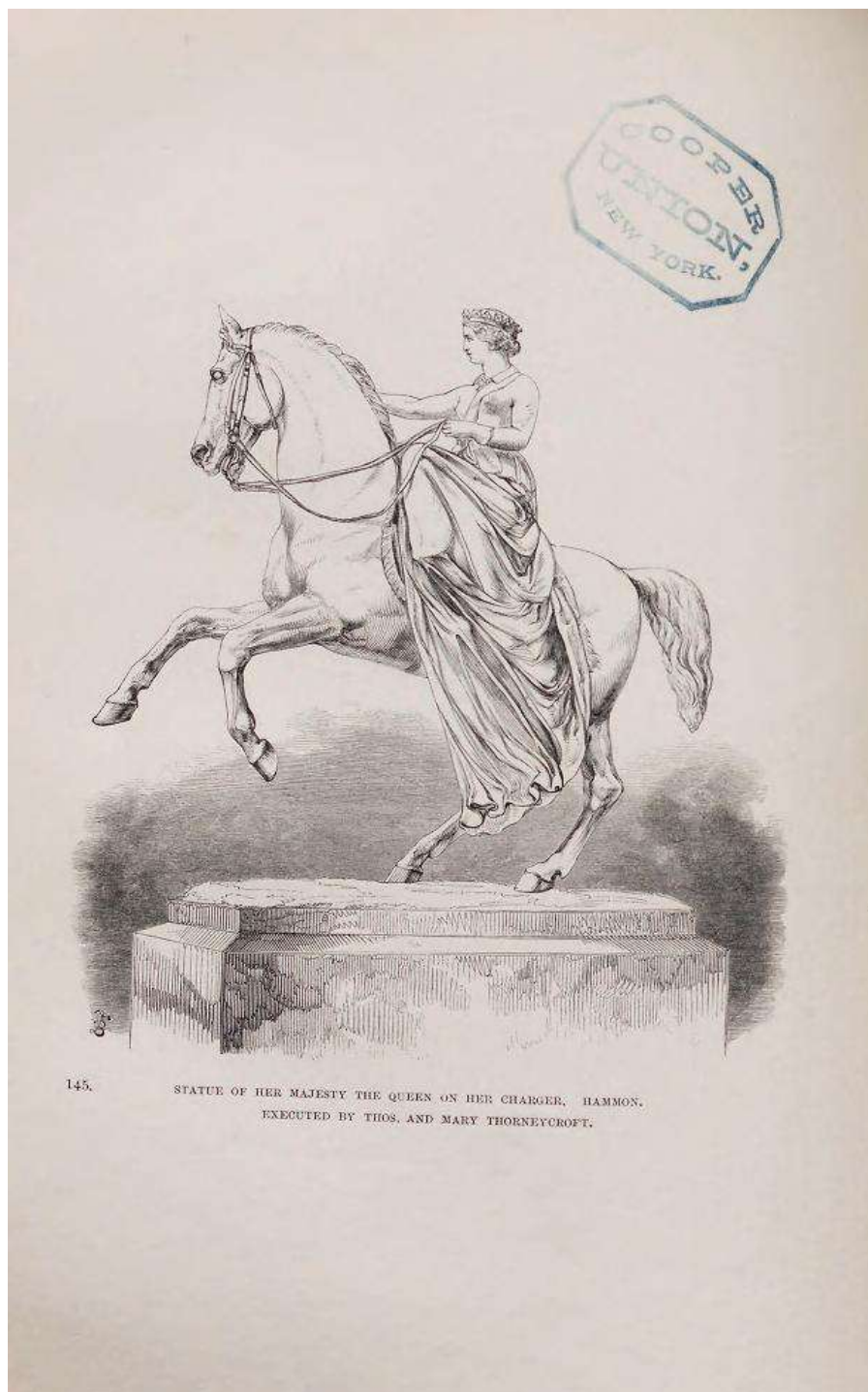


Fig. 2 - Thomas and Mary Thornycroft, *Queen Victoria*, litografia, 1851. Pubblicata in *Descriptive and Illustrated Catalogue* 1851, vol. II, p. 856



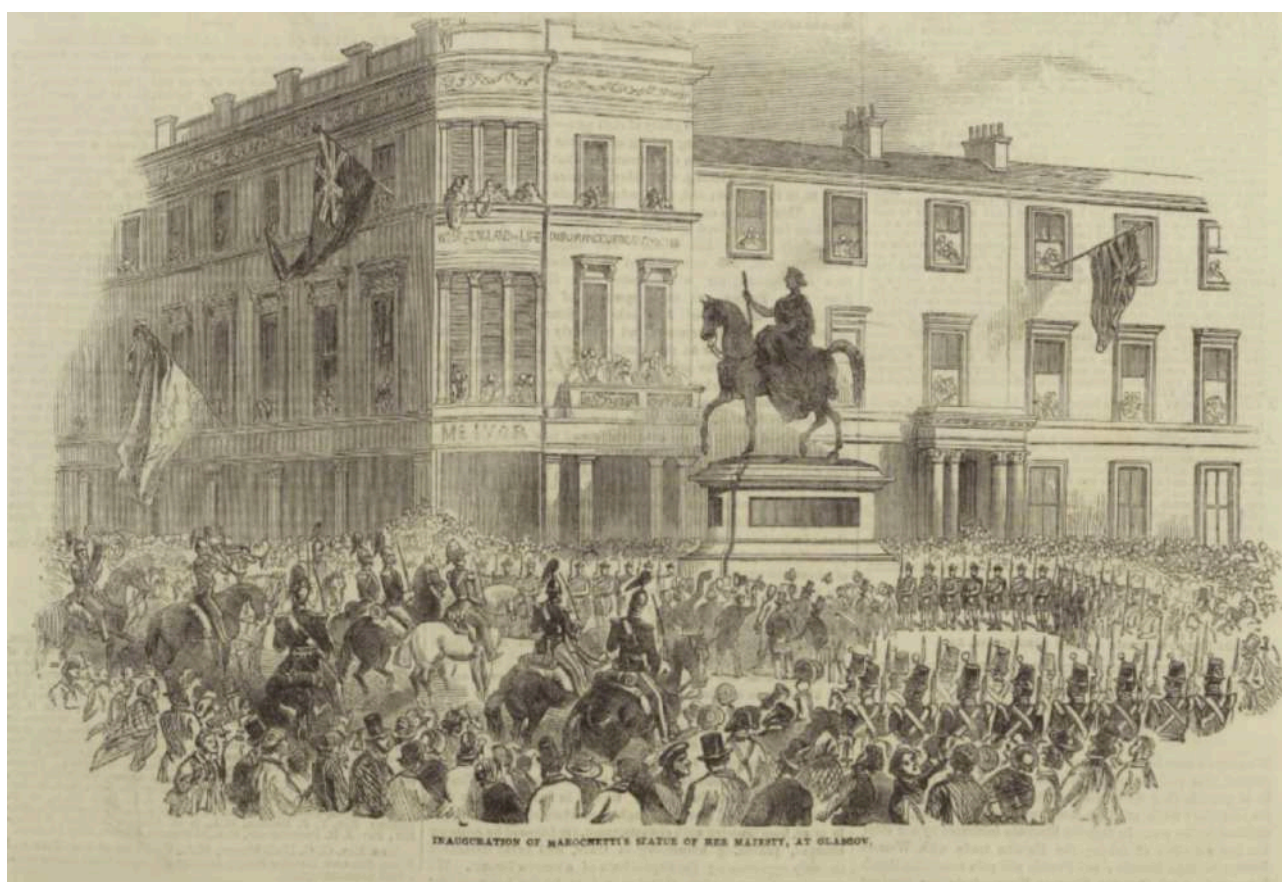


Fig. 3 - *Inaugurazione della statua equestre della Regina Vittoria di Carlo Marochetti a St Vincent Place*, litografia. Pubblicata in «The Illustrated London News», Saturday 16 September 1854, p. 5



Fig. 4 - *Monumento equestre alla Regina Vittoria*, dettaglio gruppo centrale. Glasgow, George Square





Fig. 5 (in alto) - *Monumento equestre alla Regina Vittoria, dettaglio rilievo La Regina Vittoria visita la cripta della Cattedrale di Glasgow*



Fig. 6 (in basso) - *Monumento equestre alla Regina Vittoria, dettaglio rilievo Il conferimento del cavalierato a Sir James Anderson a bordo della nave Fairy*

Glasgow, George Square



Fig. 7 - Anonimo, *St Vincent Place con il monumento alla Regina Vittoria*, fotografia, tra 1854 e 1866. Fotografia reperita da Philip Ward-Jackson sul sito *Lost Glasgow*





Fig. 8 - Louis Auguste Malempré, Richard Claude Belt, *Monument of Queen Anne*, marmo, pietra e bronzo, 1886. Copia dell'originale di Francis Bird del 1712. London, St Paul's Cathedral Courtyard





Fig. 9 - Thomas Thornycroft, *Monumento equestre della Regina Vittoria*, bronzo e granito, 1869-1870. Liverpool, St George'





## XIV

### *Monumento equestre a Riccardo I Cuor di Leone*



Bronzo e granito

Creato nel 1851 in occasione della *Great Exhibition*

Collocato nel 1861, nel 1867 furono completati i bassorilievi

Freeman & Co. Of Penryn (piedistallo, su disegno di Marochetti)

London, Old Palace Yard, Westminster Palace

#### Iscrizioni:

Basamento, lato frontale «RICHARD I / CŒUR DE LION / 1189-1199».

#### Fonti archivistiche:

London, The National Archives (TNA), Work 20/28 (documenti già editi in WARD-JACKSON 2011).

#### Bibliografia:

«The Illustrated London News» 28 June 1851, Supplement 12 January 1861, 23 February 1861; RUSKIN 1853; «The Art Journal», 1 July 1853, 1 July 1858, 1 October 1859; «The Times» 2 April 1853, 3 June 1853, 8 November 1853, 21 January 1854, 7 November 1860; «The Building News», 25 November 1859; TURNER PALGRAVE 1862; COMBERMERE 1866; HALLÉ 1909; BRIZIO 1944; HARRISON 2004; BULLUS, ASPREY 2009; WARD-JACKSON 2011; ARCHER 2013; JOHN 2021.

Poco dopo il trasferimento a Londra di Carlo Marochetti nel 1848, una delle più grandi esposizioni della storia, stava cominciando a prendere forma, grazie all'iniziativa del Principe Alberto: la *Great Exhibition* del 1851<sup>1</sup>. Anche lo scultore volle mostrare i suoi lavori, vista l'occasione unica per farsi notare dal pubblico inglese in un evento di così ampia portata. Secondo Philip Ward-Jackson<sup>2</sup>, Marochetti era al corrente che un altro scultore, il belga Eugène Simonis (1810-1893)<sup>3</sup>, avrebbe presentato una copia di un monumento equestre già realizzato<sup>4</sup>, ovvero il suo *Goffredo di Buglione*,

---

<sup>1</sup> SHEARS 2017.

<sup>2</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 169. Alcune indicazioni sull'opera sono anche in BULLUS, ASPREY 2009, p. 22; ARCHER 2013, pp. 38, 58, 148, 289, 290.

<sup>3</sup> Sull'artista cfr. JORDENS-LEROY 1990.

<sup>4</sup> Una possibile traccia di questa conoscenza, ancorché difficile da dimostrare, potrebbe arrivare dal fonditore Soyer. In una lettera che questi inviò al duca di Hamilton datata 23 aprile 1847. Spesso collaboratore di Marochetti, Soyer fu scelto per primo d'occuparsi della fusione dell'opera di Simonis e potrebbe aver mostrato (o diffuso?) un primo pensiero dell'opera ancora in fase di realizzazione a Marochetti, sebbene il monumento finale (affidata poi a un secondo fonditore, Simonet) raggiunse Bruxelles solo nel 1848, prima del *Riccardo I*, e i due avessero litigato durante la lavorazione del monumento a Wellington nel 1844. Tali indizi sono resi noti nel contributo di EVANS 2013-2014, nota 97.

inaugurato a Bruxelles nel 1848 (fig. 1)<sup>5</sup>. Il governo nazionale del Belgio, entusiasta di partecipare all'esposizione londinese, aveva infatti invitato Simonis a contribuire. Così, l'artista belga realizzò una copia in gesso del gruppo equestre da esporre al Crystal Palace, assieme ad altre sculture scelte per l'occasione<sup>6</sup>. Dal canto suo, Marochetti creò per l'esposizione il gesso di un'opera di propria iniziativa: l'intento era, da una parte, accattivarsi la committenza reale e, dall'altra, competere coi talenti più importanti del panorama artistico internazionale. Grazie alla testimonianza di uno degli assistenti d'atelier dello scultore, è noto come l'esecuzione in argilla del *Riccardo I* sia stata il risultato d'uno sforzo collaborativo, che vide la partecipazione di vari amici dello scultore<sup>7</sup>. L'opera del franco-piemontese fu poi collocata all'entrata occidentale del Crystal Palace, con le spalle rivolte al capolavoro architettonico e il la parte anteriore rivolta verso il parcheggio dei veicoli (figg. 2-4)<sup>8</sup>. Si trattò evidentemente di un lavoro percepito come un'occasione unica per l'affermazione nel Regno Unito: il gesso fu assemblato così rapidamente che, il mattino dopo l'apertura dell'esposizione, la coda fu ritrovata staccata<sup>9</sup>.

Che la rivalità tra Marochetti e Simonis fosse molto più che un sospetto è dimostrato dalle parole dello stesso artista belga, in un resoconto fatto a Londra nei mesi della *Great Exhibition*. Lo scultore rivelava d'aver raggiunto Londra fin dal mese di aprile per rifinire il modello della statua equestre; il 1° maggio «je vis dans l'atelier du sculpteur Marochetti, Anslow [sic] Sq. Brompton, le cheval de la statue équestre de *Richard cœur de Lion*»<sup>10</sup>, allora ancora incompleta. Simonis stesso si stupì della rapidità d'esecuzione da parte del suo rivale e di come i due gruppi equestri immediatamente fossero stati messi in relazione tra loro dal pubblico dell'Esposizione. A fine giugno, persino Re Leopoldo del Belgio fu accompagnato dai reali inglesi a vedere il gesso marochettiano, per un confronto con l'opera di Simonis<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Per Simon John, per realizzare l'opera Simonis potrebbe essersi a sua volta ispirato all'*Emanuele Filiberto* marochettiano, sicuramente conosciuta per l'enorme fama internazionale che la stessa ebbe in Europa, cfr. JOHN 2021, p. 451. Lo scultore belga, inoltre, aveva scelto Soyer come fonditore per la sua opera, lo stesso che aveva collaborato con Marochetti (cfr. VAN LENNEP 2000, pp.36-42). Soyer era in quel momento coinvolto in delicati problemi legali e finanziari e non fu in grado di collaborare.

<sup>6</sup> JOHN, 2021, p. 452.

<sup>7</sup> Tra questi, vi erano il pittore Victor Mottez, Henri Gueneau de Mussy, medico personale di Luigi Filippo in esilio, e i cantanti Mario e Garcia, cfr. WARD-JACKSON, 2011, p. 169.

<sup>8</sup> Come dimostrano l'incisione dell'«*Illustrated London News*» datata 28 June 1851 e la foto di Claude-Marie Ferrier conservata a Windsor, inv. RCIN 2800103. La scultura fu anche riprodotta e diffusa in DIGBY WYATT 1852.

<sup>9</sup> HALLÉ 1909, pp. 5-6.

<sup>10</sup> L'intera lettera è riportata in JORDENS-LEROY 1990, p. 76.

<sup>11</sup> «*The Illustrated London News*», 28 June 1851, p. 630.



Le due opere rappresentavano in effetti un punto di svolta importante per la statuaria contemporanea. L'*Emanuele Filiberto* aveva aperto le porte a un nuovo genere di rappresentazione equestre, definita «école dramatique»<sup>12</sup>. L'opera di Simonis, proprio perché ispirata al capolavoro torinese, risultò per l'epoca altrettanto innovativa, poiché rompeva con la tradizione scultorea equestre, superando i modelli dell'antichità, primo fra tutti il *Marco Aurelio*. La scelta dei costumi storici, il dinamismo dei cavalli e la posa inattesa e veemente dei cavalieri fecero dimenticare agli osservatori del tempo persino le prodezze di grandi maestri come Canova e Thorvaldsen, sebbene sia Simonis sia Marochetti avessero scelto di rappresentare il personaggio a cavallo di dimensioni più grandi, rispetto alle più armoniche misure nelle opere dei due maestri neoclassici<sup>13</sup>.

Ciononostante, le reazioni del pubblico nei confronti del *Riccardo I* furono poche e fredde, ancorché fosse parere unanime identificarla come una tra le opere più peculiari e popolari (soprattutto per la posizione), tanto da valergli una *Council Medal*<sup>14</sup>.

A esposizione ancora in corso, il Maggiore Generale Charles Richard Fox manifestò il desiderio di far fondere in bronzo il *Riccardo I*, per erigerlo a ricordo dell'evento<sup>15</sup>. La sua proposta includeva anche la specifica del luogo ove collocare l'opera, ovvero una delle estremità del Crystal Palace, dentro Hyde Park, mentre, al lato opposto, una scultura dedicata al Principe Alberto, promotore della manifestazione, avrebbe fatto da contraltare<sup>16</sup>. Al termine della *Great Exhibition* il gesso marochettiano fu però relegato in un deposito, dove rimase senza che trapelasse alcuna notizia sul suo destino fino a maggio 1853, quando fu fatto circolare un volantino per promuovere un incontro pubblico che ne chiarisse le sorti<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> *Album illustré du Salon* 1848, p. 10. L'anonimo commentatore sostiene che Marochetti aveva ricevuto il disegno per l'opera torinese dal pittore François Bouchot: affermazione, questa, che non è – ad oggi – stato possibile confermare o negare, in assenza di testimonianze nella documentazione. Per l'intera vicenda si rimanda all'approfondimento dell'*Emanuele Filiberto*.

<sup>13</sup> JORDENS-LEROY 1990, p. 78. Ancor più, l'opera di Simonis acquisisce in patria un valore maggiore, poiché la prima dopo l'indipendenza del Belgio e dunque simbolo di un rinnovamento culturale importante cfr. JOHN 2023.

<sup>14</sup> *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes* 1852, p. 1532.

<sup>15</sup> DARBY 2003.

<sup>16</sup> *A fox in Hyde Park*, in «Punch», 2 August 1851, p. 55.

<sup>17</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 169, il volantino, inoltre, «includes a long list of eminent and celebrated supporters of the cause, amongst whom were the Duke of Sutherland, Lord Lansdowne, the Earl of Shaftesbury, the sculptor J. H. Foley, the novelist Thackeray, the ceramic manufacturer, W. T. Copeland, and Benjamin Disraeli» cui si aggiungerebbe persino Massimo d'Azeglio, ritiratosi da poco dalla funzione di ministro in Piemonte.

A rendersi portavoce della nuova campagna furono Lord Hatherton e Henry Reeve, quest'ultimo reporter per gli affari esteri del «Times», conoscente dell'artista fin dal 1839<sup>18</sup>: fu così annunciato il supporto del progetto da parte dei coniugi reali tramite una prima donazione di £300<sup>19</sup>.

La riunione ufficiale si tenne nelle Willis's Rooms il 4 giugno 1853. Per l'occasione, il Generale Fox ribadì il proprio desiderio di vedere *Riccardo I* eretto ad Hyde Park, ma Lord Lansdowne, che presiedeva la riunione, preferì un approccio discreto, lasciando irrisolta la questione. Tra i personaggi illustri presenti, il conte Granville fece notare come molti dei partecipanti fossero «personal friends of Baron Marochetti»<sup>20</sup>: era tuttavia sentimento unanime che l'opera sarebbe stata commissionata non per amicizia, ma per reale interesse storico, artistico, e soprattutto politico: «it is a happy accident that this tribute of respect should be paid to the genius and talent of one who had achieved a European reputation, and who has become one of us by settling among us»<sup>21</sup>.

Occorre aggiungere un dettaglio importante di *sociabilité*. Massimo d'Azeglio era in quei giorni ospite proprio di Marochetti a Londra, mentre il Duca di Genova visitava la capitale per la prima volta<sup>22</sup>. Malgrado l'assenza di dichiarazioni esplicite sulle delicate vicende di politica estera, fu ritenuto un bene che i piemontesi potessero guardare all'opera come veicolo per rafforzare le relazioni tra i due paesi, soprattutto con la guerra di Crimea alle porte<sup>23</sup>.

In questo clima, fu dunque approvata la fusione in bronzo del monumento, privo ancora di una destinazione, e istituito un comitato per la gestione delle sottoscrizioni. L'importo raccolto fino a quel momento corrispondeva a circa 5.000 sterline, cifra che appariva molto inferiore al valore di un'opera così grande, almeno agli occhi di Lord Hatherton, preoccupato di lasciare l'artista senza un adeguato compenso. Con lungimiranza professionale lo scultore accettò entusiasta sia l'incarico sia la cifra, «in the hope that publicity by its erection in some frequented place would confer on him credit and public favor»<sup>24</sup>.

In verità, l'accoglienza riservata al progetto fu tutt'altro che unanimemente favorevole. Piuttosto critica, ad esempio, fu la reazione del «The Art Journal», che vide come potenziale minaccia, quasi

---

<sup>18</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 169; fu grazie a Reeve se, in generale, il «The Times» fu sempre una risorsa sicura per la circolazione delle notizie che riguardassero Marochetti.

<sup>19</sup> «The Times», 3 June 1853, p.6.

<sup>20</sup> «The Times», 3 June 1853.

<sup>21</sup> «The Times», 3 June 1853.

<sup>22</sup> La cosa è testimoniata anche in VIRLOGEUX 1987-2019, vol. VIII, 2013, pp. 51-60.

<sup>23</sup> «The Times», 3 June 1853. Il conflitto in Crimea iniziò quattro mesi dopo la data della riunione, ovvero il 4 ottobre dello stesso anno (cfr. ARNOLD 2010; FIGES 2010b).

<sup>24</sup> Come segnalato da una relazione sull'intera vicenda inserita all'interno del faldone degli archivi, TNA WORK 20/28, cc. nn. Salvo diversa indicazione, tutto il materiale archivistico qui citato è già stato reso noto da Philip Ward-Jackson.

un affronto agli equilibri di pace internazionale, l'affidare tale incarico a uno scultore straniero, di là dal fatto che l'effigie di un crociato sarebbe risultata fuori luogo, visti i venti di guerra che soffiavano in Europa e Regno Unito<sup>25</sup>. Anche il sindaco di Londra, Thomas Challis (1794-1874), si esprime in modo simile, sostenendo che l'opera avrebbe evocato il «muscular power and the almost savage ferocity of war, while the Great Exhibition afforded an example of the cordial amity of nations»<sup>26</sup>. Nonostante tali prime perplessità, grazie al sostegno evidente di una parte dell'*élite* politica e finanziaria londinese, l'intera macchina burocratica fu messa in moto, con la proposta d'una nuova destinazione per l'opera: nel gennaio del 1854 il gesso della statua fu provvisoriamente eretto su un finto piedistallo nel New Palace Yard, di fronte all'ingresso settentrionale di Westminster Hall, con il volto rivolto ad ovest. In questo caso fu però l'architetto del nuovo parlamento, Charles Barry (1795-1860), ad obiettare che, da un lato, la scelta avrebbe interferito con l'armonia generale dell'edificio e, dall'altro, il monumento sarebbe scomparso avendo l'enorme edificio quale sfondo<sup>27</sup>. Così il modello fu presto rimosso, infiammando il dibattito su possibili alternative. Nel frattempo, la statua fu offerta dalla Commissione alla nazione, nella speranza di accelerare il processo decisionale, nell'estate del 1856 e in agosto fu ufficialmente accettata<sup>28</sup>.

Poiché anche a parere di Marochetti la migliore soluzione rimaneva comunque l'Old Palace Yard, Charles Eastlake, pittore e segretario della commissione per i lavori, si risolse a consultare tutti i commissari e membri delle Belle Arti del Palazzo di Westminster<sup>29</sup>. Quasi tutti furono favorevoli all'idea dello scultore<sup>30</sup>, solo il Principe Alberto manifestò qualche dubbio, anche se gli era difficile dare un'alternativa certa: se, in generale, la zona vicino l'Abbazia pareva idonea, Alberto avanzò l'ipotesi di posizionarla «between Westminster school (new buildings) and Westminster Hospital». Lo stesso Principe segnalò, che Marochetti gli avrebbe però confidato di preferire l'opera collocata in parallelo alla «Robing room, looking to the new large window of Westminster Hall»<sup>31</sup>: secondo

---

<sup>25</sup> «The Art Journal», 1 July 1853, p. 178.

<sup>26</sup> «The Times», 8 November 1853.

<sup>27</sup> «The Times», 21 January 1854, p. 12. Numerose altre testate sembravano non gradire la scelta, come segnalato da WARD-JACKSON 2011, p. 170; inoltre fu pubblicata una vignetta satirica della vicenda su «Punch», voll. 26-27, January-June 1854, p. 105.

<sup>28</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 170, nota 17.

<sup>29</sup> TNA, Work 20/28.

<sup>30</sup> Come dimostrano le copie delle lettere, trascritte dal pittore Charles Lock Eastlake, di cui restano annotate le firme: fra gli altri, lo storico Henry Hallam, il barone Willoughby de Eresby, il conte di Stanhope e il marchese di Lansdowne (LNA, Work 20/28).

<sup>31</sup> TNA, Work 20/28, copia della lettera, trascritta dal pittore, Charles Lock Eastlake, inviata dal Principe Alberto da Osborne House l'8 agosto 1856, cc. nn.

Alberto occorreva favorire un dialogo ponderato tra Marochetti e Barry. Quest'ultimo, tuttavia, rimase perplesso anche davanti alla nuova proposta, come conferma una sua lettera inviata all'*Office of Works and Buildings*:

Old Palace Yard is too limited in area and too irregular and asymmetrical in its form and approaches, to give due effect to it, as a work of art, or render it an appropriate and effective monument, in that locality<sup>32</sup>.

La decisione finale fu ancora rinviata. Sir Benjamin Hall suggerì di destinare la statua ai Carlton Gardens, poco lontano dagli Horseguards, trovando l'ipotesi adatta soprattutto per la natura del soggetto<sup>33</sup>. Un'ulteriore mozione prevedeva di posizionarla in cima al *Marble Arch*<sup>34</sup>. Altri ancora, invece, suggerirono d'inviarla in qualche città di provincia, anche se la scelta avrebbe potuto rappresentare un gesto poco diplomatico, come segnalò «The Art Journal»<sup>35</sup>.

Finalmente nel 1859 la decisione finale giunse. Il Primo Commissario John Manners concordò con lo scultore, approvando l'Old Palace Yard come il luogo più appropriato. A sigillo della chiusura della lunga diatriba, furono piantati pali provvisori per individuare la posizione della statua. Lo scultore esaminò più volte il sito, specificando di voler calibrare la direzione «a little more advanced towards the West, in line of the present thoroughfare»<sup>36</sup>. Ad ogni modo, la scelta fu annunciata tramite stampa, a fine novembre<sup>37</sup>. Nello stesso anno, Marochetti ricevette 1.650 sterline di fondi pubblici<sup>38</sup> per incaricare la ditta Freeman & Co. dell'intaglio e della messa in opera del piedistallo<sup>39</sup>. I cantieri per le fondazioni partirono nel gennaio 1860 e durarono fino agli ultimi giorni di ottobre<sup>40</sup>. Barry, affaticato da una violenta malattia, non fu in grado di seguire gli eventi, scomparendo a maggio dello stesso anno.

Un nuovo problema sembrò minare la già delicata vicenda. Nel febbraio 1861 alla commissione fu fatto presente che l'opera, viste le dimensioni, sarebbe stata soggetta a possibile dissesto causato dai

---

<sup>32</sup> TNA, Work 20/28, lettera di Charles Barry dell'11 agosto 1856, f. n. 6367.

<sup>33</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 170.

<sup>34</sup> Arco trionfale del XIX secolo, oggi collocato vicino l'angolo nord-est di Hyde Park (dove fu collocato nel 1851).

<sup>35</sup> «The Art Journal», 1 July 1858, p. 227.

<sup>36</sup> TNA WORK 20/28, lettera di Marochetti a Lord John Manners, 28 febbraio 1859, cc. nn.

<sup>37</sup> «The Building News», 25 November 1859, vol.5, p.1058.

<sup>38</sup> TNA WORK 20/28, lettera dell'Office of Works and Buildings a Marochetti del 5 agosto 1859.

<sup>39</sup> «The Art Journal», 1 October 1859, p.291, e varie lettere in TNA WORK 20/28.

<sup>40</sup> Come dimostra la lettera TNA WORK 20/28, inviata da Marochetti a «My dear Russell», datata 27 Ottobre 1860.

forti venti che spesso colpivano l'area. L'artista si recò sul luogo con un amico, in una giornata particolarmente ventosa, per rilevare che «we could not ascertain anything more than the elasticity and consequent vibration caused by the force of the wind»<sup>41</sup>.

Prima che i lavori fossero ultimati, Marochetti comunicò all'Ufficio dei Lavori Pubblici l'intenzione di realizzare bassorilievi per arricchire il piedistallo, su cui erano previsti solo pannelli decorativi. Dopo un intenso scambio di pareri, lo scultore presentò la proposta definitiva, allegando un preventivo, nel maggio 1864<sup>42</sup>: i pannelli avrebbero dovuto essere quattro «alto relievos in the style of the Ghiberti doors on the Battistero at Florence». Le spese per tutto il lavoro furono fissate a 2.500 sterline<sup>43</sup>. Dopo ulteriori inspiegabili ritardi, la commissione accettò la proposta per i soli rilievi con la presa di Ascalon e la morte di Riccardo, fissando il prezzo a 750 sterline ciascuno<sup>44</sup>. Lo scultore riferì che quest'ultimo era in posizione il 17 agosto 1866. «The Art Journal» - sempre reattivo sulla questione - dichiarò che la coerenza della scena di morte fosse pregiudicata dalla superficie troppo allungata su cui era disposta<sup>45</sup>; fu notata inoltre una somiglianza tra la resa di Marochetti dell'episodio e un dipinto realizzato da John Cross di medesimo soggetto, all'epoca conservato all'interno del Parlamento (fig. 5)<sup>46</sup>. Il rilievo della *Presa di Ascalon* fu fatto fondere nel novembre 1866, e Marochetti annunciò, il 30 marzo 1867, di averlo finalmente visto fissato sul basamento<sup>47</sup>.

L'opera raffigura Riccardo I Cuor di Leone (1157-1199). Montato a cavallo, il re indossa un elmo coronato e una cotta di maglia su tutto il corpo, fino alle estremità, ove a sua volta è adagiata una sopravveste militare, a protezione del busto (fig. 6). Nella mano destra tiene una spada, che punta al cielo, laddove l'altra regge le redini del cavallo. Sul volto è disegnata un'espressione seria, esaltata da una barba folta e capelli arricciati che sporgono dall'elmo. In vita è una cintola con decorazione floreale, su cui è appeso il fodero dell'arma. Il destriero ha la zampa anteriore destra e la posteriore sinistra inchiodate al terreno, davanti, invece, quella sinistra è sollevata, così come quella dietro a destra, che sembra pronta ad alzarsi in un gesto che ricorda l'inizio di una carica. Il muso

---

<sup>41</sup> TNA WORK 20/28, cc. nn.

<sup>42</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 171.

<sup>43</sup> TNA WORK 20/28, lettera di Marochetti, lettera di Marochetti a A. Austin del 2 maggio 1864.

<sup>44</sup> TNA WORK 20/28, lettera dell'Office of Works and Buildings a Marochetti del 20 novembre 1866.

<sup>45</sup> «The Art Journal», 1st November 1866, p.354.

<sup>46</sup> Non sono riuscito a ritrovare l'opera originale, di cui resta un'incisione in collezione privata.

<sup>47</sup> LTNA WORK 20/28.



dell'animale, incorniciato dalle redini e dalle catene metalliche che ne assicurano stabilità, punta verso il basso, con la criniera leggermente sospinta dal vento. La possente muscolatura è messa in rilievo dalla presenza di molte vene contratte su tutto il corpo. Tutto sembra in tensione e il cavallo pare pronto alla corsa, in contrasto col cavaliere, impassibile, che fissa un punto indefinito all'orizzonte.

Il basamento dell'opera è semplice, privo di decori, di là dalla scritta in francese col nome dell'effigiato (fig. 7) nella parte frontale e i rilievi posti ai due lati più lunghi. La prima scena raffigura la *Battaglia di Ascalon* (fig. 8), l'episodio più dinamico<sup>48</sup>, ovvero l'ultimo scontro della Prima Crociata, che vide l'esercito dei crociati combattere contro i Saraceni<sup>49</sup>. Riccardo è rappresentato al centro, a cavallo, mentre carica i nemici, calpestando corpi e soldati a terra. Dietro di lui sono feriti, combattenti e cavalli impennati che dominano la parte sinistra della raffigurazione, laddove lo sfondo è caratterizzato da una presenza di lance e armi che si susseguono, per dare l'idea di trovarsi nel momento più vivo dell'azione. All'estremità destra si distinguono le mura medievali di Ascalon, coi Saraceni che tentano di opporsi alla carica dei crociati<sup>50</sup>.

Sul versante opposto del piedistallo è *Riccardo sul suo letto di morte che perdona Bertrand de Gourdon* (fig. 9). La scena è ambientata in una stanza al cui centro è il protagonista, steso sul letto dove troverà la morte. Dietro di lui è un corteo di personaggi a lui legati: alcune fanciulle, un bambino e un soldato, vestiti della stessa cotta di maglia che indossa il cavaliere nel monumento equestre e ritratti con aria affranta e malinconica, nonché un suonatore d'arpa che fissa gli uomini al lato opposto della stanza. A destra sono altri soldati, armati di lancia e appoggiati a un grande scudo, mentre accompagnano il prigioniero, nudo e legato, di fronte al re: si tratta di colui che aveva scoccato la freccia risultata poi fatale a Riccardo nel 1199. Con gesto solenne di un braccio sollevato verso l'alto, il Re concede il perdono al proprio assassino, con espressione ormai vuota e priva d'energie. Immaginando che in origine la scena avrebbe occupato lo spazio anteriore o posteriore del piedistallo, lo scultore ne modellò una versione più completa, oggi incastonata nelle pareti del castello di Vaux-sur-Seine (fig. 10)<sup>51</sup>. Il gesso, patinato con effetto bronzo, è quadrato e

---

<sup>48</sup> A causa della transennatura nel perimetro del parlamento, è molto complesso riuscire ad avere, oggi, una visione chiara del rilievo, di cui esistono pochissime fotografie disponibili. Pertanto, non mi è stato possibile procurarmi un'immagine dettagliata che potesse aiutare nella descrizione e confronto visivo.

<sup>49</sup> ASBRIDGE 2004.

<sup>50</sup> Di questo bassorilievo esiste un modello in gesso, con alcune piccole differenze, incastonato nel muro di quella che una volta era la *dépendance* adibita ad atelier dello scultore a Vaux-sur-Seine, oggi non più proprietà degli eredi della famiglia Marochetti. Ringrazio il dr. Ward-Jackson e la famiglia Hedengren per avermi procurato alcuni scatti del gesso.

<sup>51</sup> Il modello si trova incastonato in un sovrapporta nella dimora di Marochetti a Vaux-sur-Seine.

più stretto rispetto all'originale e i personaggi sono in numero minore. Insieme ai due protagonisti principali, si vedono il suonatore d'arpa, due personaggi sullo sfondo appoggiati l'uno all'altro dietro al re, un uomo accovacciato che slaccia le corde a Bertrand e un altro, dietro di lui, che lo mantiene per le braccia. Tutto è incorniciato da un'enorme tenda, che rievoca gli accampamenti da battaglia all'aperto, anziché la stanza in cui è collocata la scena nella versione definitiva. L'espressione di Riccardo è ancor più tragica ed enfaticizzata, il braccio alzato e la testa calata sulla spalla opposta lo rendono quasi come un Cristo deposto dalla croce, magari preso in prestito da una *Deposizione* fiamminga di primo Quattrocento.

Di là dalle ricorrenti polemiche su «The Art Journal», all'inaugurazione del monumento non furono molte le risposte del pubblico e della stampa<sup>52</sup>. Sul valore dell'opera si esprime per prima una voce eminente quale John Ruskin che in un lungimirante ma breve commento così ne parlava già nel 1853:

I must also make a most definite exception in favour of Marochetti, who seems to me a thoroughly great sculptor; and whose statue of Cœur de Lion Richard I, though, according to the principle just stated, not to be considered an *historical* work, is an *ideal* work of the highest beauty and value. Its erection in front of Westminster Hall will tend more to educate the public eye and mind with respect to art, than anything we have done in London for centuries<sup>53</sup>.

Altre fonti, più inattese, avevano previsto il possibile successo dell'opera, intravedendovi persino elementi di novità, gli stessi che preoccupavano forse gli osservatori più perplessi o ostili. In un volume dedicato alle biografie degli uomini più illustri viventi, pubblicato nel 1857, è menzionata la statua di Marochetti. L'anonimo autore ricorda l'impatto che il gruppo equestre fece all'entrata del Crystal Palace, sottolineando le proprie sensazioni sul gesso:

---

<sup>52</sup> Contrariamente a molte altre occasioni pubbliche, anche di minor rilievo, non mi è stato possibile rintracciare un resoconto ufficiale della possibile cerimonia d'inaugurazione. Si ritiene dunque plausibile immaginare che, visti anche i commenti negativi che l'opera si era trascinata durante tutta la fase di elaborazione, si fosse scelto di non fare nulla di ufficiale che potesse turbare ancor più gli animi.

<sup>53</sup> RUSKIN 1854, p. 223.

So noble a work was a novelty in “ideal sculpture”: the romantic expression of a romantic and typical theme (for Richard is the representative of an era), chivalrous in sentiment; not theatrical, as in ordinary hands it stood so good a chance of being. The execution is of great beauty; the horse remarkable for truth and spirit, as are the details for accuracy<sup>54</sup>.

Tra i pochi a restituire un’immagine positiva dell’opera fu il «The Times», tra le testate spesso più benevole verso l’artista. Nel 1860 apparve un piccolo articolo che descriveva il lavoro ormai concluso. Benché i toni iniziali non fossero particolarmente entusiasti, il giudizio conclusivo non era negativo<sup>55</sup>. Il giornalista segnalò infatti che Marochetti avrebbe dovuto concentrarsi meno sulle proporzioni della muscolatura del protagonista, con la sua spasmodica attenzione sull’effetto delle vesti militari. La morbidezza eccessiva con cui la veste ricade su *Riccardo I* la faceva apparire come una cotta di lana, anziché di metallo. Tuttavia, l’opera non poteva che essere apprezzata, soprattutto per la «pictoresque vitality» e l’energia che anima cavallo e cavaliere, caratteristiche, del resto, già vincenti nel caso dell’*Emanuele Filiberto* e persino nel *Carlo Alberto*. Anche l’architettura sullo sfondo, nonostante le polemiche iniziali, apparve adeguata e consentiva all’opera – ancora secondo il quotidiano – di risaltare in modo perfetto. Il destriero era ammirato nel pieno del proprio vigore, così come il cavaliere, ancorché «the sculptor has felt himself at liberty to disregard literalness»<sup>56</sup>. Marochetti non aveva cercato di riprodurre il cavallo così come doveva apparire nel XIII secolo, né si era ispirato all’immagine mutilata conservata a Fontevraud<sup>57</sup>, tanto che «his work belongs to the “realistic” school only in so far as it departs from that dead conventional classicality which palsied even the vigorous arm of Chantrey when set to model the National Gallery George IV and the Exchange Wellington»<sup>58</sup>. Forse nessuno – per l’autore del Times – era stato più libero di Marochetti di dar espressione alle proprie conoscenze ed esperienze, poiché a nessun altro sarebbe stata concessa la medesima libertà creativa. Il risultato è «a true conception of the artist’s proper function as a creator of national monument»<sup>59</sup>: un artista che diviene nazionale perché autore di un suo modo d’interpretare la storia della nazione, riuscendo a superare, in patria, persino i grandi del

---

<sup>54</sup> *Men of the Time* 1857, p. 513.

<sup>55</sup> «The Times», 7 November 1860, p. 7.

<sup>56</sup> «The Times», 7 November 1860, p. 7.

<sup>57</sup> Il giornalista del Times fa riferimento alla tomba di Riccardo I nella Fontevraud Royal Abbey.

<sup>58</sup> «The Times», 7 November 1860, p. 7.

<sup>59</sup> «The Times», 7 November 1860, p. 7.

Rinascimento, come Verrocchio e Donatello, sebbene a loro fossero stati concessi dei luoghi decisamente più scenografici per mettere in bella mostra i propri talenti.

Il gruppo equestre fu oggetto d'un lungo approfondimento anche sul «The Illustrated London News»<sup>60</sup> del gennaio 1861 (fig. 11). L'articolo, oltre a offrire un'incisione della scultura, prima che i bassorilievi fossero montati, non rende alcun merito all'artista, anche grazie ai toni sarcastici che giudicano negativo il risultato finale. All'inizio del proprio resoconto, l'anonimo commentatore pare rivolgersi a coloro che non avevano dimenticato l'opera all'ingresso del Crystal Palace, sottolineandone il mistero e il controsenso: «the work was a puzzle to many; for the artist and man of critical taste at a glance discovered that it had no pretention to notice on the score of art»<sup>61</sup>. Nessuno, per chi scriveva, sembrò davvero riuscire a spiegarsi le ragioni d'un monumento non richiesto, soprattutto il nesso fra le imprese del «madcap fanatic Sovereign» (quasi mitologico) e le novità introdotte dalle arti industriali esposte in occasione dell'evento. Con artificio retorico, l'anonimo commentatore notò come, malgrado lo scetticismo generale, «the amateur artist-Baron», ancorché straniero, fosse riuscito a fare breccia tra i propri amici della *high society*. Così, con un atteggiamento che tra le righe è descritto come opportunist, aveva ottenuto la possibilità d'installare l'opera *en permanence*, stavolta davanti a un luogo che ancor meno pareva legarsi alla storia del personaggio. L'opera finale risultava squilibrata: il Re, «its gigantic height and theatrical pose, which strikes a little at first»<sup>62</sup>, non reggeva il confronto col cavallo, risultando sproporzionato e sgraziato. Persino la spada alzata, simbolo di grandezza e volutamente di grande effetto scenografico, avrebbe prodotto reazione contraria. In questo – prosegue l'articolo – la scelta del sito non giovava, poiché l'enorme fiancata del parlamento, con un volume massiccio e un ricco apparato decorativo neogotico, quasi annientava qualsiasi opera le si collocasse davanti. «Another mistake has been made in placing the statue longitudinally along the wall of the building»: così, la statua scompariva del tutto, ostruita alla vista di chi voleva scorgerla arrivando da sud. L'esito fu dunque netto: l'opera di Marochetti «must be classed as one of the many eyesore of London»<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> La testata non è mai stata particolarmente generosa nei confronti dello scultore, come dimostra un altro estratto dallo stesso giornale, di qualche settimana dopo, in occasione dell'ammissione di Marochetti alla Royal Academy: «it may be observed, and we confess it, that we are not amongst the ardent admirer of the worthy Baron», in «The Illustrated London News», 23 February 1861, p. 176.

<sup>61</sup> *Colossal Statue of Richard Cœur de Lion by Baron Marochetti*, in «The Illustrated London News», Supplement, 12 Jan. 1861, p. 41.

<sup>62</sup> *Colossal Statue of Richard Cœur de Lion by Baron Marochetti*, in «The Illustrated London News», Supplement, 12 Jan. 1861, p. 41.

<sup>63</sup> *Colossal Statue of Richard Cœur de Lion by Baron Marochetti*, in «The Illustrated London News», Supplement, 12 Jan. 1861, p. 41.

Particolarmente irritante era inoltre, per l'autore della recensione, una voce secondo cui la statua avrebbe avuto come *pendant* una rappresentazione di *Edward, the Black Prince*, ipoteticamente collocata all'altro ingresso, verso la House of Lords<sup>64</sup>. Le due figure insieme avrebbero rappresentato «the age of chivalry and bigotry in their wildest extremes»<sup>65</sup>. A oggi, però, non c'è alcun indizio che certifichi la prosecuzione di tale ipotesi, soprattutto dopo la morte del suo primo e più importante promotore, il Principe Alberto<sup>66</sup>.

Altrettanto critico fu Francis Turner Palgrave, che in una lunga e violenta disamina sull'attività dello scultore e una piccata *review* del *Carlo Alberto* presentato al pubblico inglese<sup>67</sup>, definì l'opera come una «feeble parody of his feeble conception of the triumphant Richard»<sup>68</sup>, sottintendendo così la scarsa riuscita anche del gruppo equestre londinese.

Assai meno severi sono i giudizi di alcuni dei committenti privati di Marochetti nel Regno Unito. È il caso dei Combermere, per cui l'artista realizzò un monumento, che considerarono *Riccardo I* come «his *chef d'œuvre*»<sup>69</sup>. O ancora di Richard Cobden (1804-1867), uomo politico per cui la statua era «*the* memorial of the Great Exhibition», a discapito di ciò che se ne diceva sulla stampa locale<sup>70</sup>.

Lo storico Archibald Alison nella sua *History of Europe* dedicò parole importanti a Marochetti, definito «a man in a million», e al suo *Riccardo I*. Sebbene nato in Italia e cresciuto in Francia, dopo questo lavoro l'artista poteva a buon diritto essere considerato britannico e occupare un posto molto alto tra i migliori. Fra le sue opere più significative è menzionato proprio *Richard Cœur de Lion*, che avrebbe rappresentato, assieme agli altri monumenti equestri in Inghilterra, una perfetta conoscenza e sintesi del genio di Chantrey e di Flaxman<sup>71</sup>.

Come s'intravede anche attraverso queste opinioni tanto articolate, di là dal valore attribuito a Marochetti come scultore, Riccardo I era stato senz'altro una figura rilevante per la storia del Regno Unito, la cui immagine però, prima del XIX secolo, non era così conosciuta. Le effigi forse più note

---

<sup>64</sup> HARRISON 2004.

<sup>65</sup> «The Illustrated London News», 12 Jan. 1861, p. 41.

<sup>66</sup> WARD-JACKSON, 2011, p. 171; nello stesso paragrafo è ricostruita anche la presenza dei tre bronzetti, esistenti ancora oggi, delle possibili idee di monumento per il Black Prince.

<sup>67</sup> Il racconto è approfondito nella relativa ricostruzione della commissione nella tesi.

<sup>68</sup> PALGRAVE 1862, p. 110.

<sup>69</sup> COMBERMERE, 1866, vol. II, p. 390.

<sup>70</sup> Da una lettera di Richard Cobden a Lady Hatherton, 30 May 1853, pubblicata in HOWE 2010, vol. II, p. 503.

<sup>71</sup> ALISON 1854, vol. I, p. 263.



sono quelle dei tre luoghi di sepoltura, rispettivamente nella cattedrale di Rouen, nell'Abbazia di Fontevraud e a Châlus (fig. 12-13), luogo in cui storicamente perse la vita<sup>72</sup>. Questi monumenti funebri, realizzati con le modalità tradizionali con il protagonista in forma di *gisant*, erano lontani dal suolo britannico, pertanto non è facile stabilirne la loro fortuna ottocentesca oltre che, nello specifico, la loro conoscenza da parte di Marochetti. Riccardo Cuor di Leone aveva fatto qualche comparsa nella miniatura del Duecento<sup>73</sup> e poi soltanto in alcune incisioni del XVII secolo<sup>74</sup>: probabilmente poco note, presentavano comunque il re in forma idealizzata, talvolta senza barba, talvolta coi capelli lunghi, con o senza armatura. A rilanciare il personaggio nell'immaginario popolare e artistico dell'Ottocento contribuirono gli scritti di Walter Scott: da una parte, *Ivanhoe* (la cui prima edizione è del 1819), ambientato proprio alla fine del regno di Riccardo I, che nel romanzo appare al ritorno dalla terza crociata, dopo la prigionia presso il duca d'Austria e, dall'altra, in *The Talisman* (pubblicato nel 1825), interamente dedicato alle vicende della terza crociata. Entrambi i libri furono accolti con estremo entusiasmo<sup>75</sup>, sviluppando così rinnovato interesse verso le figure storiche, descritte dallo scrittore non necessariamente in termini filologici, e in particolare proprio Riccardo I. Tra i primi frutti di questa nuova attenzione va segnalato il dipinto firmato da Merry-Joseph Blondel (1781-1853) del 1841, in cui il re è raffigurato in posa severa, di profilo, con un mantello reale d'ermellino a coprire una lunga veste blu decorata da una croce bianca al centro, in un concentrato tra pittura neoclassica e gli insegnamenti di Ingres applicati a un soggetto storico (fig. 14)<sup>76</sup>. L'immagine, parte del progetto iconografico di Luigi Filippo mirato a legittimare il proprio regno in una sala di Versailles, dedicata alla storia delle Crociate, poteva forse essere molto più accessibile allo scultore franco-piemontese, attivo proprio negli stessi anni della realizzazione dell'intero programma iconografico, tra 1833 e 1843<sup>77</sup>.

Di là da questi primi riferimenti possibili, l'artista parrebbe aver ripreso tematiche a lui care, in particolare per quanto sperimentato nell'*Emanuele Filiberto*. Capolavoro forse mai replicato con medesima potenza, l'opera torinese era riuscita nell'intento di coniugare, da un lato, le esperienze

<sup>72</sup> ARBELLOT 1878; A. PERRIER 1958.

<sup>73</sup> Si segnala, ad esempio, il foglio decorato da Matthew Paris (1200-1259) con la scena dell'*Incoronazione di Riccardo I a Westminster*, in *Flores Historiarum*, Manchester, Chetham's Library, Ms 6712 (A.6.89), fol.141r.

<sup>74</sup> È il caso, ad esempio, dell'incisione, una delle quali conservata presso la National Portrait Gallery di Londra, parte della grande raccolta di William Fleming, attribuita a Renold o Reginold Elstrack, inv. NPG D23635.

<sup>75</sup> SMITH WARD 1972, vol. II, pp. 488-489; SMITH WARD 1977, p. 179.

<sup>76</sup> Custodito a Versailles, inv. MV 447.

<sup>77</sup> Per un primo resoconto sul cantiere cfr. CONSTANS, LAMARQUE 2002.

del Seicento italiano e, dall'altro, il fascino crescente per l'arte medievale<sup>78</sup>. *Riccardo I* diventa dunque l'opportunità per sperimentare un genere abbandonato per quasi vent'anni, nutritosi delle fascinazioni che la letteratura e Walter Scott, in particolare, hanno alimentato nel Regno Unito nell'immaginario anche popolare, che tuttavia non avevano ancora trovato raffigurazioni tridimensionali nelle piazze e nelle strade del Regno Unito, prima di allora<sup>79</sup>. Al contrario di quanto immaginato per il *Carlo Alberto*, pur scolpito negli stessi anni e inaugurato a Torino nel 1861, il personaggio (quasi) mitologico inglese non è affatto umanizzato, ma del tutto idealizzato. Il gesto è lo stesso, una spada alta verso il cielo, che ha pochissimi precedenti: oltre al monumento a Poniatowski di Thorvaldsen, occorre andare indietro nel Medioevo e Rinascimento per trovare impostazioni simili di statue equestri, come il *Cangrande I della Scala* a Verona (fig. 15). Il *Riccardo I* di Marochetti conserva così un'aura di eroe leggendario, innalzato a soggetto monumentale con una posa nuova per l'epoca e insolita per il luogo in cui è destinato. È stata Anna Maria Brizio a notare come, stilisticamente, si tratti di un monumento che ha peculiarità specifiche, sottolineando come l'eco di fantasie medievali risuoni forte proprio in opere come questa, cui si aggiunge «alla concezione per lo più calma e misurata dell'insieme, un tocco più romantico»<sup>80</sup> grazie all'attitudine cavalleresca del personaggio, ricoperto di un'aura leggendaria e poetica al contempo.

Peraltro, forse proprio la parete neogotica dell'edificio che gli fa da sfondo rafforza l'intenzione dell'artista di rifarsi a una tradizione figurativa neo-medievale soprattutto francese per un'opera che resta, dopotutto, un *unicum* nella statuaria inglese – e londinese in particolare. Motivato anche dalle origini dello stesso protagonista che, sebbene fosse nato in Inghilterra, passò gran parte della sua vita in Francia parlando e scrivendo solo in latino, francese e occitano<sup>81</sup>, lo scultore dev'essersi ispirato al proprio repertorio figurativo acquisito negli anni francesi, senza mai dimenticare gli esiti delle nuove ricerche sull'arte neo-medievale in Europa: ciò spiegherebbe, inoltre, anche il nome inciso sul basamento, in francese e non in inglese ancorché il monumento fosse stato eretto di fronte a un luogo estremamente simbolo del Regno Unito. Tale considerazione può essere rafforzata anche tenendo a mente l'evidente somiglianza con la statua equestre di Simonis realizzata a Bruxelles, contraddistinta da una posa molto simile, ancorché più dinamica, un abbigliamento militare quasi

---

<sup>78</sup> BACCHI 2018, p. 8.

<sup>79</sup> È del 1842, ad esempio, una ricostruzione biografica ottocentesca del personaggio, ancorché sia difficile stabilire se fosse nota allo scultore; JAMES 1842.

<sup>80</sup> BRIZIO 1944, p. 456.

<sup>81</sup> LEESE 1998, p. 57.

uguale, soprattutto nella cotta di maglia che ricopre tutto il corpo, e nel viso fortemente espressivo del soggetto raffigurato.

Vi è inoltre un altro importante riferimento che può aver influito in modo significativo sulla resa stilistica e sui riferimenti del Riccardo I, ovvero il monumento di Amedeo VI di Savoia a Torino, detto *Conte Verde*, eseguito da Pelagio Palagi (1775-1860) tra 1844 e 1853 (fig. 16). D'altronde, che Marochetti fosse interessato ad accaparrarsi quell'incarico lo testimonia una lettera inviata al suo amico piemontese Felice di Carrone, Marchese di San Tommaso. Alla fine della missiva, datata 3 luglio 1842, lo scultore già manifestava il proprio disappunto verso l'artista che aveva poi realizzato il modello in gesso dell'opera<sup>82</sup>, ovvero Giuseppe Bogliani (1805-1881):

Est-il vrai que S.M. le Roi a confié définitivement à M. Bogliani l'exécution d'un monument au Comte Verd pour la Place de l'Hôtel de Ville? J'en serais désolé car S.M. m'avait fait espérer ce travail que j'ambitionnais beaucoup à cause de la place et du sujet<sup>83</sup>.

Il bronzo commissionato da Carlo Alberto fu immaginato a completamento ideale del programma iconografico dinastico portato avanti dal re, con scopo «unitario e nazionale, capace di evidenziare i mille anni di storia di una delle più longeve dinastie europee»<sup>84</sup>, filone peraltro inaugurato proprio con l'*Emanuele Filiberto* marochettiano. Fusa nel 1847 dal torinese Giovanni Battista Colla, l'opera s'inaugurò solo nel 1853, in presenza del nuovo sovrano, Vittorio Emanuele II e di Cavour. È dunque molto probabile immaginare che Marochetti avesse seguito le vicende attorno alla commissione del monumento, finita poi al rivale Palagi, protagonista del vivace scontro contro il piedistallo della statua equestre di Piazza San Carlo<sup>85</sup>, e ammirato l'esito finale della scultura, che rappresenta ancora oggi uno fra i primi esempi di arte *troubadour*, fondamentale punto di partenza di un immaginario medievale nella statuaria pubblica europea nella prima metà dell'Ottocento<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> Il Consiglio Comunale torinese, in occasione delle nozze del principe ereditario Vittorio Emanuele II con Maria Adelaide arciduchessa d'Austria, avvenute nel 1842, decise di far erigere un monumento ad Amedeo VI di Savoia. Il modello in gesso della statua, ideato da Giuseppe Bogliani, rimase nel cortile del Palazzo di Città finché Carlo Alberto decise di donare la statua alla città. L'opera fu poi completamente modificata dall'intervento di Palagi, che ricevette incarico ufficialmente dal re cfr. ARNAUD 1853. La realizzazione del monumento, che doveva sostituire la statua del Bogliani, fu però commissionata a Pelagio Palagi.

<sup>83</sup> Torino, Palazzo Cisterna – Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte “Giuseppe Grosso”, Archivio Carrone di San Tommaso, faldoni VI-XII, Lettera di Carlo Marochetti a Felice Carrone di San Tommaso, 3 luglio 1842, n. 126, f. 4.

<sup>84</sup> VILLA 2024, vol. I, p. 452.

<sup>85</sup> La vicenda è raccontata nell'approfondimento dell'*Emanuele Filiberto*.

<sup>86</sup> DE ROYERE 2017, pp. 131-133

Malgrado la lunga vicenda di cui è stato protagonista, i forti contrasti e le opinioni spesso negative sul monumento e sulle origini del suo autore, *Riccardo I* resta tra le opere più importanti per la carriera inglese di Marochetti. Vero e proprio biglietto da visita per la committenza nel Regno Unito, è un'opera che funge da spartiacque tra l'arrivo dello scultore sull'isola e il suo successo nella patria che gli fu seconda casa. Anche se non è chiaro quanto l'artista possa aver sfruttato la propria autonomia creativa, o essersi invece appoggiato a soluzioni già sperimentate da altri prima di lui (Palagi, *in primis*, poi Simonis), *Riccardo I* offre, ancora oggi, l'opportunità di essere letto come il monumento che ha probabilmente cambiato l'immagine dell'artista agli occhi dei propri contemporanei, rendendolo grande interprete del gusto internazionale per la scultura monumentale: dopo il grande successo dell'*Emanuele Filiberto*, è questo il suo secondo, vero, capolavoro. Con una strategia raffinatissima, l'artista fu in grado di dimostrare, da un lato, il proprio debito di gratitudine nei confronti di figure eminenti dell'arte italiana, come Donatello e Verrocchio, superando i riferimenti della statuaria equestre antica ormai anacronistici, e, dall'altro, la propria abilità a interpretare le novità scultoree introdotte in Inghilterra da personalità amatissime come Francis Chantrey: tutto questo, realizzato grazie alla scelta di un iconico re-guerriero, figura chiave della storia inglese ma anche assoluto protagonista dell'immaginario popolare più recente.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - Eugène Simonis, *Monumento a Goffredo di Buglione*, bronzo e granito, 1848.  
Bruxelles, Place Royale





Fig. 2 - Claude-Marie Ferrier, *Great Exhibition 1851: Richard Coeur de Lion* by Marochetti, stampa su carta salata, 1851. Windsor, Royal Collection Trust

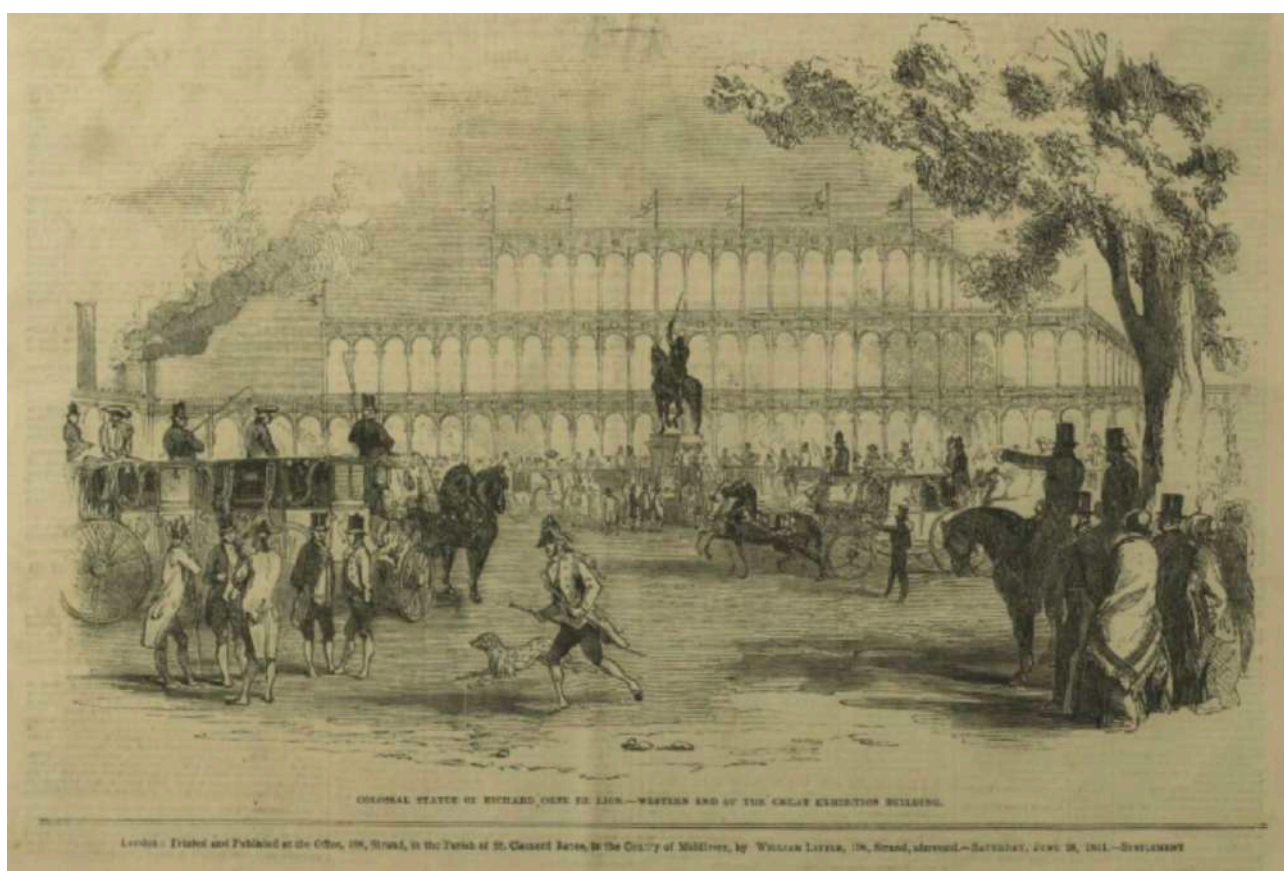


Fig. 3 - *Colossal statue of Richard Coeur de Lion - Western End of the Great Exhibition*, litografia. Pubblicata in «The Illustrated London News», 28 June 1851, p. 24



Fig. 4 - J. A. Vinter, *Richard Coeur-de-Lion, an equestrian statue by the Baron Marochetti*, litografia, pubblicata in Digby Wyatt 1852. New York, The New York Public Library, Miriam and Ira D. Wallach Division of Arts, Prints and Photographs



JOHN CROSS.

BUTTERWORTH AND HEATH.

RICHARD CŒUR DE LION ON HIS DEATH-BED AT CHALUZ FORGIVING BERTRAND DE GURDUN.

Fig. 5 - Butterworth and Heath, *Richard Coeur de Lion on his death-bed at Chaluz forgiving Bertrand de Gurdun*, litografia tratta dall'opera di John Cross, prima metà del XIX secolo?. Collezione privata





Fig. 6 - *Monumento a Riccardo I Cuor di Leone*, ingrandimento gruppo equestre. London, Old Palace Yard, Westminster Palace





Fig. 7 - *Monumento a Riccardo I Cuor di Leone*, ingrandimento scritta frontale del piedistallo. London, Old Palace Yard, Westminster Palace



Fig. 8 (in alto) - *Monumento equestre a Riccardo I Cuor di Leone*, dettaglio rilievo *Battaglia di Ascalon* (foto di Philip Ward-Jackson)

Fig. 9 (in basso) - *Monumento equestre a Riccardo I Cuor di Leone*, dettaglio rilievo *Riccardo sul suo letto di morte che perdona Bertrand de Gourdon*

London, Old Palace Yard, Westminster Palace





Fig. 10 - *Riccardo sul suo letto di morte che perdona Bertrand de Gourdon*, gesso, 1864. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti

## COLOSSAL STATUE OF RICHARD COEUR DE LION.

BY BARON MAROCHETTI.

THE Department of the Great Exhibition of Art Nations of 1861 will, doubtless, recollect a gigantic plastic effigy, described as that of Richard Coeur de Lion, the production of Baron Marochetti, which was located in the

area allotted as a catwalk outside the western entrance of the building. The work was a puzzle to many; for the artist and man of critical taste at a glance discovered that it had no pretensions to notice on the score of art, save on account of its enormous size; while the historian and philosopher wondered what could possibly induce any artist of the nineteenth century to adopt that mischievous fantastic conceit as the subject of his spontaneous labours, and what conceivable association there could be between his rochisms and wasteful achievement and the industrial triumphs of this age of intellectual progress. However, there stood to the east, through good and evil repute; and, south to say, it served to turn not a little the column who congregated on that spot in such numbers, who began at last to look upon the huge, horned, with his ever-erect arm, as a sort of dumb water-man or presiding genius, and they behaved with some degree of reverence and order in his presence. But when the Exhibition was over the plaster phantom was removed to the dust of its artist's studio, and people thought, with some plausibility, to see it no more. It appears, however, that the amateur artist-haven who fashioned this wonderful structure, being a foreigner, enjoyed much patronage in high quarters, and was surrounded by fashionable friends who agreed in declaring his Richard Coeur de Lion the finest work of art that had ever been designed in this country, and they gave practical effect to their opinion by raising a subscription to have it cast in bronze, and also obtained permission from the Board of Works to have it set up on a permanent pedestal in Old Palace-yard, on one side of the entrance to the House of Peers, and there it is now to be seen by all who choose to go in search of it.

It will be pardoned from what precedes that in giving a representation of this figure, now by a recent Act of Parliament become one of the public monuments of the country, and in charge of a Governmental Department, we merely fulfil our accustomed duty as illustrators of the events and works of the age, meeting the full right to hold our own opinion as to its intrinsic merit, and the appropriateness as a matter of decoration for the particular spot selected as a memorial of the genius of the age we live in, upon both which points we are unfortunately in direct opposition to the authorities that, in Richard Coeur de Lion and his fierce feudal times had nothing in common with the Industrial Exhibition of 1861, much less can they have with any building appropriated to the constitutional legislators of this new free, but then enslaved, country. And what are we to say when we are told that as a companion ornament on the other side of the entrance we are to have, upon an equal scale of grandeur, a statue of Edward the Black Prince—the age of chivalry and glory in their wildest extremes represented in the one, that of the noble representative institutions which make and maintain it, what is it, in neither? Had these things been the production of the age of the person represented they would have been preserved and looked at with interest for their antiquity, and as examples of the art of

sculpture in a particular period, but they would never have been found in the parlours of a Parliament House; and to produce them now and to place them there is at once an anachronism and an impudence.

Artistically considered, as we have already intimated, this statue has nothing entitling it to notice save its enormous size; but quantity is a poor substitute for quality. In the design of the horse the action of the

trunk is remarkably tame, heavy, and inactive. Faced where it is, we consider this huge, enormous structure to be an infraction in total of aesthetic principle as of historical association. The area in one corner of which it stands is too small to give due effect to any colossal work of sculpture. Seen from one side of the road, it becomes superimposed upon the rather small details of the House of Peers; from

the other it obscures the beautiful tracery of Henry the Seventh's Chapel. There is no point of view from which the figure itself can be seen to advantage; and seen from near—by the gazing spectator in our engraving—our readers may imagine what the mass of feet consists of. Another mistake has been made in placing the statue longitudinally along the wall of the building instead of at right angles to it. The consequence is that the hind quarters of the horse are presented to all who approach from the north, and of course those of the Black Prince's charger will be equally obtained upon those who approach from the south; while the front view of neither group will be possibly seen by those who face the entrance to the building, and the two groups will never be seen together from any point of view.

## GROUP FROM "THE RELIEF OF LUCKNOW."

FROM part of one of the groups of officers surrounding the General Sir Colin Campbell, James Outram, and Henry Havelock, as they are represented in Barker's historical picture, "The Relief of Lucknow," we have, by permission of Messrs. Thomas Agnew and Sons, of Manchester, the owners of the picture, copied the pictures which we now present to our readers. The likeness of each man at the present time with, we are sure, be hailed with a hearty welcome by all, not alone for the gallant deeds of arms by which they merited themselves with glory during the Indian mutiny, but also for the conspicuous part which two of them have taken during the late proceedings in China. The foremost figure represents Sir Hope Grant, the present Commander of the Forces in China, who by his able personal leadership has brought the Chinese war to a successful termination. On the representation of the Indian mutiny Sir H. Grant at once proceeded to China to take the command there, accompanied by his Aide-de-Camp, the Hon. Major Asselt, who was selected as the bearer of the despatches which he brought to England a few days ago. The brave and gallant Major (who was invested with the Victoria Cross for his services in India) is seen in the engraving leaning back with his hand upon his forehead. The fine figure at Sir Hope's right is the gallant Colonel Gresham, of Agra and Cawnpore, who subsequently gained fresh laurels by the skill and courage which he displayed during the successful operations which were carried on against the rebels in India in 1857. It was whilst acting there as Brigadier in command of one of those flying columns which we heard so much of at the time that he assisted at the final relief of Lucknow. The native holding the horse is a gyno, or native groom. Barker's grand historical picture, "The Relief of Lucknow," is on view at Messrs. Hayward and Leggett's, Cornhill, where it will be exhibited until the 21st inst. It is to be engraved by that eminent artist C. G. Lewis.



COLOSSAL STATUE OF RICHARD COEUR DE LION, BY BARON MAROCHETTI, IN THE OLD PALACE-YARD, WESTMINSTER.

Fig. 11 - Colossal statue of Richard Coeur de Lion, litografia 1861. Pubblicata in «The Illustrated London News», 12 January 1861, p. 17





Fig. 12 (in alto) - *Tomba di Riccardo I*, marmo, *Gisant* del XIII secolo, base del XX secolo. Rouen, Cathédrale Notre-Dame de Rouen

Fig. 13 (in basso) - *Tomba di Riccardo I e Isabella d'Angouleme*, marmo policromo, XIII secolo. Fontevraud-l'Abbaye, Abbaye Notre-Dame de Fontevraud





Fig. 14 - Merry-Joseph Blondel, *Richard I Coeur de Lion, Roi d'Angleterre*, olio su tela, 1840-1841. Versailles, Château de Versailles



Fig. 15 - [Anonimo], *Monumento equestre di Cangrande della Scala*, incisione dell'opera originale nel 1907.  
Collezione privata



Fig. 16 - Mario Gabinio, *Monumento al Conte verde di Pelagio Palagi*, stampa al citrato, 1923.  
Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico





## XV

### *Monumento funebre di Elisabetta Stuart*



Marmo e bronzo

Commissionato ad Agosto 1854 dalla Regina Vittoria

Inaugurato nel 1856

Newport, Isle of Wight, St Thomas's Church

#### Iscrizioni:

Sulla lastra frontale: «TO THE MEMORY OF / THE PRINCESS ELIZABETH, DAUGHTER OF KING CHARLES I / WHO DIED AT CARISBROOKE CASTLE ON SUNDAY SEPTEMBER 8<sup>TH</sup> 1650 / AND IS INTERRED BENEATH THE CHANCEL OF THIS CHURCH / THIS MONUMENT IS ERECTED / AS A TOKEN OF RESPECT FOR HER VIRTUES, AND OF SYMPATHY FOR HER MISFORTUNES, / BY VICTORIA R. 1856».



Inciso sul libro sotto il capo della principessa: «COME UNTO ME ALL YE THAT ARE HEAVY LADEN, AND I WILL GIVE YOU REST».

#### Fonti archivistiche:

Windsor, Royal Archives (WRA), PP Vic (fonti citate e pubblicate da WARD-JACKSON 1990a).

#### Bibliografia:

«Western Times» 14 April 1855; *Queen Victoria's Journal* 1837-1901; BENONI BEAL 1856; «The Illustrated Times» 10 January 1857; «Poole & Dorset Herald» 27 May 1858; «The Bedfordshire Times and Independent» 22 August 1863; «The New Path» vol. I, n. 11, 1864; REDDING WARE 1869; ROSS 1891; ROSS 1912; CALDERINI 1928; BOVERO 1942; WARD-JACKSON 1990; PENNY 1992; HEDENGREN-DILLON 2018d

Il monumento funebre a Elisabetta Stuart (1635-1650) fu realizzato da Carlo Marochetti su commissione della Regina Vittoria. La figlia di Carlo I d'Inghilterra era stata imprigionata nel Castello di Carisbrooke sull'Isola di Wight assieme al fratello, Duca di Gloucester, dopo l'esecuzione del padre nel 1649. Durante la prigionia, la ragazza si ammalò e morì a soli quattordici anni. Fu trovata morta nel suo appartamento, con le mani giunte in preghiera e la testa appoggiata su una Bibbia. Sepolta sotto il coro della chiesa di St. Thomas a Newport, la sua tomba si riduceva a una pietra con incise le iniziali. Di conseguenza, la Regina Vittoria, desiderosa di commemorare la giovane principessa, affidò a Marochetti l'incarico di creare un monumento in marmo bianco, da collocare nello stesso suo luogo di sepoltura.

La chiesa di Newport aveva in realtà subito importanti deterioramenti durante il XVIII secolo. Così, erano stati raccolti dei fondi per la realizzazione di un nuovo edificio, realizzato tra il 1854 e il 1855, su progetto architettonico di Samuel Daukes (1811-1880)<sup>1</sup>. Il 24 agosto 1854, il Principe Alberto posava la prima pietra per l'inizio del cantiere: negli stessi giorni Marochetti riceveva il compito d'occuparsi del monumento destinato a onorare la memoria di Elisabetta Stuart<sup>2</sup>. In quegli anni, lo scultore era all'apice della propria carriera inglese: dopo aver debuttato col *Riccardo I* alla *Great Exhibition* del 1851, e inaugurato nel 1854 il monumento equestre per la Regina Vittoria a Glasgow, aveva presentato al Crystal Palace, in occasione dei festeggiamenti per la fine del

---

<sup>1</sup> PEVSNER 1951-1975, vol. 15, *Hampshire and the Isle of Wight*, 1970.

<sup>2</sup> HEDENGREN-DILLON 2018d

conflitto in Crimea, un Trofeo della Pace e una copia del memoriale dedicato ai caduti, eretto poi a Scutari<sup>3</sup>. Inoltre, erano questi gli anni in cui stava anche lavorando alla residenza di William John Bankes, suo primo committente inglese, lo stesso che gli aveva assicurato il *Wellington* a cavallo di Glasgow<sup>4</sup>.

In una lettera del 1° settembre 1854, Marochetti comunicava al Guardasigilli Reale di trasmettere i suoi ringraziamenti per l'incarico ricevuto, riferendo d'essere in partenza imminente per Glasgow, dove si sarebbe inaugurata la statua equestre di Vittoria<sup>5</sup>. Per la nuova impresa, l'artista avanzò la richiesta d'una retribuzione simile a quella ottenuta per il ritratto di Lord Brownlow, ovvero £1000<sup>6</sup>. Da diversi giornali, che diedero la notizia dell'incarico immediatamente, si apprende comunque come l'opera dovesse presentarsi nelle prime intenzioni di progetto: «a statue representing the unhappy Princess in her last moments, having in her hand the Bible given to her by her father»<sup>7</sup>. La prima idea dello scultore prevedeva in effetti che nell'opera fossero inseriti riferimenti espliciti allo sfortunato destino della famiglia: in un primo momento, ipotizzò la presenza del coltello che uccise Enrico IV, l'ascia che decapitò Carlo I e le catene che rievocassero la prigionia della giovane principessa<sup>8</sup>. Questi dettagli non dovettero entusiasmare la Regina, forse restia al pensiero che in un monumento fossero presenti elementi che evidenziassero le vulnerabilità della famiglia reale. Anche la preferenza dello scultore per un estratto dal libro di Giobbe non fu condivisa<sup>9</sup>.

Come sottolineato da Caroline Hedengren-Dillon, negli anni in cui arrivò questa commissione l'unica figlia di Marochetti, Jeanne, morì a sedici anni. Si trattò di un evento che, a livello emotivo, ebbe probabilmente forte impatto sulla concezione del monumento cui stava già lavorando, re-immaginato dunque come un possibile omaggio funebre anche alla propria bambina scomparsa<sup>10</sup>. Janet Duff Gordon (1842-1927, conosciuta come Janet Ross), la cui famiglia aveva avuto rapporti con lo scultore, fu scelta nel 1856 come modella da Marochetti, come testimonia la sua autobiografia:

---

<sup>3</sup> Si rimanda al relativo approfondimento.

<sup>4</sup> WARD-JACKSON 1990a.

<sup>5</sup> Non mi è stato possibile avere accesso a questo materiale custodito presso i Royal Archives di Windsor. Salvo specifica diversa, la documentazione qui citata arriva dalle trascrizioni fatte da WARD-JACKSON 1990a, p. 275, nota 46.

<sup>6</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 276, nota 52, lettera di Marochetti al Colonnello Phipps del 21 dicembre 1856.

<sup>7</sup> «Western Times», 14 April 1855, p. 7.

<sup>8</sup> Come dimostra una lettera inviata nel novembre 1854 da Marochetti al Colonnello Phipps: «it would be effective to introduce the dagger, which killed her grandfather Henry IV, the axe which beheaded Charles 1st, and some chains or fetters symbolising her captivity», citata in WARD-JACKSON 1990a, p. 276, nota 53.

<sup>9</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 276.

<sup>10</sup> HEDENGREN-DILLON 2018d.

Baron Marochetti was commissioned by the Queen to make a statue of the Princess Elizabeth [...], and he, thinking I was like a portrait of the unfortunate daughter of Charles I, begged my father to let me sit to him.

Janet Ross ricordò d'aver posato tutti i giorni nello studio dello scultore, affaticata dal restare sdraiata nella stessa posa per ore, malgrado «the great charm of Marochetti's conversation, and the kindness of the Baroness»<sup>11</sup>. L'intero processo impiegò molto tempo, poiché in quei mesi «Marochetti had not been told the shape of the place destined for it». Janet all'epoca aveva quattordici anni, cioè l'età della principessa al momento della sua morte: in un primo momento, «Marochetti made a beautiful kneeling figure with the head bowed down on the book and one arm hanging over the front of a *prie-dieu*». L'artista aveva immaginato l'opera in modo diverso nelle fasi preliminari, fino a quando proprio la regina Vittoria, in visita all'atelier, segnalò l'inefficacia di una figura inginocchiata da collocarsi (com'era previsto) sotto un arco. Così, fu richiesta una sostanziale modifica che imponeva la presenza d'una figura stesa, «so the whole thing had to be done over again»<sup>12</sup>.

Il 21 dicembre 1856, Marochetti inviò il disegno appena abbozzato del monumento<sup>13</sup>, indicando che la nicchia rappresentata fosse «a mere copy» di un'antica scultura presente nell'Abbazia di Westminster (fig. 1)<sup>14</sup>. Il foglio, che rivela come l'ispirazione della nicchia arrivasse in realtà dalla tomba d'altare dell'Abate George Fascet (fig. 2)<sup>15</sup>, mostra la figura di Elizabeth sdraiata, stavolta in posizione quasi identica a quella definitiva. L'unica aggiunta non presente sul disegno sono le sbarre di ferro poste davanti alla nicchia, che aggiungono un richiamo diretto e suggestivo all'idea di prigionia.

Il 13 dicembre Marochetti raggiunse Newport, forse per ultimare le rifiniture del monumento e, due giorni dopo, poco prima della riapertura ufficiale della chiesa, arrivarono anche la Regina, il Principe consorte, la Principessa Reale e la Principessa Alice. Pur in assenza d'un interesse diretto della stampa tra 1856 e 1857, l'opera fu molto apprezzata, come testimoniano le parole che la stessa

---

<sup>11</sup> ROSS 1891, pp. 59-60.

<sup>12</sup> ROSS 1912, p. 39.

<sup>13</sup> Custodito presso il Carisbrooke Castle Museum e pubblicato da HEDENGREN-DILLON 2018d, inv. P.1986.1083.

<sup>14</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 276.

<sup>15</sup> HEDENGREN-DILLON 2018d.

Vittoria annotò nel proprio diario: «the face is beautiful with long curls, & the whole is very touching»<sup>16</sup>.

Sei mesi dopo l'inaugurazione, i giornali locali riportarono una disputa legale tra un certo «Mr Charles Delpech<sup>17</sup>, of Little Crescent Street, Euston Square» e Marochetti «for unlawfully detaining the model of a statue of the late Princess Elizabeth»<sup>18</sup>. A quanto pare, lo scultore aveva incaricato l'imputato di realizzare una riduzione «and make an exact copy by means of a machine he had in his possession». La copia non fu eseguita però secondo le indicazioni, tanto che lo scultore rifiutò di pagare il lavoro. Dopo diversi richiami a giudizio e apparizioni in tribunale, le parti si accordarono e l'artista accettò di saldare il dovuto a Delpech: «all he wanted was the restoration of the model»<sup>19</sup>. Per Caroline Hedengren-Dillon l'opera menzionata potrebbe essere la statuetta ora nel Museo del Castello di Carisbrooke<sup>20</sup> (sempre nell'Isola di Wight), già conservata a Osborne House e, nel 1923, donata dalla Principessa Beatrice di Battenberg.

Del monumento funebre esiste anche un'altra riduzione in bronzo, custodita all'Ashmolean Museum di Oxford, che non presenta particolari differenze rispetto alla figura giacente rappresentata<sup>21</sup>.

L'opera raffigura la principessa Elisabetta Stuart che giace stesa, senza vita, in una nicchia. La testa, caratterizzata da una delicata chioma di capelli articolati in piccoli riccioli, è poggiata su un grande libro aperto, probabilmente la Bibbia donatagli dal padre e che fu ritrovata alla scoperta del corpo esanime della giovane (fig. 3). Il volto rivela un'attenzione particolare non solo alla calma dei lineamenti, ancorché marcati, ma anche all'immobilità del momento in cui è colta la fanciulla, che pare quasi addormentata. Indosso porta un lungo vestito descritto in mille pieghe ordinate, che

---

<sup>16</sup> *Queen Victoria's Journal* 1837-1901, vol. 42, Monday 15th December 1856, p. 262.

<sup>17</sup> Come chiarito da Caroline Hedengren-Dillon, si tratta del francese Charles Delpech, specializzato nella riduzione di sculture (alcune delle sue riduzioni furono eseguite in ceramica parigina da Copeland come premi per l'Art Union di Londra a partire dal 1855), HEDENGREN-DILLON 2018d.

<sup>18</sup> «West London Observer», 27 June 1857, p. 3.

<sup>19</sup> «West London Observer», 27 June 1857, p. 3.

<sup>20</sup> Inv. NETCC: 1985.5110.

<sup>21</sup> L'opera risulta oggi inventariata col n. WA 1893.1, mentre compare col numero 452 in PENNY 1992, vol. III, p. 125. Secondo Philip Ward-Jackson, nella sua ricostruzione dell'opera pubblicata su «Fine Arts Facts», una lettera del donatore affermava che esistevano solo due modelli di questo bronzo, uno a Potsdam, presentato dalla Regina alla Principessa ereditaria di Prussia, e uno all'Ashmolean. La statuetta di Potsdam non è stata finora rintracciata. Un piccolo modello dell'intero monumento, completo della feritoia architettonica e delle sue sbarre carcerarie fittizie, si trovava anche nella Royal Collection del Castello di Windsor, ma non è stato più ritrovato, almeno rispetto a un inventario del 2006. Il monumento è stato spesso soggetto di fotografie stereoscopiche commerciali. Le dimensioni delle due appaiono però molto diverse: la lunghezza del gesso, infatti, è di 46 cm, laddove quella del bronzo risulta di 32,8 cm. Il bronzetto di Oxford fu donato al museo da tal George Wyatt, di Newport, nel 1893.

danno volume a un corpo altrimenti esile di costituzione. Sul petto, l'abito è chiuso da un elegante fiocco di pizzo, che dona preziosità e dignità al fragile corpo esanime. Poco sotto il fiocco è poggiata la mano destra, mentre quella sinistra, stesa sul fianco, è riversa immobile, leggermente aperta, quasi come se la scintilla della vita fosse appena sfuggita via da quelle dita sottili.

A completare la decorazione è la nicchia neogotica, realizzata in pietra di Caen, in cui sono scolpite, sullo sfondo e sui lati, sbarre fittizie a imitazione d'una cella di prigioniero, davanti alla quale pendono delle vere sbarre spezzate di ferro inserite nell'arco sovrastante.

L'iconografia della Principessa non è vastissima. Esistono dipinti che la raffigurano neonata e i più noti sono firmati da Anthony van Dyck (fig. 4)<sup>22</sup>. Un'immagine che la ritrae in età più matura è realizzata dal pittore Julius Schrader nel 1855<sup>23</sup>: si tratta di una tela in cui l'abito bianco di Elisabetta sembra avvicinarsi molto a quello della scultura marochettiana, ma essendo contemporaneo al monumento è difficile immaginare una conoscenza diretta dell'opera da parte dello scultore (fig. 5). Un dato è certo: non esisteva, prima di allora, una consuetudine iconografica in scultura del medesimo soggetto, che potesse fungere da riferimento a Marochetti nell'ideazione del suo monumento. Sapendo inoltre che i lineamenti del viso furono frutto d'uno studio compiuto su due modelle<sup>24</sup>, l'opera non pare potersi comparare alle poche incisioni e rappresentazioni seicentesche della piccola principessa.

Precedenti lontani possono sempre essere rintracciati. La posa del soggetto rievoca in modo immediato la *Santa Cecilia* di Stefano Maderno (Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere, 1600), ancorché il drammatico patetismo dell'opera romana sia del tutto attenuato nella versione di Marochetti, a favore d'una narrazione delicata e serena (fig. 6). Per Philip Ward-Jackson, la scultura potrebbe sì rievocare il capolavoro di Maderno «or Bernini's Ludovica Albertoni», ma – continua lo studioso – «its realisation seems pitched somewhere between the worlds of Mme Tussaud and Walt Disney»<sup>25</sup>, pur mantenendo bellezza e accessibilità tipiche della scultura vittoriana. In questa scelta stilistica si può leggere quasi una precisa volontà di distanziarsi dal pathos intenso della tradizione barocca, privilegiando invece un'estetica più idealizzata e accessibile, capace di suscitare emozione senza sfociare negli eccessi drammatici. L'accostamento fatto tra Madame Tussaud e Walt Disney,

---

<sup>22</sup> Tra le opere più note è *The Princess Elizabeth and Anne, Daughters of Charles I*, del 1637, conservato presso la Scottish National Portrait Gallery di Edimburgo, inv. PG 3010.

<sup>23</sup> L'opera è custodita presso gli Staatliche Museen zu Berlin, inv. W. S. 219.

<sup>24</sup> La sopracitata Janet Ross e la più piccola Julia Jackson, come ricostruito da HEDENGREN-DILLON 2018d.

<sup>25</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 277.



se da un lato può apparire provocatorio, dall'altro evidenzia la capacità dell'opera di comunicare in modo diretto e senza ambiguità, avvicinandola ancor più alla sensibilità della scultura monumentale vittoriana, che si accoda alle opere funerarie dei due pantheon inglesi di Westminster e St Paul.

Al contrario, rilevante resta la tradizione monumentale funeraria d'ispirazione medievale radicata sia nel Regno Unito sia in Francia, con le più consuete rappresentazioni dei defunti ritratti come *gisant* sulle loro tombe, disseminate tra le chiese più importanti delle capitali<sup>26</sup>. In questo senso, una possibile fonte d'ispirazione potrebbe arrivare dalla Chapelle Royale de Dreux, necropoli della dinastia d'Orléans fin dal 1023. Visti i legami di Marochetti con la famiglia, e in particolare con Luigi Filippo, non è da escludere che, in quanto autore del doppio monumento dedicato al primogenito prematuramente scomparso, lo scultore possa aver visto le tombe. Ancora, nel tentativo di ricostruire un *fil rouge* tra l'opera per l'isola di Wight e le esperienze artistiche francesi, tra i casi più suggestivi sono i monumenti funebri di Ferdinando Filippo d'Orléans e la moglie Elena di Mecklembourg-Schwerin. La doppia opera raffigura i coniugi, morti a distanza di diversi anni l'uno dall'altra, inseriti in una grande nicchia neogotica. Elena, che nell'opera firmata da Henri Chapu è distesa dietro Filippo e leggermente più in alto, ha una posa che ricorda la principessa Elisabetta, pur con le dovute differenze cronologiche (è realizzata infatti nel 1858). La figura forse più comparabile al monumento di Newport è Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, madre di Luigi Filippo (fig. 7). Nel monumento, realizzato da Jean-Auguste Barre dopo il 1835 circa, la duchessa d'Orléans è distesa con aria composta sul letto funebre, con una grande coperta appoggiata fin sopra l'ombelico. La posizione delle braccia è quasi sovrapponibile a quella dell'*Elisabetta* marochettiana e persino la testa, leggermente reclinata, con l'espressione distesa di riposo eterno potrebbe aver fatto da spunto, nei ricordi dello scultore. D'altronde che i monumenti funebri di Westminster Abbey fossero noti all'artista è dimostrato dallo stesso disegno preparatorio dell'opera. Si tratta di un luogo ricco di tombe che potrebbero aver fornito spunti cruciali nell'elaborazione di quella per Newport, peraltro affine alle modalità di rappresentazione care alla famiglia reale inglese<sup>27</sup>.

L'atteggiamento della giovane effigiata potrebbe provenire inoltre da un dipinto esposto nel 1855 alla Royal Academy di Londra, la *Death of Princess Elizabeth (or Royal Prisoners)* realizzato da Charles West Cope (fig. 8): qui la fanciulla è ritratta stesa sul letto, proprio nel momento in cui fu

---

<sup>26</sup> GLOVER-LINDSAY 2012. Si veda anche PENNY 1977.

<sup>27</sup> Ancorché in questo caso sia più difficile indicare un monumento specifico che potrebbe aver offerto uno spunto a Marochetti; cfr. MURRAY 1989.

ritrovata morta<sup>28</sup>. Esclusa una lieve differenza nella disposizione delle braccia, la posizione di Elisabetta, la testa poggiata sul libro così come il vestito del dipinto di Cope ricordano immediatamente l'opera finale di Marochetti<sup>29</sup>. I lineamenti della protagonista potrebbero far pensare anche alle nuove ricerche dei Preraffaelliti, per soggetto, grazia, posa e contrasti cromatici tra il bianco del marmo della protagonista, lo scuro dello sfondo e il nero delle grate di ferro. La delicatezza dei lineamenti testimonierebbe la consapevolezza di Marochetti delle nuove ricerche portate avanti in scultura da personalità come Alexander Munro<sup>30</sup>. Del resto, l'unico altro scultore degno di nota per una voce autorevole com'era quella di John Ruskin:

At night went with Gabriel to Working Men's College. There was a public meeting and we heard Professor Maurice and Ruskin spouting. Ruskin was as eloquent as ever, and as wildly popular with the men. He flattered Rossetti hugely, and spoke of Munro in conjunction with Baron Marochetti, as the two noble sculptors of England whom all the aristocracy patronised<sup>31</sup>.

In tal senso, un raffronto potrebbe essere immaginato con il gruppo di *Paolo e Francesca da Rimini*, il cui modello fu presentato alla *Great Exhibition*: il volto di Francesca di Munro, memore delle pose di una certa scultura quattrocentesca – tra tutti, Desiderio da Settignano –, sembra alle origini di quella stessa grazia ed eleganza che contraddistinguono il viso di Elisabetta (fig. 9)<sup>32</sup>. È interessante un confronto anche in senso inverso: il ritratto a rilievo di *Elizabeth Smith (née Blakeway)* pare avere un legame proprio con la tomba di Newport, soprattutto per l'acconciatura e la gestione scultorea dei capelli, oltre che nel modo di raffigurare i volumi delle ciocche, così come nei lineamenti dell'effigiata (fig. 10)<sup>33</sup>.

D'altronde, che lo scultore stesse lavorando sulla grazia nei volti dei suoi personaggi è evidente nel modo di rappresentare figure angeliche. In questo senso, il raffronto più pertinente resta quello con gli angeli del memoriale della famiglia Melbourne in St Paul (fig. 11), perfezionati attraverso la

---

<sup>28</sup> Il dipinto originale è custodito presso il Carisbrooke Castle Museum, inv. P.1986.2082. Ne esiste anche una stampa, non firmata, nel Victoria & Albert Museum di Londra, inv. E.135-1971.

<sup>29</sup> Il raffronto è stato fatto da HEDENGREN-DILLON 2018d.

<sup>30</sup> L'abbinamento non è casuale, ma avvalorato dall'idea che Ruskin ritenesse Munro e Marochetti gli unici scultori degni di nota in quegli anni e che i due potessero essersi probabilmente incrociati proprio attraverso la mediazione di Ruskin. La vicenda è approfondita nella scheda relativa al *Riccardo I*.

<sup>31</sup> Lo spezzone è tratto dal diario di Madox Brown del 19 marzo 1858, ripubblicato in BRYDEN 1998, vol. 2, p. 10.

<sup>32</sup> L'opera è custodita presso il Birmingham Museum and Art Gallery, inv. 1960P29. Ne esiste inoltre una copia in gesso, forse il modello, parte della Wallington Collection, Northumberland, inv. NT 584952.

<sup>33</sup> National Galleries of Scotland of Edinburgh, inv. NG 2816, l'opera è datata 1859, ovvero dopo l'inaugurazione ufficiale del monumento marochettiano.

ricorrente presenza angelica nella produzione monumentale marochettiana, già a partire da quelli che circondano la Maddalena nell'altare per la chiesa omonima di Parigi<sup>34</sup>.

L'altro precedente più vicino all'*Elisabetta* di Newport, per composizione, tema e soggetto funebre, eseguito da Marochetti resta la *Bimba dormiente* (fig. 12). Realizzata nel 1844, commissionata probabilmente da Mario de Candia in ricordo della figlia scomparsa, ancorché fosse un'opera di destinazione privata (viste anche le dimensioni 30x90x47) e non concepita per la cappella di una chiesa<sup>35</sup>.

Come ricordato, le prime reazioni sull'opera non furono numerose, rispetto alle attenzioni destinate ad altre produzioni monumentali marochettiane.

Le testimonianze scritte poco dopo il disvelamento dell'opera manifestarono un sentimento generale perlopiù positivo, via via accresciuto col passare degli anni, fino a descriverla come oggetto di culto dai viaggiatori del tempo, imperdibile per chi si trovasse a visitare l'isola. La stampa coeva locale rievocava la «poetical beauty» del finalmente apprezzato monumento scultoreo<sup>36</sup>. Nelle settimane successive, un lungo articolo fu dedicato alla chiesa di Newport e al nuovo sepolcro della principessa Elisabetta, facendo riferimento a un libro redatto da Samuel Benoni Beal e pubblicato proprio in occasione della riapertura della chiesa<sup>37</sup>. Affascinato dalla raffinata realizzazione dell'opera, l'autore riconobbe a Marochetti d'esser riuscito a soddisfare la volontà della Regina al meglio. Nel testo sono poi riservati elogi all'abito e alla stessa protagonista:

The face is almost Grecian in its pure and classic features, leaving us at a loss which most to admire – the sweet beauty and regularity of every line – the delicate nostrils, thin, parted lips, and slender chin – or the calm serenity of that still brow, and repose of the closed eyelids<sup>38</sup>.

Nel maggio 1858, in occasione della comunicazione dell'apertura di due nuove finestre nella chiesa, si sottolineò come la luce di queste ultime avrebbero accresciuto valore ed effetto generale dell'«exquisite figure» di Marochetti: così, «the softened light which falls on the peaceful and gentle face of the Princess, brings out the beautiful repose which is so characteristic of her feature»<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Sul tema iconografico specifico cfr. HEDENGREN-DILLON 2018a, ma soprattutto HEDENGREN-DILLON 2018b.

<sup>35</sup> HEDENGREN-DILLON 2012.

<sup>36</sup> «The Hampshire Advertiser», 20 December 1856, p. 8.

<sup>37</sup> BENONI BEAL 1856.

<sup>38</sup> «The Illustrated Times», 10 January 1857, p. 28.

<sup>39</sup> «Poole & Dorset Herald», 27 May 1858, p. 7.

In un altro lungo articolo biografico dedicato alla Principessa, ancora si trova l'immane riferimento all'opera dello scultore, soprattutto di quanto «well has he performed his task», ricordando la minuzia occorsa nel dettaglio della frase incisa sulle pagine della bibbia di marmo, aperta sotto il capo della fanciulla «'Come unto me ally e that labour and are heavy laden, and i will give you rest'»<sup>40</sup>.

In una guida dell'Isola di Wight del 1869, James Redding Ware dedicherà alcune pagine alla scultura, ricordando l'enorme fama di «one of the most successful works of the late Baron Marochetti»<sup>41</sup>, contribuendo all'accrescimento della sua notorietà in patria.

È interessante constatare, in questo come in altri casi di opere nel territorio inglese, il silenzio generale della stampa francese, sempre pronta a tender l'arco per scoccar frecce al vetriolo contro l'artista, anche nella sua nuova patria. Sull'opera resta solo una breve descrizione, pubblicata molti anni dopo la morte di Marochetti, priva di qualsiasi giudizio<sup>42</sup>. Invece, un riconoscimento piuttosto inatteso, sul valore di quest'effigie della Principessa Elisabetta in cui William Holman Hunt riconobbe della «grace»<sup>43</sup>, arrivò da una rivista pubblicata a New York dalla *Society for the Advancement of Truth in Art*<sup>44</sup>: «Baron Marochetti has never, to our knowledge, shown so much of his great ability as in that most charming figure of the Princess Elizabeth, on the tomb erected by Queen Victoria»<sup>45</sup>.

Il cenotafio di Elisabetta resta una delle realizzazioni più imprevedibili dello scultore, che pare quasi lasciar da parte le proprie ricerche sul realismo monumentale in favore di un'inattesa linearità e precisione di forme e resa, quasi mai ripetuta con altrettanta dolcezza. Il luogo un po' isolato, la storia triste e il tragico epilogo della figlia, che si legano a questa commissione, devono senz'altro aver influito nell'elaborazione di un'opera che resta straordinaria, da un lato, nella produzione funeraria di Marochetti e, dall'altro, nella storia della scultura vittoriana, per il soggetto intimo e il tema dell'infanzia strappata ingiustamente alla famiglia. Lo spirito e la grazia di questo monumento

---

<sup>40</sup> «The Bedfordshire Times and Independent», 22 August 1863, p. 3.

<sup>41</sup> REDDING WARE 1869, p. 114.

<sup>42</sup> «Journal officiel de la République Française», 17 Septembre 1874, p. 7.

<sup>43</sup> HOLMAN HUNT 1905, vol. II, p. 236.

<sup>44</sup> Si tratta di una testata che ebbe breve durata, conosciuto soprattutto per aver trasmesso, appoggiandoli, i principi estetici promossi da John Ruskin e le novità del movimento preraffaellita.

<sup>45</sup> «The New Path», vol. I, n. 11, March 1864, p. 143.

restano immortalati nelle eloquenti parole di Anna Bovero che, ancora oggi, mantengono tutta la loro potenza ed efficacia:

Una volta sola lo scultore riprenderà il tema della figura dormente, quando le ricerche di contrasti chiaroscurali e di movimento di piani lasceranno [sic] il posto ad un più intenso linearismo. Alludo al sepolcro della principessa Elisabetta Stuart, del 1856, senza dubbio una fra le espressioni più perfette dell'arte del Marochetti. La figura marmorea è tutta chiusa nel fascio di pieghe longitudinali e parallele della veste quasi cilindrica, che accentuano il dominante ritmo lineare. Ma ad evitare che quel ritmo diventi monotono e ad accentuarne, per contrasto, il valore, basta la lieve deviazione del reclinarsi del viso [...]. Il confronto fra le due opere<sup>46</sup> chiarisce il cammino percorso dall'artista verso un ideale stilistico fatto di energia e di grazia, di semplicità e di armonia decorativa<sup>47</sup>.

Philip Ward-Jackson colloca infine questo monumento in dialogo diretto con quanto realizzato per la residenza di William John Bankes a Kingston Lacy a partire dal 1853, evidenziando come entrambe le commissioni fossero espressione di una visione coerente e simbolicamente carica. Lo studioso interpreta il monumento dedicato alla giovane Stuart come diretta conseguenza dei monumenti espiatori eretti dopo la Restaurazione borbonica, un legame suggerito sia dalla presenza di elementi iconografici che richiamano le circostanze della morte della principessa, previsti nel progetto originario dello scultore e successivamente modificati, sia dalla collocazione stessa della statua.

L'idea portante di quest'opera, secondo Ward-Jackson, trasmetterebbe un messaggio chiaro e potente, che Bankes sembrava aver recepito nella concezione dei disegni per i bronzi della propria residenza, poi realizzati da Marochetti. Attraverso una narrazione che parte da Giorgio IV e arriva a Vittoria, i monumenti dedicati agli Stuart riflettono il tentativo di superamento d'un passato ingombrante e a tratti oscuro della famiglia reale, risalente alla Guerra Civile, così come la volontà di recuperare parte della loro reputazione, tale da consentire omaggi postumi a figure come Carlo I e i suoi discendenti. Questo riconoscimento avveniva malgrado la fede cattolica di quella parte della dinastia e gli errori storici del passato, sottolineando la capacità della famiglia di salvaguardare intatta la propria dignità simbolica.

In questo contesto, il monumento dell'isola di Wight si configura come una sorta di protesta implicita contro le sfide al potere monarchico, in un periodo di crescenti disordini che

---

<sup>46</sup> La *Bimba Dormiente* (Torino, GAM, 1844) e la tomba di Elisabetta.

<sup>47</sup> BOVERO 1942, p. 194.



attraversavano l'Europa. L'opera diventa così una dichiarazione a favore della legittimità della corona, in un momento storico delicato, carico di tensioni e mutamenti politici:

Clearly, with a work capable of inspiring such an agreeable sentimental frisson, we are very far indeed from the heavy, institutionalised displays of penitence of post-Revolutionary France but the expiatory idea is still present, and it was perhaps the intention in these English monuments, by the very retrospective nature of their subjects, to show how customary a part of the national consciousness the feelings they evoked had become<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> WARD-JACKSON 1990a, p. 278.

## *Illustrazioni*



Original Drawing by Baron Marochetti  
for the monument to Princess Elizabeth,  
erected in St. Thomas's Church, Newport,  
by Queen Victoria.  
Presented by Princess Henry of Battenberg.

Fig. 1 - *Original drawing by Baron Marochetti for the Monument to Princess Elizabeth*, matita e acquerello su carta, 1853. Newport, Carisbrooke Castle Museum, pubblicato da Caroline Hedengren-Dillon



Fig. 2 - *Tomba dell'Abate George Fascet*, marmo e pietra policroma, XVI secolo. Westminster, Westminster Abbey, Chapel of St John Baptist





Fig. 3 - *Monumento funebre di Elisabetta Stuart*, dettaglio del gruppo centrale. Newport, Isle of Wight, St Thomas's Church



Fig. 4 - Anthony van Dyck, *Princess Elizabeth and Princess Anne*, olio su tela, 1637. Edinburgh, Scottish National Gallery





Fig. 5 - Julius Schrader, *L'addio di Re Carlo I alla sua famiglia*, olio su tela, 1855. Berlin, Statische Museen zu Berlin



Fig. 6 - Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, marmo, 1600. Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere



Fig. 7 - Jean-Auguste Barre, *Tomba di Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, madre di Luigi Filippo*, marmo, 1835 circa.  
Dreux, Chapelle Royale de Dreux



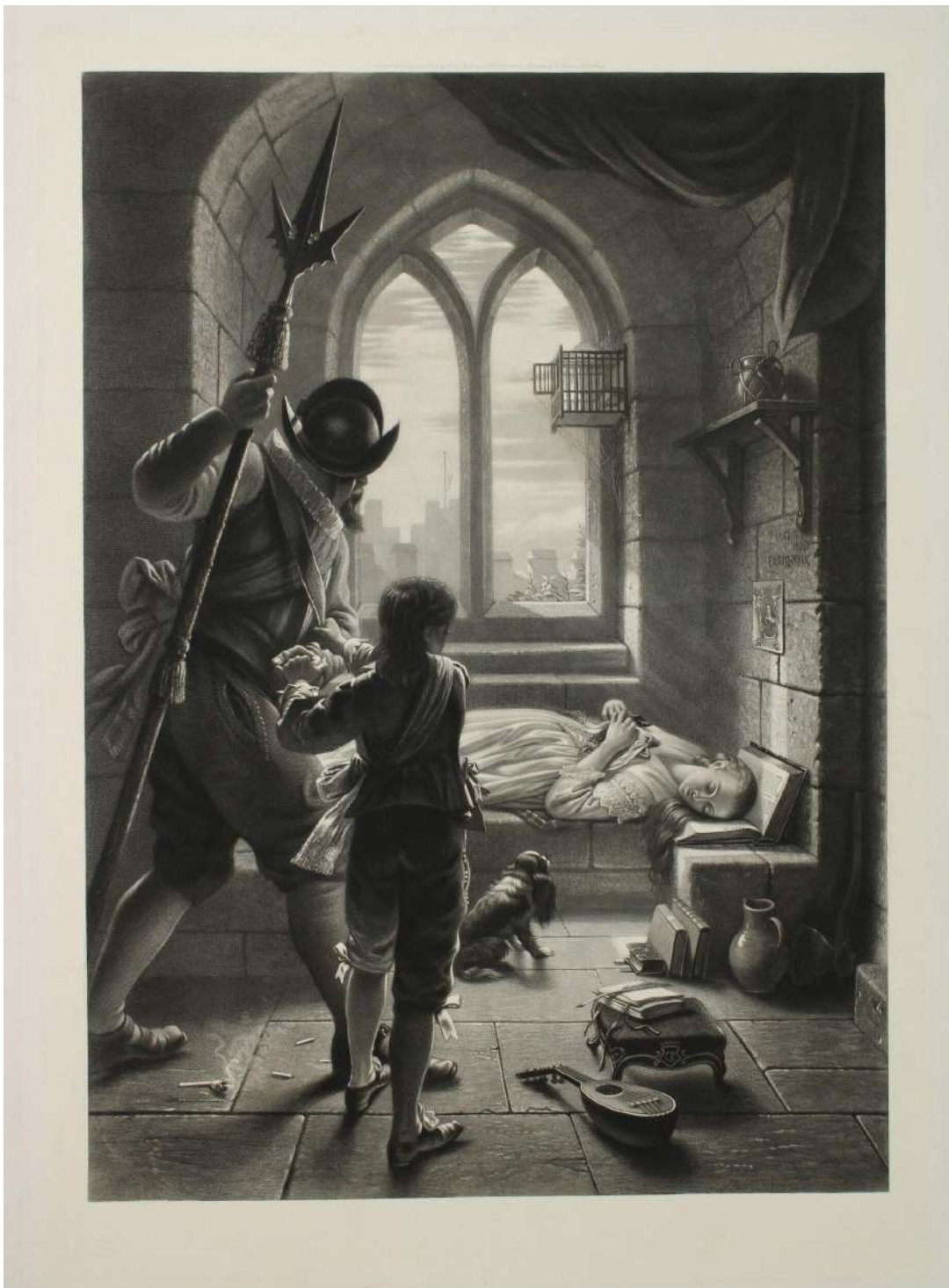


Fig. 8 - S. N., *The death of Princess Elizabeth*, litografia, 1865, copia dall'originale dipinto di Charles West Cope. London, Victoria & Albert Museum



Fig. 9 - Alexander Munro, *Paolo and Francesca da Rimini*, marmo, 1851-1852. Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery





Fig. 10 - Alexander Munro, *Portrait of Elizabeth Smith (née Blackeway)*, marmo, seconda metà del XIX secolo? Edinburgh, National Gallery of Scotland



Fig. 11 - *Memoriale ai Visconti Melbourne*, dettaglio dell'angelo di destra, marmo, 1861.  
London, St Paul's Cathedral



Fig. 12 - *Bimba dormiente (Bimba addormentata)*, marmo, 1838 circa. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea





## XVI

### *Monumento a James Oswald*



Bronzo e granito

Prima inaugurazione 1856, seconda il 26 settembre 1875

2.6m di altezza; con piedistallo circa 3.6m

Glasgow, George Square

Iscrizioni:



basamento, lato frontale «ERECTED / BY / A FEW FRIENDS / TO / JAMES OSWALD / M.P. 1855»; parte alta, sinistra, del plinto (aggiunta posteriore, del 1923) «BARON MAROCHETTI SC».

### Bibliografia:

«The Glasgow Herald», 2 January 1856, 29 June 1859; MCKENZIE 2002.

James Oswald di Auchincruive (1779-1853), figlio d'un facoltoso commerciante e proprietario terriero, fu tra principali promotori del movimento che permise di elaborare il *Reform Act* del 1832, nonché uno dei primi parlamentari di Glasgow eletti tramite suffragio maschile<sup>1</sup>. Abile oratore, rappresentò la città tra 1832-1837 e 1839-1847.

L'opera destinata a commemorarne il ricordo fu finanziata da un gruppo di sottoscrittori privati, supportati da «many personal friends and admirers»<sup>2</sup>, originariamente eretta in Sandyford Place, vicino Sauchiehall Street, nel 1856. In assenza di specifiche, è lecito immaginare che anche quest'opera, come nel caso dei monumenti equestri alla Regina Vittoria e il principe consorte nella stessa città scozzese, fosse stata fusa nell'atelier dell'artista.

Il 26 settembre 1875, la statua fu trasferita in George Square, a seguito d'una petizione presentata al Consiglio comunale di Glasgow dal pronipote di Oswald, in cui era espressa insoddisfazione per il fatto che l'effigiato occupava un posto di minor onore rispetto al suo rivale, Sir Robert Peel, la cui statua, opera di John Mossman (1859), era stata eretta nella stessa piazza nel 1859<sup>3</sup>.

Il politico indossa un lungo abito ed è colto in una posa piuttosto informale, con la gamba sinistra leggermente avanzata (fig. 1). La mano destra è appoggiata con disinvoltura al petto, mentre nell'altra regge un bastone da passeggio e un cappello a cilindro. I tratti del volto sono – come spesso accade per questo tipo di lavori marochettiani – molto aderenti al vero naturale: dall'attaccatura dei capelli, leggermente mossi, alle rughe d'espressione, gli leggermente incavati fino alle labbra increspate in un'espressione seria. Tutto sembra indicare che ciò che si pone dinanzi allo spettatore è un uomo reale, in ogni suo dettaglio, ritratto con enorme dignità sul finire della sua vita. Il tipo di abbigliamento con cui è stato ritratto risultò peraltro un'invenzione piuttosto audace. In un articolo del 1874, «The Builder» ironicamente descriveva il personaggio come

---

<sup>1</sup> BURKE 1898, vol. 1, pp. 1131-1132.

<sup>2</sup> MCKENZIE, 2002, p. 131.

<sup>3</sup> MCKENZIE, 2000, p. 131.

bizzarro, tanto da suscitare ilarità quando, ad esempio d'inverno, sarebbe apparso improvvisamente a offrire il proprio cilindro pieno di neve ai passanti. L'anonimo autore concludeva sostenendo che sarebbe stato molto meglio «make a monument an architectural one, and if a likeness is wanted be content with a medallion in bronze or marble, than produce such scarecrows»<sup>4</sup>.

In effetti, già nel 1849 ovvero un anno dopo essersi trasferito in Inghilterra, Marochetti aveva realizzato un ritratto a medaglione in rilievo di James Oswald, probabilmente nel tentativo di ristabilire un legame con Glasgow, dove la sua statua del Duca di Wellington era stata inaugurata otto anni prima, senza riscuotere il successo sperato. Esistono due versioni note di questo medaglione, realizzate in porcellana bianca: una si trova in una collezione privata francese e l'altra nei Kelvin Hall Stores di Glasgow<sup>5</sup>. Inoltre, Marochetti aveva scolpito anche un busto di Oswald, esposto alla mostra scozzese di *Arts & Manufacture* legate all'architettura nel gennaio 1856<sup>6</sup>.

Il monumento di George Square ebbe un'eco modestissima. La stampa locale si limitò a menzionarne l'esistenza senza dare rilievo a questioni stilistiche né muovere critiche. Molta della letteratura dedicata allo scultore sembra quasi ignorare questa che, in effetti, fu tra le prime opere dedicate ad una personalità illustre del Regno Unito, dove peraltro già s'intravedono i caratteri distintivi della produzione inglese marochettiana: ad esempio, il viso rifinito da dettagli realistici con un'attenzione agli elementi d'espressione; una posa statica, fiera e severa; l'assenza di elementi specifici (oggetti o bassorilievi) che permettano di ricostruire le imprese dell'effigiato e il motivo della sua importanza come soggetto monumentale pubblico. Tale semplicità stilistica probabilmente è affine alle esigenze e gusti di una committenza che, in questo caso, era composta da un'*élite* di amici, senza la partecipazione di principi o sovrani. Vista l'assenza di altre opere precedenti dedicate allo stesso soggetto, è complesso se non impossibile costruire un legame diretto tra questa e altre realizzazioni precedenti. Ciò che resta è la straordinaria capacità dello scultore, anche in questo caso, di mantenere saldi i rapporti con una città e la sua rete di *sociabilité*, straordinariamente importante e ricorrente nella propria carriera: a distanza di dodici anni dalla più nota realizzazione di Wellington, e a poco meno di due dal monumento equestre della Regina, il *James Oswald* innanzitutto racconta di quel legame saldo che Marochetti sempre conservò con Glasgow.

---

<sup>4</sup> «The Builder», 8 August 1874.

<sup>5</sup> Secondo Philip Ward-Jackson l'opera era descritta come in gesso, ma si tratta probabilmente di un errore.

<sup>6</sup> «The Glasgow Herald», 2 January 1856, p. 7; MCKENZIE, 2000, p. 132.

È interessante constatare, infine, che nel caso della sopracitata opera dedicata a Robert Peel, il «Glasgow Herald» dedicò un lungo e appassionato resoconto della sua inaugurazione. In tale occasione, fu fatto presente come il *Peel* di Mossman (fig. 2) avesse superato persino i capolavori di Flaxman e Chantrey, aggirando uno degli ostacoli più difficili per uno scultore, ovvero la rappresentazione di un soggetto pubblico con lo svantaggio di doverlo vestire coi propri abiti (dunque non ufficiali), riuscendo a renderli «so carefully [...] as to exhibit an outline of truly classic grace»<sup>7</sup>. Aver ottenuto un ottimo risultato era attribuito ad un'opera in fondo successiva al *James Oswald* di Marochetti cui, forse, non era dato il giusto merito d'innovazione. In una tradizione statuaria ormai consolidata dai grandi nomi della scultura nazionale, Mossmann potrebbe esser stato tutt'altro che indifferente alle soluzioni introdotte da Marochetti, che peraltro aveva lavorato a un'altra opera dedicata proprio a Robert Peel per Westminster, poi rimossa<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> «The Glasgow Herald», 29 June 1859, p. 3.

<sup>8</sup> WARD-JACKSON 2011, pp.195-200.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - *Monumento a James Oswald*, bronzo e granito, 1855-1856, dettaglio scultura centrale. Glasgow, George Square



Fig. 2 - John Mossman, Alexander Thomson e Robinson & Cottam, *Monumento a Robert Peel*, 1855-1859. Glasgow, George Square





## XVII

### *Memoriale ai caduti della guerra di Crimea*



Granito

Commissionato dalla Regina Vittoria nel 1855

Terminato tra 1858 e 1859, mai ufficialmente inaugurato

Altezza 30 m.

Scutari, Cimitero inglese

#### Iscrizioni:

Sulle quattro facciate del basamento, in inglese (frontale), francese, italiano e arabo: «TO THE MEMORY OF THE OFFICERS AND MEN OF THE BRITISH ARMY AND NAVY, WHO IN THE WAR AGAINST RUSSIA IN 1854, 1855 AND 1856 DIED FOR THEIR COUNTRY, THIS MONUMENT WAS RAISED BY QUEEN VICTORIA AND HER PEOPLE, 1857».

#### Fonti archivistiche:

London, The National Archives (TNA), Work 32-5999. La documentazione conservata negli archivi di Londra è già stata citata e in parte trascritta da Philip Ward-Jackson nel suo catalogo online su «Fine Arts Facts».

#### Bibliografia:

«The Evening Mail», 22 June 1855; *Queen Victoria's Journal* 1855; «Daily News», 19 November 1855, 12 May 1856, 1 November 1858; «The Times», 16 April 1856, 12 June 1858; *Parliamentary Debates* 1856; STEGGLES 2000; BANERJEE 2015; HEDENGREN-DILLON 2018b; KRIEDEL 2022

La prima notizia sulla commissione si data 23 giugno 1855, riportata da più fonti a stampa locali, che utilizzano le stesse parole:

It is intention of the Government to apply to Parliament for a vote of public money, which is to be applied in erecting a monument in commemoration of our soldiers who have died at Scutari. A design for the monument has already been prepared by the Baron Marochetti<sup>1</sup>.

Dagli stessi quotidiani è possibile stabilire che l'idea originaria fu lanciata da «Miss Nightingale», ovvero l'infermiera Florence Nightingale<sup>2</sup>, portata poi all'attenzione della Regina Vittoria che espresse il suo favore.

---

<sup>1</sup> «The Evening Mail», 22 June 1855, p. 8.

<sup>2</sup> Importante riformatrice sociale inglese, statista e fondatrice dell'assistenza infermieristica moderna. Nightingale salì alla ribalta durante la sua attività di gestione e formazione delle infermiere durante la Guerra di Crimea, in cui organizzò l'assistenza ai soldati feriti a Costantinopoli. Cfr. BOSTRIDGE 2015.

L'iniziativa arrivò in un momento abbastanza delicato per il Regno Unito, in cui i rapporti tra gli alleati coinvolti nel conflitto in Russia erano particolarmente tesi. Dopo l'assedio di Sebastopoli e le difficoltà che ne conseguirono, il governo del Duke of Aberdeen fu travolto dalla notizia della formazione d'una Commissione d'inchiesta sulla cattiva condotta del suo esercito. Così, la Regina interpellò Lord Palmerston per formare un nuovo governo provvisorio e – in quell'occasione – rendere concreta la proposta di far erigere un monumento ai soldati caduti in battaglia<sup>3</sup>.

Il 23 giugno dello stesso anno Vittoria annotò sul proprio diario di essere passata a visionare il modello dell'opera nell'atelier di Marochetti, in compagnia di Lord Panmure<sup>4</sup>.

Il 30 luglio 1855 la commissione fu affidata ufficialmente allo scultore, come dimostra una lettera dello stesso in cui era specificato che per l'opera in granito era stato richiesto un compenso di £15.000 – cifra particolarmente alta per l'epoca – fornendo inoltre anche diversi dettagli sulla sua lavorazione:

it will be eighty feet high from the ground to the iron cross which will surmount it, in grey Cornish granite, not polished. The blocks being not less than from twenty to thirty cubic feet. The four weeping Victories will be twelve feet high, and the corners of the base will bear the Royal Arms. On the four panels inscriptions will be engraved according to the models you will give me<sup>5</sup>.

Dopo aver segnato in modo quasi metodico le rate dei pagamenti, Marochetti informò Lord Panmure che avrebbe iniziato alacramente i lavori e che la consegna sarebbe stata auspicabilmente entro quindici mesi.

La corrispondenza successiva confermò ancora l'incarico e le richieste dello scultore, comprese le dettagliate condizioni espresse dall'artista, che solo un anno dopo domandò l'autorizzazione per ricevere altre 2500 sterline destinate alla lucidatura delle parti architettoniche del memoriale<sup>6</sup>.

I negoziati di pace che segnarono la fine della guerra si svolsero a Parigi tra il 25 febbraio e il 30 marzo 1856 e il 16 aprile sul «The Times» fu pubblicato un resoconto piuttosto dettagliato sul progetto del Memoriale destinato a Scutari. La descrizione, che vale la pena riportare integrale data la precisione con cui è riportata l'opera poi effettivamente realizzata (fig. 1),

---

<sup>3</sup> FIGES 2010, p. 310.

<sup>4</sup> *Queen Victoria's Journal 1837-1901*, vol. 39, p. 352, Saturday 23 June 1855.

<sup>5</sup> LNA, Work 32-5999, lettera di Marochetti a Lord Panmure, July 30 1855, cc. nn.

<sup>6</sup> LNA, Work 32-5999, lettera del 3 Febbraio 1856 e lettera di Marochetti del 1° marzo 1856, cc. nn.

potrebbe essere stata redatta con l'aiuto dello stesso Marochetti, secondo quanto ipotizzato da Philip Ward-Jackson:

It is not too much to predict that the monument designed by Baron Marochetti for the heights of Scutari will always occupy a foremost place in the memorials of the war just ended. In substance gray granite, in form an obelisk, rising to the height of 100 feet, and surmounted by a Latin cross - strange emblem in that land of the crescent! - it will be an erection worthy of the event which it commemorates, and of the enduring material out of which it is to be wrought. As seen from a distance, the effect will be very severe - perhaps more severe than grand - with its rigidity of outline and its cool gray colour. Nearer the effect will be very solemn and appropriate to the scene. First of all, the base of the monument, or at least a considerable portion of it, is of unpolished granite, whereas the obelisk above is polished. Hence at once, in the mere sensuous effect, a deeper, calmer, softer tone, which is entirely in unison with the expression of four angels that stand at the four corners of the pedestal and give their character to the monument. Although there are four figures, they are all the same in form, attitude and expression, the artist making a bold use of monotony to intensify the feeling. They are not caryatides, although standing very much in the position of caryatides, with their heads bending under the cornice and their wings folded into a beautiful ellipse, rising above the head and sweeping down to cross below their feet. They are angels of victory, colossal in size, arms falling down and crossed, a crown in one hand, a palm branch in the other; and nothing can be more perfect than the repose of the whole figure - nothing can more aptly express the feeling of the place than the expression of the countenance. Exultation would not befit a locality associated with many sad feelings, and sorrow would ill befit a place that recalls many glorious recollections. Accordingly, the angel of victory at Scutari is too proud to be sad and too great to be proud. The sorrow of the countenance is toned down to solemn thought, which is chiefly marked in the eye; the exultation is toned down to superb content, which is chiefly marked in the mouth; and with heads slightly drooping, and masses of hair spread out to overshadow the bust, the four colossal angels are to stand thus for ever at the four corners of the plinth, each with folded wings, and each looking down with the self-same expression of divine content. The whole effect is very solemn and suggestive, and he must be indeed a callous man who can gaze on it unmoved<sup>7</sup>.

Il 9 maggio 1856, il Crystal Palace di Sydenham ospitò una solenne Festa della Pace, alla quale presero parte la Regina e il Principe Alberto. L'evento fu segnato dalla presentazione di due imponenti opere di Carlo Marochetti: una riproduzione in gesso e legno, a grandezza

---

<sup>7</sup> «The Times», 16 April 1856, p. 10.



naturale, del Memoriale di Scutari (fig. 2) e il maestoso *Trofeo della Pace*<sup>8</sup>. A incorniciare la scena vi era inoltre un palco d'onore per la famiglia reale, affiancato da modelli in gesso di due celebri sculture equestri dello stesso artista, il *Riccardo I* e la statua della Regina a cavallo da poco ricollocata a Glasgow. L'impatto visivo fu tale che, come riportò il «Daily News», il pubblico si sentì letteralmente «blockaded by Marochetti»<sup>9</sup>: la manifestazione era in effetti incorniciata da entrambi i lati dalle opere dello scultore, come testimonia l'incisione pubblicata sull'«Illustrated Times» (figg. 3-4)<sup>10</sup>. Da un lato, sotto al modello del Memoriale, c'era infatti il *Riccardo I*, mentre dall'altro, oltre al *Trofeo della Pace*, era stata collocata la statua equestre della Regina Vittoria di Glasgow.

Questo particolare momento rappresentò forse l'apice della carriera di Marochetti, a conferma del suo consolidato status di riferimento sulla scena artistica nazionale, come suggerito anche da Philip Ward-Jackson<sup>11</sup>. Il modello del Memoriale di Scutari fu svelato sulle struggenti note della *Marcia Funebre* della *Sinfonia Eroica* di Beethoven, contribuendo a creare un'atmosfera di raccoglimento e commozione. Tuttavia, l'occasione si trasformò rapidamente in un'esplosione di entusiasmo con la rivelazione del monumentale *Trofeo della Pace*, contraddistinto da una policromia vivace, sebbene questa fu poi una delle caratteristiche che gli sarà più rimproverata nei mesi successivi dai testimoni del tempo<sup>12</sup>.

L'opera destinata alla Turchia non era ancora stata ufficialmente votata (e pagata) dal Parlamento, che la scelta così repentina di affidare l'incarico a Marochetti iniziò a suscitare dubbi e una violenta ondata d'indignazione nella stampa locale. Molte furono le manifestazioni di dissenso inviate, spesso anonimamente, ai giornali nello stesso anno: tra le varie, si segnala quella firmata «A Countryman of Flaxman», che sul «Daily News» protestò argomentando a lungo sulle condizioni dell'arte inglese. Tra gli errori peggiori attribuiti alla politica vi fu senz'altro l'idea di «selecting a foreigner – the Baron Marochetti – to design a monument which is to speak to after ages of those British heroes whose honoured remains sleep beneath the Crimean sod»<sup>13</sup>. Il commentatore anonimo puntò il dito su come, malgrado

---

<sup>8</sup> Dell'evento resta traccia anche in *Peace Fete At The Crystal Palace*, in «The Times» 10 May 1856, p. 9. La cerimonia fu raccontata anche nel «The Illustrated London News», 17 May 1856, p. 525; peraltro corredato anche da un'incisione di uno degli angeli realizzati da Marochetti. Il *Trofeo della Pace* non fu mai realizzato, peraltro fortemente criticato dai testimoni del tempo, come ricostruito nella scheda del catalogo online di Ward-Jackson.

<sup>9</sup> «Daily News», 12 May 1856.

<sup>10</sup> «Illustrated Times», 17 May 1856, pp. 344-345.

<sup>11</sup> Si rimanda nello specifico alla scheda dell'opera pubblicata su «Fine Arts Facts».

<sup>12</sup> Una ricostruzione approfondita della vicenda è in HEDENGREN-DILLON 2018c, part. II.

<sup>13</sup> «Daily News», 19 November 1855, p. 3.

l'enorme successo dell'evento, la *Great Exhibition* avesse dato finalmente risalto a molti artisti nazionali, deludendo però poi il pubblico locale con una scelta del tutto fuori luogo. Dagli stessi toni è il brevissimo *j'accuse* di «An Englishman», che domandò tramite il «The Morning Herald» delucidazioni sul perché l'opera fosse stata attribuita a un «foreigner»<sup>14</sup>, soprattutto come mai, «should it be so, the nation will blush for the act of its government in thus disposing patronage»<sup>15</sup>.

Il 2 giugno 1856 un gruppo di scultori, tra i più rinomati artisti britannici dell'epoca, riunitisi sotto il nome di *Sculptors Institute* pubblicarono una lettera sui quotidiani «Morning Chronicle» e «Morning Post». Nella missiva gli autori esprimevano il loro dissenso per il fatto che un artista straniero era stato incaricato di realizzare un'opera di rilevanza nazionale<sup>16</sup>.

Oltre alle polemiche sul costo, scoppiate soprattutto a mezzo stampa, anche la forma dell'opera non convinse il Parlamento, tanto che Lord Harrington manifestò il suo disappunto durante una riunione nella Camera dei Lord l'8 luglio 1856:

There was nothing very remarkable about the Scutari monument; we had many in this country of the same description. It was very defective in its proportions, inasmuch as the pedestal was as high as the superstructure, whereas the base of Cleopatra's Needle was only one-third the height of the pillar itself. Many obelisks in England were superior to Signor Marochetti's Scutari monument, in point of taste, beauty, and design. One point about it was very remarkable — the four unfortunate weeping angels could not possibly stand; or if they did, they must be standing either upon their wings, which extend considerably below their feet, or in a flying<sup>17</sup>.

Oltre ciò, Lord Harrington si chiedeva con quale autorità fosse stato selezionato lo scultore in assenza di un concorso pubblico e da quale fondo provenisse la cifra destinata a finanziarne la realizzazione. A rispondere di queste accuse, nella stessa sede, fu Lord Panmure, seppur in maniera parziale:

---

<sup>14</sup> «The Morning Herald», 5 May 1856, p. 7.

<sup>15</sup> «The Morning Herald», 5 May 1856, p. 7.

<sup>16</sup> «The Morning Chronicle», 2 June 1856, p. 3. Tra gli scultori firmatari si segnalano Baily, Calder Marshall, Foley, Noble, Munro, Thornycroft, Westmacott ed Edwards.

<sup>17</sup> *Parliamentary Debates* 1856, p. 494.

with reference to the source from which the idea proceeded, he might say generally that it was undertaken by the government in accordance with the public wish that such a monument should be erected at Scutari, and that the money for the purpose had been voted by Parliament. As to the selection of the artist, if there were any fault in this respect, that the responsibility rested with the government<sup>18</sup>.

Lord Panmure proseguì la sua arringa di giustificazione sostenendo che l'artista era stato selezionato sia perché altri si erano rifiutati di concorrere, sia perché già molto famoso al tempo, soprattutto per aver realizzato alcuni «colossal works»<sup>19</sup>.

Il 18 marzo 1857 Marochetti inviò una lettera ancora a Lord Panmure per comunicare che le statue erano pronte per la spedizione, domandando inoltre dei dettagli sul luogo in cui sarebbe stata collocata l'opera<sup>20</sup>.

Un incrocio di corrispondenze successive tra Marochetti, l'ambasciatore britannico a Costantinopoli e il Maggiore Gordon del Genio Reale dilatò le tempistiche di consegna per alcune questioni rimaste irrisolte che riguardavano, oltre la collocazione definitiva, la presenza d'una croce cristiana sul monumento, secondo indicazioni esplicite dello scultore – elemento poi scomparso dall'opera definitiva. Nell'autunno dello stesso anno l'artista si recò a Istanbul per ispezionare il sito e, stando a quanto riportato da Nassau William Senior, ne fu «well satisfied»<sup>21</sup>

Il 12 giugno 1858 il «The Times» segnalava che l'obelisco non era ancora arrivato a destinazione, ma che «from what we can see the monument promises exceedingly well»: tutto stava prendendo la forma promessa e gli angeli, già montati, risultavano «exceedingly beautiful, their attitude graceful, with long flowing robes and holding a palm branch in their hands»<sup>22</sup>. Qualche settimana più tardi l'artista ritornò in Turchia per ispezionare i progressi. Un giornalista del «Daily News» segnalò che il memoriale stava iniziando a sormontare le tombe «of our buried heroes»; testimoniando anche l'effetto suggestivo che dovette impressionarlo al tempo:

Out of the midst of these last, and plainly visible from the site of the new edifice - though as yet veiled in its cloud of scaffolding - rises Marochetti's pillar, a graceful and fitting supplement to the grander monument of our national gratitude which this memorial church is to constitute.

---

<sup>18</sup> *Parliamentary Debates* 1856, p. 494.

<sup>19</sup> *Parliamentary Debates* 1856, p. 495.

<sup>20</sup> LNA, Work 32-5999, lettera di Marochetti a Lord Panmure, segnalata anche da Ward-Jackson su «Fine Arts Facts».

<sup>21</sup> SENIOR 1859, p. 103, citato anche in HEDENGREN-DILLON 2018b, p. 73.

<sup>22</sup> «The Times», 12 June 1858, p. 10.

Taken together, they will stand alone in their elegant and enduring significance, long after the Crescent has become an historic memory in Europe<sup>23</sup>.

Il memoriale non ricevette alcuna inaugurazione ufficiale, anche se i pagamenti destinati allo scultore per l'opera furono liquidati definitivamente solo il 5 maggio 1859<sup>24</sup>.

Come già era stato evidente nelle fasi della sua realizzazione, l'opera marochettiana per Scutari non riscosse un parere favorevole. In generale, stando a quanto sintetizzò nel 1867 il «Dublin Evening Mail», «The lofty monument by Marochetti in the Scutari cemetery has encountered much adverse criticism as to form, colour, height – not so as to its position or inscription»<sup>25</sup>.

Immedie furono le reazioni di riprovazione che circolarono sulle testate locali:

We are not amongst those who are stupidly bigoted against foreign art or artists, but when we look on these works, and remember the £17.000 paid to Baron Marochetti for the tame and spiritless Scutari memorial, with its four angels all alike, line for line, and fold for fold [...] we cannot avoid expressing our indignation at such manifest jobbery, and blind favouritism, even though perpetrated under the immediate “patronage” of the Prince Consort<sup>26</sup>.

Lo scandalo legato soprattutto alla spesa aveva lasciato molti testimoni del tempo interdetti. Il risultato fu che per molto tempo la rievocazione dell'opera avveniva quasi sempre in termini negativi, come d'altronde dimostrano ancora le tracce sulla stampa degli anni seguenti. Se già nell'India coloniale si diffuse con sgomento il pensiero che combinare l'arte classica e cristiana «with a form restricted to Egyptian paganism» avrebbe dato luogo a un'opera il cui valore evocativo finale era stato «terrible», come nel caso del «dreadful Scutari monumental obelisk»<sup>27</sup>, l'inefficacia del monumento fu ribadita in occasione di una visita ufficiale del Principe di Galles in Turchia, quando «he was enabled personally to appreciate the ugliness of Marochetti's grotesque obelisk»<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> «Daily News», 1 November 1858, p. 5.

<sup>24</sup> LNA, Work 32-5999, c. nn.

<sup>25</sup> «Dublin Evening Mail», 27 July 1867, p. 4.

<sup>26</sup> «Sheffield Independent», 6 August 1859, p. 9.

<sup>27</sup> «Times of India», 14 February 1862, p. 4.

<sup>28</sup> «Saunders' News-Letter», 9 June 1862, p. 2.

Così, ciò che rimase nella memoria e negli occhi della popolazione inglese fu che «Baron Marochetti's huge and unsightly Egyptian obelisk tells of a nation's grief for the loss of its brave sons»<sup>29</sup>.

L'artista riuscì a inimicarsi in un sol colpo i suoi colleghi scultori, la critica e gli osservatori coevi, ma questo non parve ledere in modo significativo la sua reputazione, almeno non al punto di perdere il favore della Regina e della committenza privata, che continuarono comunque ad affidarsi a lui anche in altre occasioni.

---

<sup>29</sup> «The Illustrated London News», 23 May 1863, p. 18.



## *Illustrazioni*



Fig. 1 - *Memoriale ai caduti della Guerra di Crimea*, dettaglio lato sinistro con iscrizione francese.  
Scutari, Cimitero inglese



## THE PEACE FETE AT THE CRYSTAL PALACE.

The imposing ceremony of the inauguration of the Peace Trophy and the Angel Monument, designed by Baron Marochetti, and appropriately opened in the Crystal Palace, took place on Friday, the 5th inst. in the presence of her Majesty. We gave a brief notice of the proceedings in part of our impression last week, and are now enabled to give a full report of what took place.

The time fixed for the arrival of the numerous spectators being eleven o'clock, from an early hour in the morning thousands of carriages, filled with gaily-dressed ladies and officers in uniform, thronged the whole line of road from town to Norwood; and before one o'clock every available spot commanding a view of the entire transept, was crowded with spectators, most of whom were ladies. The entire transept had undergone many important alterations for the purpose of accommodating an increased number of visitors for this occasion. The orchestra was removed from the south end of the centre transept to the north side, immediately behind the Royal dais, where a permanent building, constructed upon acoustic principles, was substituted for the open platform, in use for the band at the other end of the transept. The whole of the dais was covered with cloth and striped red and yellow drapery. A special gallery to the left of the dais was set apart for the Queen's household. At the south end of the transept special galleries were also set apart for the Foreign Ministers and the Houses of Lords and Commons and their ladies. The open space to the right of the Queen was reserved for her Majesty's Ministers, and that to the left for the Crimean officers, who attended in uniform. The whole space under the south side of the entire transept was occupied by the visitors, who also crowded the various staircase leading to the galleries, and every available position, however small, from which some a pleasing glimpse of what was going forward could be obtained. The upper galleries were also placed at the disposal of the visitors, who, however, notwithstanding the excessive crowding below, refused to desist from to send themselves of the accommodation. The whole of the north end of the building, behind the screen containing the Peace Trophy, was reserved exclusively for her Majesty's use, and she was in the building. The Angel Monument is erected in the nave, on the south side of the great transept, at the base of which, before the screen, stands Baron Marochetti's equestrian statue of Alfred, Count de Las. The Peace Trophy stands immediately under the nave to the north, at the base of which, and before the screen, is placed the equestrian statue of the Queen, by the same artist.

The majority of the spectators having taken their places before twelve o'clock, there remained a painfully long interval of three hours and a half to be disposed of before the ceremony took place. The crowd and dissatisfaction usually evoked upon occasions of such protracted delays, was not so apparent on this occasion as might have been expected, for when the people were tired of contemplating each other, an occupation which evidently afforded amusement for at least a couple of hours, the constant arrival of detachments of Crimean soldiers, who formed in the round the dais, and above all the magnificent performance of the Crystal Palace band, tended to keep up the excitement, and render everybody good-humoured. The band of the Coldstream Guards and of the Royal Artillery also performed various selections from the opera during the morning. Finally at the time appointed—namely, at half-past three—the Royal party, comprising her Majesty, the Duchess of Kent, Princess Alice, the Prince of Wales, the Princess Royal, the junior members of the Royal family, the Duke of Wellington, the Duchess of North Devon, the Marquis of Breadalbane, Lord Spencer, General Grey, General Phillips, and Sir G. Wyndham, arrived at the Palace; and, entering by the north transept, passed to the dais, where they took their seats amidst military and naval officers, which were graciously acknowledged by her Majesty. As the Royal party took their seats on the dais the combined bands of the Crystal Palace, the Coldstream Guards, and the Royal Artillery struck up the National Anthem, the whole of the spectators rising and cheering at the same time. At the conclusion of the National Anthem the quartet from St. George's chorale of "Hallelujahs" were then sung in the name of the Lord, hark! hark! in the day of trouble: God of glory, do Thou defend them: O preserve them, and keep them in power: let them be blessed upon the earth"—was sung by Madame Hanford; Mr. and Mrs. Lockey, and Mr. Thomas, with admirable effect. At the conclusion of the quartet the band played the "Marche Funèbre" from the "Miserable Enfant" of Beethoven, at the second part of which the bandmaster of the day commenced, the rest on the south side of the transept being lowered, the music of the "Angel Monument" made its entrance of granite, with four winged figures of angels at each corner, was discovered. The following words, by Mr. H. F. Chorley, were then sung to a "Lauda in air" by the vocalists in an orchestra which had been constructed for the occasion near the dais:—

First Verse.

Solo—Madame Hanford.

God, the all terrible! King, who refulgent  
Great winds Thy darts, the lightning Thy sword;  
Show forth Thy power in high when Thou appear:  
Give us Thy power in our time, O Lord!

Second Verse.

Quartet—Madame Hanford, Mr. and Mrs. Lockey, and Mr. Thomas.

God, the all merciful! Earth hath trembled  
Thy ways of steadfastness, against Thy word;  
But not Thy wrath in its terms availed:  
Give us Thy power in our time, O Lord!

Third Verse.

Solo—Madame Hanford.

As shall Thy children, in Thyland descending,  
And Him who saved them from perils abroad,  
Rising in Christ from dead to crown,  
"Peace to the nation, and order to the Lord!"

The hymn being concluded, the various bands played the march and chorus from Handel's oratorio of "Judas Maccabæus."—The Congregational Hymn Book, during the performance of which the bell below the Peace Trophy was lowered, amidst the most tremendous cheering, not only from the visitors, but from the various detachments of soldiers drawn up within the transept. The greatest ceremony had prevailed all the day in witness the celebrated Peace Trophy, which was previously hidden between two such effective screens that even the most curious glances were denied to the inquisitive; consequently, when the screen was removed there was a general rush to get a good sight of it, and there was very little doubt that the most sanguine were satisfied by its appearance. It consists of a female figure, about 10 feet in height, dressed in gold and silver tulle. The arms are extended—one hand holding a branch of olive, and in the other some corn, representing peace and plenty. The figure is standing on a beautifully ornamented and artistic pedestal between 70 and 80 feet in height, of great solidity. Round the base of the pedestal are grouped some of the animated figures of the Early Italian school. The soldiers present, except the detachments of the Coldstream Guards, of the Scots Fusiliers, of the Grenadiers, and Artillery, and of almost every regiment of the Line, then formed round the dais, the bands playing French and Russian airs, which were followed by "Rule Britannia." The music was executed at the suggestion of her Majesty, who, during the performance of the national air, descended from the dais with her party, and retired to the north end of the building. Before her departure she was presented by M. Nozzetti, the photographer, with a stereoscopic representation of the ceremony, taken a few minutes previously from one of the upper galleries, in spite of the gloominess of the day.

All the soldiers who appeared on the occasion were decorated with Crimean medals. A medal was also struck by the Bankers established on the premises, bearing on one side the trophies of the Alliance, with the inscription, "Fall at Sebastopol, September 18th, 1855," and on the other the inscription, "The Allies give Peace to Europe, March 18th, 1856."

When the bands had passed round the dais, and taken up their former positions, the duet "O! Lovely Peace," from the same oratorio, was sung by Madame Hanford and Mr. Lockey:—

O! lovely peace, with plenty crown'd,  
Come speed thy blessings all around:  
Let every flock the hills adore,  
And valleys smile with weary care.

The combined bands then played the "Furieux pour le Spirit," which was very much cheered, after which was played the Russian National Anthem, which was played by its own band. "Rule Britannia" then followed, during the performance of which the Royal party withdrew to the north end of the building. From which they departed about half past four o'clock, followed by the majority of the visitors, whom neither the fountain on the terrace nor the gastronomic services of Messrs. Hooper and Co. could induce to remain.

The musical arrangements on the whole were very satisfactory. Presumably in the ceremony, and for some considerable time after its termination, the band of the Crystal Palace, under the direction of Sir James Spence, also did efficient service; and in the sacred orchestra lately



THE PEACE TROPHY, BY MAROCHETTI, AT THE CRYSTAL PALACE.

collaborated the scene with strains of military harmony. "H. F. Chorley," "Lauda in air," "Semiramide," and other popular works, supplied attractive places; while the Royal Artillery provided some of the greatest feat in music's fine overture to "Zauberflöte." This—although played

rather slowly and solemnly—was decidedly effective; and offered, besides, an agreeable contrast to Verdi's chorale "Miserere," which was introduced on two occasions. The band of the Crystal Palace, under the direction of Sir James Spence, also did efficient service; and in the sacred orchestra lately

Images & Illustrations: News Group. Images created courtesy of THE BRITISH LIBRARY BOARD.

Fig. 2 - Angelo del Memoriale di Crimea, litografia. Pubblicata in «The Illustrated London News», Saturday 17 May 1856, p. 5



THE PEACE FETE AT THE CRYSTAL PALACE, ON FRIDAY, MAY 9, 1856.  
(FROM PHOTOGRAPHS TAKEN DURING THE VISIT BY MESSRS. DEBERRY AND SAMUEL.)

Fig. 3 - *The Peace Fete at the Crystal Palace*, litografia. Pubblicata in «Illustrated Times», Saturday 17 May 1856, p. 344. A sinistra si vede l'originale disposizione del *Memoriale ai Caduti della Guerra di Crimea* e del *Riccardo I*





Fig. 4 - *The Peace Fete at the Crystal Palace*, litografia. Pubblicata in «Illustrated Times», Saturday 17 May 1856, p. 345. A destra si vede l'originale disposizione del *Trofeo della Pace* e del *Monumento equestre della Regina Vittoria* (Glasgow)





## XVIII

### *Monumento a Carlo Alberto di Savoia-Carignano*



Marmo e bronzo

Commissionato nel 1852

Inaugurato il 21 luglio 1861

Torino, Piazza Carlo Alberto

### Fonti archivistiche:

ASCTo: Collezione Simeom, C4726, C4728, G34; Miscellanea Amm. nn. 8, 12, 17; Affari Lavori Pubblici, cart. 4/1.

### Bibliografia:

*Commissione per il monumento in memoria del Magnanimo Re Carlo Alberto* 1851; PANSOYA 1851; *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851; «Gazette Nationale», 10 Avril 1852; «Gazzetta del Popolo», anno V, 1° Giugno; 9 Giugno; 11 Giugno 1852; CASALIS 1856; [DEMO] 1861; SELVATICO 1861; PALGRAVE 1862; «Rivista Europea», vol. XI, 1879; MORANDO 1880; MANNO 1883; GRIMALDI DEL POGGETTO 1891; CALDERINI 1928; BRIZIO 1944; BOVERO 1945; BOSSAGLIA ET AL. 1972; *Fantasmì di bronzo* 1978; DE MICHELI 1992; BARDELLI 1997; FASOLI 2001; YARRINGTON 2008; CAVICCHIOLI 2016.

Il monumento su cui «più accesa fu la discussione»<sup>1</sup>, forse dell'intera carriera di Marochetti, fu senz'altro quello dedicato a Carlo Alberto, la cui vicenda resta tra le più articolate nella biografia artistica dello scultore<sup>2</sup>.

Il desiderio di realizzare un'opera commemorativa in onore del «magnanimo» monarca nacque il «quattro novembre del 1847, giorno onomastico del Re Carlo Alberto»<sup>3</sup>, quando il sovrano era ancora in vita e sulla spinta dell'enorme entusiasmo che aveva accompagnato la promulgazione dello Statuto Albertino.

L'idea parve concretizzarsi con la nascita d'un comitato incaricato alla realizzazione del programma per la pubblica sottoscrizione dell'opera, composto da numerose personalità politiche e culturali di spicco del Piemonte: a tenere le redini del comitato fu il «cav. E. L. Scolari», cui si aggiunse un delegato del Municipio di Torino e l'allora ministro dell'Interno «sig. cav. Desambrosis»<sup>4</sup>. Fra i promotori, vale la pena menzionare anche Giovanni Battista Biscarra, direttore della Reale Accademia Albertina, il marchese Roberto d'Azeglio, l'editore e consigliere Giovanni Pomba, oltre

---

<sup>1</sup> LEVRA 2001, p. LXXIX.

<sup>2</sup> La ricostruzione del monumento qui offerta è inedita, non essendoci ad oggi uno studio esaustivo sulla commissione. Salvo diversa indicazione, gran parte del materiale d'archivio è qui pubblicato per la prima volta.

<sup>3</sup> Come raccontato in un piccolo volume, che ricostruisce l'intera vicenda, cfr. *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851, p. 7. Per alcune ricostruzioni parziali si vedano anche MORANDO 1880, pp. 98-112; *Fantasmì di bronzo* 1978, pp. 70-75; DE MICHELI 1992, p. 89; BARDELLI 1997, pp. 256-259; FASOLI 2001.

<sup>4</sup> TESTORE 1991.

a Lorenzo Valerio, uomo politico che ricorrerà spesso nel corso di questa vicenda. Affinché tutti potessero contribuire all'iniziativa, fu fissata anche una quota di concorso pari a «lire 2, non ponendosi per altro limite alcuno alle obblazioni [sic] de' cittadini»<sup>5</sup>.

Il 5 novembre fu diramato il programma di sottoscrizione e immediata arrivò l'accurata partecipazione di «copiosi nomi di privati cittadini, e di Municipii solleciti di attestare la propria riconoscenza verso il benefico Sovrano»<sup>6</sup>. Visto l'impatto che tale proposta ebbe sulla popolazione piemontese, si ritenne opportuno impostare altre regole nella sua configurazione, cosicché potesse risultare ancor più ordinata la conta effettiva di benefattori e corrispettive donazioni. A questa concitazione, si aggiunse il desiderio di non tenere all'oscuro i cittadini dei progetti, che gli stessi stavano finanziando con benevolenza: così, in una lunga lettera diffusa ai sottoscrittori furono indicate le successive tappe organizzative, oltre alla destinazione di quanto raccolto.

La stessa pubblicazione invitava la popolazione alla calma, a fronte dell'eccessiva adesione: «come vuoi che si scelga un progetto quando non si conosce ancora il finale risultato della sottoscrizione, ed è per conseguenza impossibile il conoscerne la somma totale?». Una giustificazione per placare forse gli animi di chi non voleva vedersi estromesso, soprattutto se disposto a versare ingenti somme di denaro. Sulla destinazione effettiva fu inoltre specificato che già erano in fase di vaglio alcune alternative di chi voleva

un'Arena Carlo Alberto; - altri un Arco di trionfo, e chi lo vuole a porta di Po, e chi a porta Nuova; - altri vuole una Statua equestre; - altri una Colonna, un Obelisco con sopra la statua del Re: - altri un qualsiasi monumento, purché siavi l'indispensabile condizione di una o due fontane, ma nulla, in sostanza, era ancora definito<sup>7</sup>.

Nel testo era inoltre presente una pittoresca proposta per un edificio grandiloquente:

Io vorrei che si elevasse un Pantheon nazionale nel quale il primo posto fosse assegnato alla statua del Re Carlo Alberto; fosse una rotonda disegnata in proporzioni massime, con un piano terreno ripartito in sale per piccole adunanze, per biblioteca, per gabinetto di lettura, per giuoco, od altro; e sopra questo piano terreno un solo immenso salone con volta a tazza, con nicchie all'intorno, o con semplici piedistalli collocati a ricevere col volgere dei secoli le statue dei più

---

<sup>5</sup> *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851.

<sup>6</sup> *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851, p. 11.

<sup>7</sup> La lettera, pubblicata ancora nello stesso testo, è firmata «il tuo affezionatissimo fratello» e riporta la data del 5 gennaio 1848, *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851, p. 26.

benemeriti od illustri connazionali [...]. Posto un tale colossale edificio a' piedi dell'Alpi, in seno alla forte, alla generosa popolazione piemontese, sarebbe il Valhalla dell'Italia oramai risorta al grado di nazione: a questo tributerebbero a suo tempo le varie provincie le statue che esse vorranno innalzare a' loro più distinti figli<sup>8</sup>.

La sottoscrizione fu aperta nei mesi in cui i processi di riforma del Sovrano stavano volgendo al termine e non a caso acquistò eccezionale valore politico quando, il 4 marzo 1848, il Re firmò lo Statuto. Il 23 marzo 1848 lo stesso Sovrano dava il via alla Prima guerra d'indipendenza italiana contro l'Impero austriaco, che portò all'occupazione di Milano e del suo territorio. Malgrado le vittorie iniziali, il Re subì una pesante sconfitta a Novara l'anno seguente e la situazione prese una brutta piega. Poco dopo Carlo Alberto abdicò in favore del figlio Vittorio Emanuele e partì per un viaggio verso un esilio sconosciuto, forse diretto in Sud America. Fisicamente e mentalmente provato, si fermò a Porto, in Portogallo, dove morì il 28 luglio 1849.

Il lungo e appassionato dibattito parlamentare sul monumento, in particolare sulla scelta del luogo più adeguato a poterlo accogliere, fu bruscamente interrotto durante i moti del 1848 per poi arrestarsi alla morte del re:

da questo punto incomincia il giudizio della storia, la quale, facendo giustizia delle esagerazioni e delle calunnie dei contemporanei, scriverà nel suo eterno volume il nome di Carlo Alberto fra quelli dei principi benefattori dei popoli, e intorno a quel nome, in quella pagina gloriosa, fra le altre gesta del compianto Monarca ricorderà in note incancellabili: le Riforme – lo Statuto – e la Guerra dell'Indipendenza Italiana<sup>9</sup>.

Fu solo qualche mese più tardi che lo scultore Lorenzo Bartolini (1777-1850) avanzò una propria idea per il tributo scultoreo, la prima in ordine cronologico che non fosse riferita a un memoriale architettonico. L'opera avrebbe dovuto rappresentare il re a figura stante, nell'atto d'incamminarsi mentre copriva allegoricamente il Passato, a sua volta posto su una base rotonda e accompagnato da otto allegorie<sup>10</sup>. L'ipotesi preliminare non ebbe però alcun seguito, forse anche in coincidenza con i tumulti che seguirono il decesso del re e, nel gennaio del 1850, la scomparsa dell'artista.

---

<sup>8</sup> *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851, pp. 22-23.

<sup>9</sup> *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851, p. 34.

<sup>10</sup> L'idea di Bartolini si ritrova sia in appunti autografi, sia in una lettera inedita, indirizzata a Massimo d'Azeglio nel novembre 1849. Questo materiale documentario, ancora inedito, è parte della tesi di dottorato in corso di elaborazione presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna da parte di Francesco Zagnoni, che ringrazio per la straordinaria generosità.

In seguito alla tragedia che aveva colpito i sudditi del Regno di Sardegna, il desiderio di realizzare l'opera si trasformò in un'esigenza o, meglio, nel doveroso tributo dei sudditi per un sovrano che aveva incarnato il ruolo di difensore della giustizia e rinunciato al potere per garantire la libertà ai propri cittadini: come fu scritto, «il Monumento che gl'innalza la nazione non è tanto per accrescere la gloria al Principe, quanto per tramandare ai più tardi posteri la memoria della nazionale riconoscenza, e per eternare, colla memoria dei beneficii, i beneficii stessi»<sup>11</sup>. Il pittore Enrico Gonin (1779-1870) osservò come la commissione avesse attribuito all'iniziativa «il valore assoluto di precetto morale e insegnamento perenne»<sup>12</sup>.

Nell'agosto 1849 l'iniziativa per l'erezione fu ufficializzata con un progetto di legge e lo stanziamento di 300.000 lire, accompagnata dall'apertura d'un concorso pubblico. La notizia non dovette passare inosservata a Carlo Marochetti, che lanciò un accorato appello all'amico Massimo d'Azeglio:

Vous comprendrez mieux que personne quel prix j'attache à être chargé de l'exécution du monument qu'on va élever à Turin en l'honneur de Roi Charles Albert. La reconnaissance que je lui dois, un monument de cette importance dans ma ville natale, l'intérêt que s'attache à la mémoire de ce généreux Roi! C'est plus qu'il ne faut pour exciter toute mon ambition d'artiste, pour réveiller tous mes sentiments de gratitude. [...] Je ne vous cacherai pas qu'il me serait bien cruel de me voir préférer un autre dans cette occasion. Je crois de mon devoir de faire tout ce qui dépend de moi pour obtenir cette préférence et malgré ma vive répugnance pour le concours, je prendrai part à celui qui va s'ouvrir, un mot d'encouragement de votre part me serait bien précieux et je vous prie de ne pas me la refuser<sup>13</sup>.

D'Azeglio non parve intenzionato a sbilanciarsi in prima persona, però, come dimostra una missiva inviata al nipote solo cinque giorni dopo, in cui chiedeva solo di riferire allo scultore «que je suis un des plu grands admirateurs de son talent en ma qualité d'ex-artiste et que je désire vivement qu'il puisse le déployer en cette occasion»<sup>14</sup>.

Il 31 dicembre 1850 la legge, approvata dal Parlamento, fu firmata e la gestione dell'iniziativa affidata a una commissione istituita dal Governo. Alla guida fu designato il Ministro dei Lavori

---

<sup>11</sup> *Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851, p. 44.

<sup>12</sup> GONIN 1851.

<sup>13</sup> Lettera di Marochetti a Massimo d'Azeglio del 17 novembre 1849, conservata presso il Museo del Risorgimento di Roma e pubblicata da CAVICCHIOLI 2016, pp. 154-155.

<sup>14</sup> La lettera è riportata in VIRLOGEUX 1987-2019, vol. V, 2002, pp. 319-320, menzionata anche in CAVICCHIOLI 2016, p. 155, nota 78.



Pubblici, Pietro Paleocapa, accompagnato da altre presenze di spicco come Carlo Bernardo Mosca, Ernest Melano, Luigi Menabrea e, ancora una volta, Roberto d'Azeglio; poco dopo, a questi si aggiunse anche il consigliere del Sindaco, Carlo Promis, su sollecito avanzato in Consiglio Comunale del 10 gennaio 1851<sup>15</sup>. Ai commissari fu affidata la scelta di ogni aspetto, soprattutto economico, urbanistico, architettonico e scultoreo del monumento: a tal scopo, nella lunga relazione finale redatta dal comitato, furono esplicitati i criteri per la scelta del sito, la tipologia dell'opera da erigere e le norme da rispettare rispetto allo spazio urbano di Torino.

L'opera non aveva ancora definizione concreta né era stata decisa la sua accezione scultorea quando, il 14 gennaio 1851, Ugo Calindri scrisse all'allora sindaco di Torino, Giorgio Bellono, per inoltrargli un pamphlet a sua firma, stampato il 26 dicembre precedente<sup>16</sup>. Il volumetto portava all'attenzione della commissione un punto critico, ovvero l'assenza in città di un edificio che riunisse le due Camere parlamentari; l'occasione, dunque, pareva essere propizia, poiché si sarebbero potute sfruttare le sottoscrizioni raccolte per realizzare – finalmente – qualcosa d'indispensabile<sup>17</sup>: per Calindri, insomma, era necessario destinare l'importo (che all'epoca ammontava già a 325,000 Lire) a un'opera di pubblica utilità, non solo alla semplice glorificazione di Carlo Alberto.

Così, poco dopo iniziarono ad arrivare numerose proposte alternative per possibili edifici da innalzare in memoria del Re. Tra le ipotesi, citata nel libretto di Calindri come una fra le più pregevoli, l'ingegnere Ignazio Michela aveva immaginato il progetto di un «nuovo palazzo delle Camere parlamentari», da collocarsi in questo caso lungo la via della Zecca<sup>18</sup>. Il 22 marzo dello stesso anno, nel verbale della seduta avvenuta tre giorni prima<sup>19</sup>, la commissione aveva «creduto

---

<sup>15</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici 1851-1858: Monumento al Re Carlo Alberto*, Sez. 8°, Prat<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> – Corr.a 1851, f. 1 bis, lettera di Paleocapa al Sindaco di Torino del 10 gennaio 1851.

<sup>16</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici 1851-1858: Monumento al Re Carlo Alberto*, Sez. 8°, Prat<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> – Corr.a 1851, f. 5, lettera di Calindri al Sindaco di Torino del 14 gennaio 1851.

<sup>17</sup> «Le ingenti somme del governo, delle provincie, dei municipii e dei particolari destinate e destinabili pel deliberato monumento nazionale avrebbero adunque la più giusta assegnazione, ed i comuni voti sarebbero il più opportunamente soddisfatti, quando fossero riunite per erigere un palazzo, che dir vorrei nazionale, il cui oggetto precipuo sarebbe quello di servire con decoro alla sede delle due Camere costituenti il Parlamento e di volgere ad utilità perenne il monumento che al Magnanimo Re la Nazione vuole eretto». Il volumetto di Calindri, *Progetto di un Palazzo Nazionale di vero e saldo Monumento alla memoria di Re Carlo Alberto*, è conservato in ASCTo ma non ha un numero di riferimento.

<sup>18</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, *Affari Lavori Pubblici 1851-1858: Monumento al Re Carlo Alberto*, Sez. 8°, Prat<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> – Corr.a 1851, f. 5 bis. In realtà nelle annotazioni del progetto si legge che questi era stato presentato l'8 febbraio dello stesso anno, ancorché nei resoconti disponibili nello stesso inventario non risulti essere menzionato prima.

<sup>19</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, *Affari Lavori Pubblici 1851-1858: Monumento al Re Carlo Alberto*, Sez. 8°, Prat<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> – Corr.a 1851, f. 6.

dare la sua preferenza [...] a quello proposto in massima dal Senatore del Regno, Marchese Roberto d'Azeglio», che invece ipotizzava di collocare una statua nel giardino di Palazzo Carignano<sup>20</sup>, adducendo come motivazione che si trattasse di quello più vicino alle esigenze dei sottoscrittori. Tuttavia, la procedura subì un improvviso blocco: interpellato il Municipio per l'approvazione di quanto avanzato dal marchese d'Azeglio, la risposta fu netta: «mancando dei necessari elementi di confronto fra il progetto del Sig. M.se d'Azeglio e gli altri che sono stati proposti delibera di non poter aderire alla fatta domanda»<sup>21</sup>.

Non fu facile trovare un compromesso tra i vari progetti né stabilire quando precisamente vi sia stato un passaggio netto da monumento architettonico a monumento scultoreo<sup>22</sup>. Promis, Melano e Mosca, cioè i tre grandi tecnici – architetti e/o ingegneri – del Regno e della capitale, furono incaricati di trovare il luogo ideale per ospitare la statua equestre, che doveva «riunire i maggiori vantaggi estetici, economici e morali»<sup>23</sup>. La relazione dei tre tecnici fu stampata e distribuita ai commissari, e testimonia ancora oggi nel dettaglio i «principali vantaggi e svantaggi materiali e morali delle piazze di Torino»<sup>24</sup>: nel testo furono delineati con cura quali fossero le potenziali ubicazioni capaci di accogliere un'opera di tale entità.

Gli esiti di questa indagine, presentati da Promis il 27 maggio 1851, rimisero tutto in discussione. Per una serie di motivi, la soluzione del giardino di Carignano fu scartata in favore di un ritorno alle grandi piazze monumentali: un possibile monumento scultoreo sarebbe stato meglio collocato nella Piazza Reale, soprattutto perché avrebbe avuto alle spalle il palazzo «nel quale Egli regnò per diciott'anni ed elaborò le pubbliche riforme»<sup>25</sup>. L'opera si sarebbe inoltre trovata in linea con l'*Emanuele Filiberto*, al fatidico incrocio dove Pelagio Palagi aveva eretto la sua cancellata; i *Dioscuri* di Abbondio Sangiorgio sarebbero stati spostati altrove, per non ostacolare una triangolazione che si pensava ormai definitiva: le statue di Amedeo VI, Emanuele Filiberto e Carlo Alberto, si sarebbero incontrate all'ingresso della Piazzetta Reale, formando così una comunicazione spaziale, visiva, simbolica, quasi genealogica e soprattutto politica davvero unica.

---

<sup>20</sup> FASOLI 2001, p. 299.

<sup>21</sup> ASCTo, Affari Lavori Pubblici, «Monumento al Re Carlo Alberto», f.7.

<sup>22</sup> Un piccolo libricino fa il punto di molte delle proposte presentate alla commissione, ancorché in chiave polemica: l'autore, il letterato Giovanni Ignazio Pansoya, propendeva per l'idea di realizzare un Arco di Trionfo, cfr. PANSOYA 1851. Una copia del testo è conservata in ASCTo, *Miscellanea Amministrazione*, n. 17.

<sup>23</sup> *Commissione per il monumento in memoria del Magnanimo Re Carlo Alberto* 1851. Il documento è custodito in ASCTo, *Miscellanea Amministrazione*, n. 8.

<sup>24</sup> *Commissione per il monumento in memoria del Magnanimo Re Carlo Alberto* 1851.

<sup>25</sup> *Commissione per il monumento in memoria del Magnanimo Re Carlo Alberto* 1851, p. 9.

Una scelta che forse lo stesso Carlo Alberto avrebbe condiviso, preoccupato com'era della continuità assoluta tra casa Savoia e il ramo cadetto dei Carignano, cui lui stesso apparteneva.

Tra le altre possibili ubicazioni candidate, però, c'era anche Piazza Carignano, dove sorgeva il palazzo omonimo che aveva visto nascere il re: tuttavia le sue dimensioni apparvero di gran lunga inferiori rispetto ad alternative più magniloquenti, senza considerare la minima distanza prospettica anteriore causata della vicinanza del Teatro Carignano. I commissari, «assumendo quale modello la statua veneziana del Colleoni, avevano investito il sovrano del ruolo di condottiero che si poneva a capo della rivolta non solo del suo esercito, ma dell'intero popolo italiano»<sup>26</sup>. Un valore politico e morale che non poteva esser sacrificato in uno spazio urbano così ristretto.

Sulla base delle ultime scelte, la Commissione elaborò quindi il programma del concorso ufficiale per la creazione di una scultura monumentale, pubblicato il 27 giugno 1851 in italiano e in francese.

Nel testo furono specificati anche i canoni esatti della «parte scultorica»:

Art. 1°: Il monumento si compone essenzialmente della figura equestre del Re Carlo Alberto.

Art. 2°: La figura del Re vestirà l'abito uniforme prescritto pei *Generali d'Armata Sardi*. Potrà l'artista vantaggiarsi d'un mantello, ove lo creda opportuno.

Art. 3°: Questa statua equestre sarà poi fusa in bronzo.

Art. 4°: In quattro stampe annesse sono contenuti i disegni del piedestallo ornato di nicchie nei lati maggiori, mentre i minori sono riservati per le iscrizioni. La stampa seconda dimostra come lo zoccolo inferiore non posa sul suolo, ma che n'è rialzato di un metro per mezzo di quattro gradini alti 25 centimetri. Questi disegni, forniti delle loro principali misure, furono composti per cura della Commissione. I Concorrenti vi si atterranno in massima, liberi rimanendo nel trattarne i minuti particolari.

Art. 5°: Le statue collocate nel piedestallo hanno per iscopo di compiere concorrentemente colla figura principale l'idea che si vuole esprimere del monumento. Esse rappresenteranno: la Fede cristiana, l'Eguaglianza civile, la Carità, la Libertà fondata sullo Statuto. – Saranno esse pure in bronzo.

Art. 6°: Le dimensioni lineari dei modelli mandati al concorso saranno in scala di otto centimetri per metro; partendo dal dato, che la massima lunghezza del cavallo, dal nascimento della coda al punto più prominente della testa, sia di metri 4,80.

Art. 7°: Qualora pel modello prescelto venisse dalla Commissione espresso il desiderio di qualche mutazione o miglioramento, dovrà lo Scultore effettuarli ogniqualvolta le contrarie ragioni da esso allegate non fossero dalla Commissione stessa accettate.

Art. 8°: I concorrenti invieranno i loro modelli a Torino indirizzandoli al Sig.r Ministro dei Lavori Pubblici, ed in modo che vi giungano entro il prossimo aprile dell'anno 1852.

---

<sup>26</sup> FASOLI 2001, p. 299.

Art. 9°: Gli artisti stati invitati al concorso, ma non riusciti vincitori, verranno per l'opera loro retribuiti, ciascuno, colla somma di due mila franchi. Il Ministero dei Lavori Pubblici si assume il pagamento delle spese di trasporto dei rispettivi modelli.

Art. 10°: I modelli non prescelti resteranno in potere del Governo e verranno depositi nella Regia Accademia di Belle Arti di Torino.

Art. 11°: Il giudizio del concorso sarà stampato nel Giornale ufficiale del Regno. Quindi, in un contratto speciale, saranno indette all'artista prescelto le condizioni del prezzo, del tempo, della fusione, nonché dell'invio dell'opera, se quest'ultimo dovrà aver luogo<sup>27</sup>.

Alla fine del testo furono inserite le tavole esplicative con piante, sezioni e disegni della facciata del piedistallo, sostanzialmente già predisposto ad accogliere la sola statua – tutto questo, sempre immaginato per la Piazza Reale.

Probabilmente il concorso attirò un gran numero di artisti, fuori e dentro i confini del Regno di Sardegna, benché non sia facile rintracciare tra i documenti e i verbali delle riunioni i nomi di quanti poterono inviare disegni e/o modelli. Dalla stampa francese, però, si scopre che, forse a causa delle troppe richieste, si decise di ridurre il numero a soli sette partecipanti, selezionati e invitati direttamente dai membri della giuria:

Le monument que la nation piémontaise élève au roi Charles-Albert, auteur de la constitution qui régit le pays depuis quatre ans, est aujourd'hui décidé. Un concours va être ouvert, pour la statue équestre de ce grand monarque. Sept artistes seulement, pris parmi les plus célèbres en Europe pour ces sortes de travaux, seront appelés à y prendre part. Ce sont MM. de Nieuwerkerque, de Paris; M. Louis Rochet, également de Paris; M. Rauch, de Berlin; M. Tenerani, de Florence; M. Schwanthaler, de Munich; M. Marochetti, actuellement à Londres, et un jeune sculpteur piémontais, M. Pierrotti. La somme que l'on destine à ce monument national s'élève, dit-on, déjà de plus de 600,000 fr.<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> *Commissione per il monumento in memoria del magnanimo re Carlo Alberto* 1851, in ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, «Monumento al Re Carlo Alberto», c. nn.

<sup>28</sup> «Gazette Nationale», 10 Avril 1852, p. 2. Non è stato possibile rintracciare alcun disegno, lettera o progetto degli artisti citati dalla stampa francese. L'unica notizia reperita riguarda Tenerani, che – secondo il biografo Oreste Raggi - «non accettò, ma ringraziò cortesemente, poiché la cortesia era connaturale al suo animo; e credo non accettasse, perché infine, sebbene più ristretto, era sempre un concorso, ed egli aveva già provato che cosa siano i concorsi. E fece ottimamente a non avventurarsi più mai. Io poi sono di credere che in ogni modo il Marocchetti [sic] e non altri sarebbe stato scelto, come fu, per quel monumento, perché torinese e perché era sopra tutti nelle grazie di alcun potente del governo sardo» (RAGGI 1880, vol. III, pp. 295-296).

Passano solo poche settimane e i giochi furono fatti; nella seduta del 21 giugno 1852 il modello e l'esecuzione furono affidati allo scultore Carlo Marochetti<sup>29</sup>. Gli stessi membri avevano peraltro concesso all'artista «piena e libera facoltà di modificare d'accordo col Ministero [...] il disegno in tutti i particolari limitandosi però sempre all'ammontare della spesa»<sup>30</sup>. Così, dopo che «ciascuno ha potuto vedere il modello da [Marochetti] formato, e che da tre mesi trovasi esposto al Pubblico in una delle sale del ministero dei lavori pubblici»<sup>31</sup>, iniziarono una serie di discussioni piuttosto animate che avevano come punto focale proprio la scelta dell'artista.

Il problema principale era uno: «perché un'opera di tale importanza [doveva] eseguirsi all'estero e da stranieri artisti?»<sup>32</sup>. Sulla mancanza di un artista autoctono, del resto, si era già espresso provocatorio il deputato Luca Valerio:

Io veggio con piacere che il barone Marochetti siasi attualmente ricordato di essere nato in Torino, poiché fuvvi una circostanza in cui egli, designato come italiano, respingeva vivacemente con lettera questa designazione e si dichiarava francese. A me pare che questo rammenti l'insigne favolista di Francia [de La Fontaine], il quale nelle sue favole metteva in bocca al pipistrello i noti versi: *Je suis oiseau, voyez mes ailes; Je suis souris, vivent le rats*<sup>33</sup>.

La vicenda proseguì pur con diversi altri ostacoli<sup>34</sup>. Nel primo progetto presentato da Marochetti, il basamento fu (re)immaginato di soli due piani, decorato con paraste corinzie e alcune interessanti differenze rispetto alla versione finale: di là dall'assenza dei bassorilievi, l'allegoria dello Statuto e quella della Carità erano pensate come figure maschili e muscolose, mentre il protagonista appariva voltato alla sua destra: non è chiaro se il dettaglio fosse casuale o volutamente rivolto verso qualche luogo simbolico della città, in riferimento a un precedente spazio predisposto alla collocazione del monumento (fig. 1)<sup>35</sup>.

---

<sup>29</sup> È interessante constatare che la stampa inglese già ne desse notizia sul «The Times», 24 May 1852, p. 6.

<sup>30</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1. Documenti citati anche in FASOLI 2001, pp. 299-300.

<sup>31</sup> *Atti del Municipio di Torino*, vol. IV, Sessione 1855, Camera dei Deputati, p. 79.

<sup>32</sup> *Atti del Parlamento Subalpino. Sessione del 1852*, p. 806 e tornata del 17 giugno 1852.

<sup>33</sup> *Atti del Parlamento Subalpino. Sessione del 1852*, tornata del 19 maggio 1852.

<sup>34</sup> Gran parte delle difficoltà nel veder attribuita l'opera a un artista straniero sono state riassunte anche in CAVICCHIOLI 2016, pp. 154-161.

<sup>35</sup> Dell'opera esiste ancora una litografia di Efisio Manno, tratta da un apografo di Carlo Promis, datata 1852 e conservata al Museo del Risorgimento di Torino, inv. R0350310.



La scelta di Marochetti quale autore del monumento, pur aiutando a distogliere l'attenzione dalla questione legata alla localizzazione, non dovette lasciar soddisfatti molti testimoni e in particolare un critico anonimo che riversò il proprio astio sulle pagine della stampa locale:

Il pubblico sa che il monumento di Emanuele Filiberto, bellissimo monumento, non è tutta opera del Marochetti, l'eterno Beniamino della Commissione. Ma che il Marochetti vi fu aiutato, e molto aiutato, dai celebri artisti Dumas e Rosset<sup>36</sup>.

Il pubblico sa che il monumento di Emanuele Filiberto non fu fuso da Marochetti, ma da Soyez [sic].

Il pubblico sa, e se non lo sa glie lo diciamo noi, che il Marochetti eseguì così *bene* un Cristo per la chiesa di S. Rocco in Parigi, che questo Cristo gli venne rifiutato<sup>37</sup>.

Il pubblico sa che le due statue del Duc d'Orléans fatte dal Marochetti furono biasimatissime.

Biasimatissime le statue di Wellington ed il Napoleone.

Biasimatissima la statua del cardinale Mosso [sic] che esiste nel pian terreno della Accademia di Torino.

Uno stesso primo progetto, per il monumento Carlo Alberto, presentato dallo *stesso* Marochetti, fu biasimatissimo dalla *stessa* Commissione....! la quale spingeva però la mulaggine sino a commettergliene un secondo...!

Il pubblico sa che il Marochetti quando seppe che era pur chiamato a concorrere il nostro giovine Pierotti che diede così bel saggio di sé, egli il Marochetti disse che non voleva concorrere *avec des enfants*..... Ma si è che il Pierotti<sup>38</sup> è un certo *enfant* capace di fare ciò che non fa il Marochetti.

Ne voleva una prova? Pierotti scrisse una lettera al Marochetti in cui gli proponeva l'artistica sfida e la scommessa di lire duemila, perché scendesse nella pubblica accademia a modellare (mentre il Pierotti nello stesso luogo ne avrebbe modellato un altro) un cavallo nello spazio di venti giorni.

Il Marochetti..... rispose..... niente!

---

<sup>36</sup> Il riferimento qui è molto ambiguo e potrebbe essere a due artisti, come ipotizzato da Caroline Hedengren-Dillon che ringrazio per la segnalazione, rispettivamente in Louis-Joseph Daumas e Louis Rochet. Nel primo caso, l'artista fu citato in passato come «praticien de M. Marochetti» («L'Artiste», 1840, t. 6, série 2, 21<sup>e</sup> livraison, p. 326), sebbene questo nome non appaia più nei quotidiani o in riferimento a un possibile apprendistato presso Marochetti. Il secondo, invece, potrebbe riferirsi all'artista che fu effettivamente uno tra i candidati del monumento a Carlo Alberto, sebbene questo non provi affatto che fosse allievo dello scultore franco-piemontese. Della sua partecipazione resta traccia nella prefazione della biografia dell'artista, redatta da Henri Lagriffoul (ROCHET 1978): per questa segnalazione ringrazio invece Philip Ward-Jackson.

<sup>37</sup> La vicenda del presunto *Cristo* per la chiesa di San Rocco è ancor più ambigua: ancora secondo Caroline Hedengren-Dillon lo scultore avrebbe chiesto al parroco di esporre un proprio Cristo nella chiesa, parte della sua collezione ma opera non autografa, cosa che fu rifiutata. Non è però noto chi abbia commissionato questo Cristo, fuso però da Soyey nel 1839.

<sup>38</sup> Non è chiaro se il riferimento qui è a Giuseppe Pierotti (1826-1884) o Francesco Pierotti (metà XIX secolo), entrambi scultori attivi a Torino in quegli anni, sui quali però non risulta esserci una bibliografia esaustiva.

Se il pubblico non lo sa, se la Commissione finge di ignorarlo, ebbene non finga più ma stia certa della cosa. Se lo desidera, noi pubblicheremo una copia della lettera di Pierotti.

Parrebbe a tutti che ora ciò dovesse finalmente bastare..... eppure Pierotti dopo d'essere stato invitato al concorso della stessa Commissione, dalla stessa Commissione ne venne scartato poco dopo, ed invece la Commissione continua a trattare col Marochetti....cittadino francese.

La *onorevole* Commissione abbia dunque la compiacenza di osservare quanto fu votato dalla Camera, facendo conoscere il nuovo locale destinato per il sullodato monumento; il nuovo programma il quale deve comprendere l'idea della indipendenza e quindi esponga al pubblico i progetti che le verranno presentati da chicchessia.

Quindi ancora, i *denari della nazione* abbia la compiacenza di fare in modo che vengano spesi *qui* a beneficio ed onore dei nostri artisti fonditori ed operai<sup>39</sup>.

La critica fu così violenta che persino l'artista, raggiunto a Londra dalle parole feroci dell'anonimo commentatore, inviò una lettera al capo redattore della «Gazzetta del Popolo» per difendersi dalle accuse:

Monsieur le Rédacteur,

Je ne viens pas répondre aux articles de journaux dans lesquels des faits inexacts ont été avancés, probablement parce-que leurs auteurs étaient mal informés, ni aux appréciations plus ou moins bienveillantes de mes ouvrages; le jugement et la critique d'œuvres publiques sont certainement bien libres; mais je viens témoigner hautement ma reconnaissance envers la Commission qui a bien voulu se rendre à mes observations, lorsqu'elle m'a fait l'honneur de me demander mon avis sur la place que devait occuper le monument au Roi Charles Alberto.

J'ai dit, bien informé que j'étais de toutes les discussions qui ont eu lieu à ce sujet, que le centre de la place Royale est à préférer à toute autre, parce-que le monument y fera plus d'effet et sera plus en évidence que partout ailleurs. Que l'état actuel de cette place avec la grille et les statues, qu'il serait fâcheux de changer, ajouterait encore à son effet.

J'ai demandé aussi avec instance que l'esquisse du monument ne fût pas publiée parce-que pour juger une œuvre d'art à l'état de projet il faudrait, non pas des juges, mais des prophètes.

Je profiterai, Monsieur le Rédacteur, de la place que j'espère que vous ne refuserez pas à cette lettre pour prier le public impartial d'attendre que mon œuvre lui soit livrée pour la juger et je vous assure que je ne négligerai rien pour justifier la nouvelle et honorable préférence que je viens d'obtenir dans ma ville natale. J'ai l'honneur d'être avec une parfaite considération.

Votre très-humble serviteur

*Marochetti*<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> «Gazzetta del Popolo», anno V, 1852, n 130, 1° Giugno, p. 2. La lunga critica non è firmata.

<sup>40</sup> «Gazzetta del Popolo», anno V, 1852, n 137, 9 Giugno, p. 2.

La contesa proseguì sulla stessa testata, avendo al centro le presunte irregolarità riscontrate nell'attribuzione dell'incarico allo scultore: «pare dalla lettera del sig. Marocchetti che tutto sia già deliberato tra lui e la Commissione: decisa l'accettazione del modello, decisa l'esecuzione del monumento. Così suonano quelle parole»<sup>41</sup>. Inoltre, fu rilevato come non fosse stato reso pubblico il modello – come forse tutti si attendevano vista l'incredibile partecipazione popolare e la premura iniziale nel diffondere le comunicazioni – motivo per cui agli stessi membri non furono risparmiate critiche:

Invece di aprire pel monumento un concorso libero, lo aveva ristretto a 7 artisti<sup>42</sup>, di cui uno era già morto, l'altro settuagenario, *et sie de ceteris*. Poi, fattasi così la pappa in mano per poter scegliere con apparenza di ragione il barone Marocchetti [sic], senza concorso effettuato nemmeno tra quei sette lo aveva eletto colla massima disinvoltura, senza darsi fastidio dell'obbligo del concorso.

Scelto Marocchetti, la Commissione speciale doveva poi almeno, come si usa, e come si chiedeva, costringere l'artista a dare un abbozzo, su cui la nazione avesse potuto dare un giudizio ragionato, ond'essere premunita contro la possibilità d'aver poi un monumento non gradito.

Ma la commissione speciale si rise di questi doveri, di tali ragioni, e dispensò Marocchetti dall'obbligo di presentare l'abbozzo. Sicchè faccia bene, faccia male, sarà vescovo a Casale<sup>43</sup>.

Per i commissari, rimasti imperturbabili nella tempesta, l'opera rispondeva «pienamente alla fama dell'esimio scultore», cui fu chiesto soltanto di accettare «due mutazioni [...] delle quali la Commissione unanime si mostrava desiderosa». In origine, infatti, le quattro allegorie prevedevano la presenza dell'Eguaglianza civile e della Carità, poi modificate rispettivamente con la Legislazione/Giustizia e l'Indipendenza d'Italia: la prima fu sostituita poiché il concetto dell'Eguaglianza risultava implicito nella rappresentazione dello Statuto, laddove la Carità era intesa come virtù dell'uomo privato e non politico, mentre era invece importante ricordare Carlo Alberto soprattutto per essere stato colui che aveva iniziato le Guerre d'Indipendenza. Dal documento si evince inoltre che la stima finale ascendeva a «lire 675,000, comprese lire 100,000

---

<sup>41</sup> «Gazzetta del Popolo», anno V, 1852, n. 138, 11 Giugno, p. 3.

<sup>42</sup> «Gazette Nationale», 10 Avril 1852, p. 2.

<sup>43</sup> «Gazzetta del Popolo», anno V, 1852, n. 278, 23 Novembre, p. 1.

cui è in perizia calcolato il piedistallo del Monumento, più L. 23,000 per ogni eventualità, cosicché emergerebbe il bisogno di un suppletivo assegno di L. 350,000»<sup>44</sup>.

A ulteriore testimonianza dell'indipendenza della Commissione rispetto al malcontento dell'opinione pubblica furono anche presentate le «Condizioni preliminari del Contratto» stipulato con lo scultore, espresso in 25 punti, con il relativo compenso – ripartito nei diversi anni – di lire 550,000<sup>45</sup>.

Nonostante tale accelerazione, la proposta marochettiana incontrò ancora critiche severe, come testimonia ancora un articolo comparso sulla «Rivista Contemporanea» del 1855:

Appare senza dubbio l'ingegno, e molto ne ha il Marocchetti [sic], ma la grande anima che ispirata favoleggiarono di que' grandi artefici dell'antichità, Prometeo e Pigmalione, la grande anima non trovi. E si spiegano le discordanze perché gli oggetti pur visti ad uno ad uno, a poco per volta, non insieme e ad un punto, onde difettano talora le proporzioni. Dov'è il foco del cavallo che odora la battaglia e risponde al concitato atto del re? e quel cavallo e quel cavaliere si compenetrano forse di un mutuo spirito, perché il destriero secondi l'ira del suo signore? e le colonne corinzie più anguste del capo delle allegoriche figure convengono al severo soggetto, e la base di tutto il monumento non è forse troppo irta di angoli, e le pareti del piedistallo non sono impacciate così da non ci sapere inscrivere un motto?<sup>46</sup>

A dire il vero, il modello aveva lasciato perplessa anche parte della commissione, in particolare il deputato Luca Valerio che, dopo diversi tentativi di boicottare Marochetti, assieme ad altri sei membri della stessa giuria diede alle stampe una controrelazione in cui manifestò apertamente le proprie rimozioni. Il punto centrale della contestazione faceva perno sul dettaglio che, rispetto alle linee guida promulgate dalla stessa commissione, il monumento fosse stato ideato con allegorie indesiderate e «non sapendo tollerare che nel monumento sieno introdotte le allegorie, e desiderando che sieno invitati nuovamente i più chiari scultori italiani a farne disegno, e volendo che in paese si eseguisca la fusione, rese il partito contrario alla legge». Valerio presentò inoltre nominativi di possibili, e più valide (a suo dire) alternative: fra le proposte apparivano personalità del calibro di Vela, Magni, Pedrotti, Ferrari e Tenerani ... quasi chiunque, pur di liberarsi dell'indesiderato Marochetti. L'accusa di Valerio, inoltre, era anche esplicitamente diretta a

---

<sup>44</sup> *Atti del Municipio di Torino*, vol. IV, Sessione 1855, Camera dei Deputati, p. 79.

<sup>45</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1. Documenti citati anche in FASOLI 2001, pp. 299-300.

<sup>46</sup> «Rivista Contemporanea», vol. V, anno 3°, 1855, p. 98.

Paleocapa, che aveva inizialmente elencato i criteri precisi della composizione dell'opera, approvando però un modello completamente diverso.

A sedare una bufera che lasciava intravedere divergenze spintesi ben oltre le questioni di qualità o opportunità artistica intervenne Cavour che, in un discorso coinvolgente, spense ogni incertezza, spendendo parole di elogio per l'amico Marochetti<sup>47</sup>:

Farò poi avvertire all'onorevole Valerio che per compiere convenevolmente un monumento come quello di Carlo Alberto non basta di avere un'idea felice, ma è d'uopo che vi si accoppi il talento, la capacità di eseguirla e di tradurla in atto. [...] il signor Marochetti ne ha dato prova non solo in Piemonte, ma in parecchi altri paesi d'Europa, e se l'onorevole deputato Valerio, o signori, vi ha ricordato alcuni fatti che potrebbero far nascere dubbio in proposito, io ne additerò altri che valgono a chiarire il contrario<sup>48</sup>.

Cavour spiegò che la perdita di alcune commissioni francesi – una delle ragioni su cui Valerio sembrava insistere di più – poteva essere occorsa per cause futili, come rivalità tra artisti o, peggio, gelosie inattese. Ciononostante, «le statue equestri che furono fatte in Francia dopo che Marochetti lasciò quel paese attestano abbastanza non esservi ivi artista che a tale proposito possa lottare con lui». Inoltre, Valerio aveva ommesso di menzionare il successo a Londra dell'artista che aveva conquistato la corte inglese con il *Riccardo I* «senza protezione, senza mecenati, e non aveva nessun altro mezzo per riuscire che il proprio merito»<sup>49</sup>. Il discorso si chiudeva con assoluta fermezza, proponendo argomenti al limite del sarcasmo: «quando in Europa si sapesse che noi, dovendo erigere una statua equestre, abbiamo respinto un progetto del Marochetti per fare appello a genii incogniti, questa nostra deliberazione ecciterebbe il riso dell'immensa maggioranza degli uomini illuminati»<sup>50</sup>.

A ogni modo, questa difesa fu tutt'altro che imparziale, poiché i rapporti di stima confidenziale tra il politico e lo scultore sono d'altra parte già testimoniati in altre occorrenze, ad esempio in una lettera che sempre Cavour inviò a Marochetti il 12 agosto 1856:

---

<sup>47</sup> Cavour e Marochetti ebbero modo di conoscersi molto prima di questa vicenda, come testimoniano gli scritti e il diario dello stesso personaggio politico, cfr. SILENGO 1974, vol. I, pp. 12, 25, 31; vol. II, pp. 316-317; BOGGE 1991, vol. I, pp. 353, 371; vol. II, pp. 554, 627, 696.

<sup>48</sup> BIFFOLI 1870, p. 512.

<sup>49</sup> In verità Marochetti non fu completamente solo al suo arrivo nel Regno Unito, forte già del legame con William John Banks che gli aveva garantito l'assegnazione del monumento equestre a Wellington di Glasgow. Sulla vicenda completa si rimanda all'approfondimento nella tesi.

<sup>50</sup> BIFFOLI 1870, p. 514.



Mon cher Baron,

J'ai mis sous les yeux d'un haut personnage la lettre que vous m'avez écrite en arrivant à Londres. Elle a produit un grand effet. Cigala vous racontera en détail ce qui s'est passé. Il part muni d'instructions qu'il vous communiquera. Agissez de concert avec autant de prudence que d'habileté et si vous réussissez, non seulement je vous confierai tous les monuments à élever en Piémont pendant un siècle, mais j'en ferai construire *un* à votre honneur non loin de ceux qui doivent rendre votre nom immortel<sup>51</sup>.

Di fronte all'atteggiamento ferreo di uno degli uomini politici più importanti del Regno di Sardegna, non ci fu possibilità di contestazione: a posteriori, resta il dubbio che questo velato favoritismo possa aver aggravato la posizione dello scultore agli occhi dell'opinione pubblica, delusa dall'idea che non solo l'opera fosse stata sottratta alle maestranze piemontesi (e italiane), ma che persino la fusione in bronzo fosse affidata allo stesso scultore, a scapito di valenti fonditori locali.

Nel frattempo, nulla era stato deciso a proposito del luogo. Nel febbraio 1856 la scelta cambiò ancora: il 17, infatti, dal verbale della commissione emerge una proposta del Conte Lorenzo Ceppi<sup>52</sup> che propose di sistemare la statua «nei due assi della contrada Carlo Alberto e del palazzo Carignano»<sup>53</sup>. Dopo solo cinque giorni la mozione fu approvata, durante una riunione straordinaria, nonostante alcune difficoltà non irrilevanti: spostata la destinazione dalla Piazza Reale al giardino del palazzo Carignano, luogo che sarà poi ribattezzato Piazza Carlo Alberto, si rese necessario autorizzare l'abbattimento di alcuni edifici sul terreno di proprietà del Demanio.

Ancora all'inizio del marzo 1856 risale il progetto di legge presentato dai Ministri delle Finanze e dei Lavori Pubblici, al cui fondo era allegata copia del contratto preliminare per lo scultore<sup>54</sup>: oltre ai dettagli tecnici cui Marochetti doveva attenersi, localizzata ormai in via definitiva nella piazza «a levante del Palazzo Carignano», furono chieste alcune modifiche rispetto al bozzetto del 1855<sup>55</sup>. La figura dello Statuto doveva collocarsi sulla «fronte anteriore contro ponente», il «magnanimo

---

<sup>51</sup> CHIALA 1883, vol. II, p. 247.

<sup>52</sup> Magistrato, funzionario e politico del Regno di Sardegna, prima e senatore del Regno d'Italia, poi. Non mi è stato possibile rintracciare una bibliografia sul personaggio.

<sup>53</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, *Estratto del verbale dell'adunanza del 17 febbraio 1856*, c. nn.

<sup>54</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, *Camera dei Deputati. Progetto di Legge presentato dai Ministri delle Finanze e dei Lavori Pubblici nella tornata del 4 marzo 1856*.

<sup>55</sup> Del bozzetto, citato nello stesso documento (ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1), non risulta, ad oggi, esserci traccia.

sacrificio del Re», da posizionare posteriormente, mentre sul lato maggiore sarebbe apparsa un'allegoria «dei Codici dati al suo popolo dal Re legislatore» e, nell'ultimo lato, un'altra dell'Indipendenza. Poiché l'opera prevedeva una parte scultorea in armonia con quella architettonica, oltre a una serie consistente di figure supplementari e decorative, all'artista fu richiesto «di far eseguire a proprie spese tanto i disegni e modelli [...] quanto la loro fusione in bronzo». Infine, un dato interessante: da contratto era prevista un'iscrizione «da essere collocata nel fregio, come fu adottata dalla Commissione»<sup>56</sup>; di questo elemento non si troverà più alcuna traccia nella documentazione, tant'è che l'opera ne rimase priva. La cifra già predisposta come onorario per lo scultore era rimasta invariata.

Il 19 marzo 1856 la delibera di cessione dell'area fu approvata, permettendo la risistemazione della piazza per poter accogliere il monumento<sup>57</sup>. Il 9 giugno Cavour firmò il resoconto di spese approvate dal re da destinare alla statua equestre, confermando sostanzialmente, ancora una volta, quanto già preventivato, ovvero un totale di 675.000 lire<sup>58</sup>.

Non è chiaro quando e perché lo scultore abbia deciso di aggiungere all'impianto originario, pattuito con la commissione, quattro figure militari nel primo livello del basamento, che incarnavano corpi dell'esercito di Carlo Alberto. Secondo Calderini, fu il generale Alfonso Lamarmora ad esprimere il dubbio «che Marochetti, per il suo quasi esclusivo soggiorno all'estero, non conoscesse il soldato italiano», pertanto domandò al conte Stanislao Grimaldi (1825-1903) di recarsi a Londra dallo scultore per offrirgli spiegazioni e disegni dei diversi corpi militari reali<sup>59</sup>. Di questa missione vi è un lungo resoconto nei *Ricordi* autobiografici di Grimaldi.

La vicenda assunse un carattere originale grazie ad una lettera inviata da Marochetti e Grimaldi, probabilmente poco prima della partenza di quest'ultimo. Qui si apprende che il 29 ottobre 1858 Marochetti incontrò un disertore dell'esercito sardo al locale Tortoni di Parigi: «j'y fis la connaissance d'un vieux militaire de l'armée sarde qui avait servi dans des temps bien difficiles». L'artista rimase «très frappé de la régularité de ses traits, de son air martial et du feu qui brillait dans yeux d'aigle au récit qu'il faisait à mes amis à qui je le présentai». Fu allora che arrivò l'ispirazione: «je n'hésitai point à trouver évidemment en lui le type le plus prononcé et le plus parfait du vrai

---

<sup>56</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1.

<sup>57</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, *Deliberazione del Consiglio Delegato del 19 marzo 1856*.

<sup>58</sup> Un ulteriore resoconto breve della vicenda è riportato in CASALIS 1850, pp. 642-643.

<sup>59</sup> CALDERINI 1928, p. 35.

bersagliere»<sup>60</sup>. Marochetti ricorda nella lettera di aver raccontato al soldato del suo progetto per la statua equestre e aver chiesto allo stesso di posare per lui, per realizzare in modo inequivocabile il bersagliere di uno degli angoli del monumento. In cambio del fortunato incontro il disertore avrebbe colto l'occasione per chiedere il perdono in patria, approfittando dell'intermediazione di Grimaldi con l'allora ministro della guerra. Questo piccolo ma preziosissimo frammento segnala come l'artista stesse effettivamente lavorando ai dettagli dell'opera preoccupandosi di rispettare la loro verità storica, procurandosi – forse per caso, immaginando che le sue parole siano state un po' romanzate – un vero soldato come modello per rendere ancora più realistici i suoi militari.

Grimaldi, preoccupato anche da questa premessa, partì assieme al capitano dei bersaglieri (a sua volta artista amatoriale) Alessandro Sacco, portando con sé anche «armi ed uniformi recate da Torino»<sup>61</sup>. Esaminata nell'atelier marochettiano inglese la figura modellata del Bersagliere, l'artista rimase «spiacevolmente impressionato», perché la scultura «aveva una mossa teatrale e nell'aspetto qualche cosa tra il volontario e il pirata; una bella testa d'Antinoo o d'Apollo, con capigliatura inanellata e capello molle alla Hernani; era bello, troppo bello, ma era tutt'altro che un bersagliere»<sup>62</sup>. Una battuta infelice di Grimaldi aveva reso la conversazione tesa, soprattutto per il paragone fatto tra la testa del militare e un tenore di teatro; così lo scultore sfogò – quasi in una rievocazione michelangiolesca – la sua rabbia prendendo a martellate il modello, rovinandolo. Dopo uno scambio epistolare di scuse tra i due, Marochetti rimodellò un nuovo bersagliere che soddisfece le aspettative di Grimaldi. Un altro ostacolo, però, rischiava di mandare in aria la delicata missione: al conte del Poggetto fu chiesto un giudizio anche sul gruppo centrale. Ne emerse un quadro preoccupante, poiché rispetto all'*Emanuele Filiberto* che riusciva magnificamente nella missione d'esprimere «il concetto e l'esecuzione», Carlo Alberto risultava misero, incapace di trasmettere le ragioni di quel glorioso ricordo. Così, Grimaldi propose alcune modifiche:

Invece della spada, avrei messo in mano al Re impugnata a mezz'asta la bandiera, che è il simbolo della nazione; con quella gli avrei fatto indicare la via a seguirsi contro al nemico, e per far sentire che egli il primo affrontava il pericolo invitando il suo popolo a seguirlo, avrei rivolto la testa del Re all'indietro, come di capitano che anima i suoi soldati alla battaglia. Finalmente,

---

<sup>60</sup> Los Angeles, The Getty Research Institute, lettere di Stanislao Grimaldi, faldone 860984, f. 3, lettera di Carlo Marochetti a Stanislao Grimaldi, 29 ottobre 1858. Ringrazio la biblioteca del Getty per avermi permesso di ottenere il materiale scansionato.

<sup>61</sup> GRIMALDI DEL POGGETTO 1891, vol. II, p. 166.

<sup>62</sup> GRIMALDI DEL POGGETTO 1891, vol. II, p. 166.

invece di rattenere il suo cavallo, glielo avrei fatto spingere risolutamente in avanti, come difatti lo spinse senza esitare ad attraversare il Ticino contro gli Austriaci<sup>63</sup>.

Marochetti non tenne davvero conto di queste prescrizioni, neanche all'insistenza di Grimaldi, «ma non fui più fortunato, e lo trovai irremovibile nella decisione di far fondere la statua qual si era».

Di là da questa vicenda e tornando alla vicenda svoltasi in patria, la documentazione torinese superstita presenta una lacuna fino al 20 ottobre 1858, data in cui l'allora Ministro dei Lavori Pubblici, Bartolomeo Bona, testimoniò il passaggio di Marochetti a Torino:

[Lo scultore] ha manifestato l'impegno suo di tener modo che nel decorso dell'anno 1860 possano essere soddisfatti i voti del Parlamento e del Paese mercé la definitiva erezione di quell'opera, ed ha quindi fatto le disposizioni per lo esequimento dei lavori preparatori e di fondazione onde acquistino effettivamente solidità per sostenere il piedestallo del monumento, dei medesimi incaricando l'ingegnere architettonico di strada ferrata sig. Cavaliere Alessandro Mazzucchetti<sup>64</sup>.

Bona lasciò intendere che, rispetto ai piani approvati per la ricollocazione del monumento e conseguente sistemazione della piazza, vi fossero ritardi e modifiche a loro volta già approvate dallo scultore: l'adozione del nuovo piano di sistemazione della piazza, però, «trae con sé la necessità di abbandono della parte di archi che dapprima era lasciata a disposizione dell'Istituto Tecnico, per cui vogliono evocare speciali provvedimenti dal Ministero di Finanze»<sup>65</sup>: in sostanza mancavano le risorse economiche indispensabili a dar corso al progetto approvato.

La vicenda del monumento proseguì a lungo, tra alti e bassi, talvolta rallentata dagli ostacoli subentrati nella messa a punto dei lavori per la predisposizione della piazza e le procedure di installazione delle fondazioni del piedistallo, fino al 18 giugno 1860, in cui si segnalano come «pressoché ultimate le opere relative all'erezione del Monumento al Magnanimo Re Carlo Alberto»<sup>66</sup>. Le difficoltà parvero aumentare improvvisamente quando, nel novembre dello stesso anno, ci si rese conto di un problema nelle fondazioni del basamento, che causavano un difetto d'angolazione di qualche millimetro rispetto al progetto originale dell'ingegnere Mazzucchelli. Il

---

<sup>63</sup> GRIMALDI DEL POGGETTO 1891, vol. II, p. 210.

<sup>64</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, lettera del Ministero dei Lavori Pubblici al Sindaco, 20 ottobre 1858.

<sup>65</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, lettera del Ministero dei Lavori Pubblici al Sindaco, 20 ottobre 1858.

<sup>66</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, *Deliberazione della Giunta Municipale presa in seduta del 18 giugno 1860*, f. 64.

sindaco ipotizzò che l'errore di calcolo potesse risultare intollerabile all'artista, poiché avrebbe potuto condizionare l'effetto visivo finale<sup>67</sup>. Interpellato sulla questione, l'artista liquidò rapidamente l'incidente, dichiarandosi anzi favorevole alla nuova disposizione, perché l'inclinazione avrebbe favorito una maggior esposizione alla luce, impercettibile ai passanti ma essenziale all'opera<sup>68</sup>.

Di là da ogni resistenza o difficoltà, si trattava di un cantiere assai complicato, poiché cadeva in un luogo che stava assumendo di mese in mese un'importanza cruciale nelle topografie della città che si avviava a diventare capitale del nuovo Regno d'Italia. Occorre infatti ricordare che, negli stessi mesi in cui si lavorava alle fondazioni del monumento, erano partiti anche i cantieri «della facciata a levante e della parte nuova del Palazzo Carignano, destinata a ricevere la Camera Elettiva»<sup>69</sup>: un progetto di ampliamento del palazzo, proprio nei primi mesi del 1860, che sarà poi affidato all'architetto e scenografo Domenico Ferri (1795-1878), ma che terminerà molto dopo l'inaugurazione del monumento. Nonostante questa sovrapposizione di progetti, non sempre convergenti, contro ogni previsione e a fronte di qualsiasi ostacolo che aveva minato, da un lato, l'assegnazione dell'opera all'artista e, dall'altro, la sistemazione definitiva nel luogo scelto, il monumento riuscì ad arrivare in tempo alla sua inaugurazione, che ebbe luogo il 21 luglio 1861, pochi mesi dopo l'Unità d'Italia.

La coincidenza temporale dovette favorire la fama dell'opera che conquistò visibilità anche fuori dal Regno: com'era avvenuto per l'*Emanuele Filiberto*, una replica in bronzo in scala 1:1 del monumento fu esposta nella primavera del 1862, in occasione della *London International Exhibition* presso la Horticultural Society Gardens di South Kensington<sup>70</sup>: anche in questa circostanza l'opera e il suo autore furono bersagli di numerose critiche, tra cui severissime quelle di Francis Turner Palgrave<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, *Lettera del Sindaco di Cossilla al Ministero dei Lavori Pubblici del 28 novembre 1860*, f. 70.

<sup>68</sup> ASCTo, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 4, fasc. 1, *Estratto della lettera scritta dal Barone Marochetti all'Ingegnere Mazzucchetti*, 2 gennaio 1861, c. nn.

<sup>69</sup> BORBONESE 1884, p. 97.

<sup>70</sup> Una brevissima menzione della sua presenza è testimoniata in *International Exhibition 1862*, p. XVI: «Baron Marochetti's model of the monument erected to Charles Albert at Turin». L'opera fu immortalata anche in un'incisione del «The Illustrated London News», vol. 40, 31 May 1862, p. 562.

<sup>71</sup> TURNER PALGRAVE 1862, pp. 109-113.



La statua equestre è sviluppata su tre livelli, dettaglio interessante se si pensa al complesso dibattito per la sua collocazione e alla posizione che occupa, in cui il dispositivo prospettico la porta a essere percepita come molto più piccola e schiacciata tra due palazzi, soprattutto se vista in lontananza (fig. 2). Nella parte più alta è raffigurato Carlo Alberto, con indosso uniforme e cappello a punte da generale dell'esercito sardo. Nella mano destra il Re tiene in alto la spada sfoderata, con un gesto che sembra rievocare il suo ruolo di comandante durante le campagne militari. La mano sinistra, invece, mantiene salde le redini del destriero, la cui testa è ricurva e la zampa alzata con incedere marziale quasi da parata (fig. 3). Subito sotto la figura del *magnanimo*, ai lati del piedistallo, sono collocate quattro figure femminili allegoriche, una sintesi simbolica del regno carloalbertino: lo Statuto (fig. 6) sostiene una grande tavola; la Giustizia (fig. 4), il cui braccio teso sosteneva una bilancia oggi scomparsa, nella mano destra impugna la spada; l'Indipendenza (fig. 7), rivestita in cotta di maglia, mostra orgogliosa le catene spezzate; infine il Martirio (fig. 5), le cui braccia protese in avanti sorreggono una corona di spine, mentre sul volto è dipinta un'espressione malinconica.

Il livello inferiore del piedistallo è ancor più articolato. Agli angoli del basamento sono le raffigurazioni dei quattro ordini militari dell'Esercito del Regno di Sardegna, vale a dire un Bersagliere, un Artigliere, un Lanciere e un Granatiere (figg. 8-11): tutti indossano le proprie divise e sostengono le rispettive armi, realisticamente ispirate agli attributi dei corpi militari dell'epoca. A loro volta, tali figure incorniciano quattro bassorilievi collocati allo stesso livello del piedistallo: sui lati più lunghi trovano posto *La partenza dell'Esercito sardo contro gli Austriaci* (fig. 12) e *La Sconfitta di Novara* (fig. 13); sui lati più corti, invece, figurano *L'Abdicazione* (fig. 14) e *La morte di Carlo Alberto* (fig. 15).

Dal *Carlo Alberto*, l'Emanuele *Filiberto* di Piazza San Carlo dista solo poche centinaia di metri, ma le differenze tra i due monumenti sono molteplici. Se la critica era stata unanime nell'acclamare l'eroe del rinascimento politico sabaudo come uno fra i migliori monumenti mai realizzati nella prima metà dell'Ottocento – benché in Francia avesse fatto indispettire qualche personalità più rigida –, il *Carlo Alberto* rappresentava invece una sfida che, agli occhi dell'opinione pubblica, parve riuscita solo in parte, se non addirittura per nulla. A lasciare insoddisfatti pubblico e critica non fu solo la figura del re, questa volta meno idealizzata e non nascosta sotto un'armatura, ma

anche l'impianto complessivo dell'opera e persino il cavallo, con sprezzo definito talvolta un «ronzino»<sup>72</sup>.

Pietro Selvatico fu forse tra i pochi, analizzata la scultura ancora in corso di lavorazione, a segnalare sulla «Rivista Contemporanea» il suo apprezzamento per Marochetti, anche rispetto a Lorenzo Vela (1812-1897): «stimo di non ingannarmi profetandolo [il *Carlo Alberto*] degno di molta lode; tanto più che il concetto mi pare egregio»<sup>73</sup>. L'insieme appariva a Selvatico molto ben fatto, sia le figure allegoriche «ingegnoso pensiero» dell'artista, sia i quattro soldati «bene atteggiati e d'eccellente disegno». L'architetto e critico rilevò come un mantello avrebbe potuto giovare alla figura di Carlo Alberto, che altrimenti sarebbe stata forse criticata per l'effetto «meschino». Selvatico si schierò persino contro coloro che accusavano Marochetti nel difettare «di *realismo*», sottintendendo che l'opera poteva collocarsi a pieno titolo fra i monumenti italiani della medesima corrente. Rispetto alle sculture del più naturalista Vela (Lorenzo), quella dell'artista franco-piemontese risultava «preferibile, perché cerca nella forma congiunti il naturale e il grandioso, nel concetto la idealità dell'espressione, e ciò che val forse meglio, il carattere»<sup>74</sup>.

È interessante che poco dopo, nell'agosto del 1861, su «Il Mondo Illustrato» l'«imparziale ed equo giudizio» di Selvatico fu ricopiato e proseguito idealmente. L'autore, firmatosi «DEMO», pareva inizialmente screditare l'opinione del «mite, benevolo e persin anco adulatore» Selvatico, ricordando come l'opera marochettiana avesse fatto scandalo al suo disvelamento. Con un abile giro di parole, il critico sostenne che l'opera avesse effettivamente dei pregi «sapientemente indicati dal nostro Selvatico», ma anche dei difetti non da poco:

la grettezza della statua [...]. E pesanti sono forse taluni accessori del monumento, le cui architettoniche disposizioni imperfettamente armonizzano insieme, e troppo alto situate perché non si vedano senza sconcio le quattro statue allegoriche femminili, le quali, essendo sedute, appaiono affondarsi nel loro sedile.

Malgrado le molte imprecisioni, l'opera di Marochetti «apparisce siccome la più grandiosa e la più bella pagina della scultura monumentale contemporanea in Italia»<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> GUARMANI 1866, p. 45.

<sup>73</sup> SELVATICO 1861, p. 113.

<sup>74</sup> SELVATICO 1861, p. 116.

<sup>75</sup> [DEMO] 1861, pp. 131-134.

D'altra parte, persino in Inghilterra, quando la copia della statua fu esposta nel 1862, Palgrave colse l'occasione per demolirne ogni qualità – oltre che per scagliarsi contro l'artista:

Such work deserves no further severe criticism; whilst giving it, indeed, one cannot help thinking the *Carlo Alberto* has been placed here in a spirit of fun, and recalling the anecdote of a good-natured author, who laughed as he heard the pit hiss his play from the stage, and said, *Have they found me out at last?* - We, at least, wish to part from Baron Marochetti in this humour; we spare him examination of his other works; and, with reference to them, will only hint at that law of nature which confines even the humblest success to those who make the very utmost of the single talent<sup>76</sup>.

Riprendendo, peraltro, le colorite posizioni di Gustave Planche, in particolare la sua violenta critica contro il monumento al duca d'Orléans<sup>77</sup>, Palgrave poneva una pietra tombale sulla fama dell'artista e sui suoi monumenti pubblici: «M. Marochetti's work is not monumental art; it is at the best a sketch in bronze - a child's toy seen through a magnifier; but this enlargement adds no value to the work»<sup>78</sup>.

Il letterato parmense Alberto Rondani nel 1879 ricordava che, mentre

Carlo Alberto è un'opera freddina a linee infelicemente inglesi, i quattro soldati però, i quattro fieri e malinconici soldati che circondano il Re martire sui gradini di granito scozzese, sono usciti dall'anima dello scultore italiano quando s'era abbeverata alla fonte del sentimento inglese<sup>79</sup>.

Qualche anno dopo, su «L'Ateneo veneto» si ripubblicava il parere di Camillo Boito (1836-1914) sulla statua, che condensava in modo forse un po' marcato sentimenti e reazioni che la stessa suscitò al suo disvelamento.

Testa di ferro era vestito di ferro, e voleva un cavallo da portare il suo peso; Carlo Alberto era conciato invece con il cappello a barchetta rovescia e l'uniforme tirata tirata. Vien voglia di pigliarsela con il cappellaio e con il sarto. E il cavallo è degno della persona, stecchito, incerto nel passo, non un corsiero, ma quasi un ronzino. Queste sono le ragioni superficiali: la

---

<sup>76</sup> TURNER PALGRAVE 1862, p. 112.

<sup>77</sup> Si rimanda alla storia del monumento nella tesi.

<sup>78</sup> TURNER PALGRAVE 1862, p. 112.

<sup>79</sup> «Rivista Europea», vol. XI, 1879, nuova serie, p. 473. Lo scritto è tratto da una conferenza tenuta «dal prof. Alberto Rondani alla R. Accademia e al R. Istituto di Belle Arti di Parma».

sostanziale è, che dalle gesta del Duca all'opera dello scultore correvano tre secoli d'intervallo, mentre il padre di Vittorio Emanuele era contemporaneo a chi ne doveva riprodurre l'immagine<sup>80</sup>.

D'altronde non sorprende ritrovare persino vignette satiriche contro il *Carlo Alberto*, pubblicate qualche giorno prima della sua inaugurazione (figg. 16-17), che irridevano al monumento sottolineandone gli elementi meno graditi: il cappello gigantesco, i fisici gracilissimi di cavallo e cavaliere e persino i soldati ai quattro angoli rassegnati al loro destino, oltre all'invito, posto in didascalia, di pentirsi (per lo scempio?)<sup>81</sup>.

Sull'opera si espressero davvero molte voci, più o meno autorevoli. Fra le più importanti occorre ricordare quella dello scultore Giovanni Dupré (1817-1882), che ebbe modo di visionare sia il disegno dell'opera sia l'atelier dell'artista londinese nel 1856, come ricorda una raccolta di documenti e lettere pubblicata da Antonio Manno tra 1874 e 1883:

Il disegno che ho sottocchio, [...] mi conferma sempre più che il Marocchetti [sic] fino dai primi momenti delle sue concezioni artistiche fosse di una estrema versatilità e mutabilità. Infatti il movimento e la razza di questo cavallo, schizzato assai vivamente e che avrebbe dovuto nella esecuzione sviluppare maggior vita e maggior robustezza, nel monumento in opera sono restate un pio desiderio.

Il Marochetti, a mia notizia, ha fatto quattro monumenti equestri; primo quello di Emanuele Filiberto, secondo quello del Duca di Orleans, terzo quello di Carlo Alberto, quarto ed ultimo quello di Riccardo cuor di Leone. Ho detto che il Marocchetti era versatile e mutabile; debbo anche aggiungere che era poco tenace e pochissimo fiducioso nel proprio suo modo di sentire e di fare; poiché questi quattro monumenti equestri sono talmente diversi l'uno dall'altro, non già solo per riguardo all'indole e alla razza diversa; il che può essere consigliato da ragioni storiche; ma sì, e peculiarmente per lo stile che è il mio modo di sentire e di fare nel dare forma e vita ai concetti che il Marocchetti, o per manco di fede in se stesso, o per nativo o acquisito amor di riposo, faceva lavorare nelle sue opere giovani artisti, non solo della sua scuola, ma così alla venatura; presi come che fossero.

Mi ricordo di aver veduto nel 1856 a Londra nel suo studio un tal Bazzi romano, che aveva a che fare colla scuola del Marocchetti, quanto il cavallo colle lucertole. E in questo modo soltanto si spiega, non solo la diversità ma la opposizione di concetto, di carattere e di stile che

---

<sup>80</sup> «L'Ateneo Veneto, rivista mensile di scienze, lettere ed arti», annata 1882, p. 147; il testo è una trascrizione di una conferenza tenuta all'Ateneo di Venezia dedicata ai *Monumenti a Vittorio Emanuele* da Camillo Boito.

<sup>81</sup> Ci sono ben due caricature dell'opera, la prima e appena descritta è in «Pasquino. Giornale umoristico, non politico, con caricature», vol. VI, 30 Giugno 1861, n. 294, p. 1139. L'altra è, nella stessa rivista, nel numero 294 dell'8 Settembre 1861, in cui si vede Marochetti portare via la testa col cappello sproporzionatissimo per spedirla (a Torino?), p. 1227.

si riscontrano nel cavallo di Emanuele Filiberto ed in quello di Carlo Alberto e così questo primo disegno del monumento colla sua esecuzione.

Gran danno è che un artista sia tardo nel concepire, ma assai maggiore si è concepir presto e in molti modi ed in tutti essere incerto; più poi, far fare agli altri ciò che è assolutamente necessario che faccia l'artista<sup>82</sup>.

Per Dupré l'errore sarebbe stato affidarsi a collaboratori inesperti per terminare l'opera – in questo caso un tal Bazzi di cui è difficile ricostruire l'identità – con il risultato del generale asciugamento di quei guizzi dinamici che avrebbero dovuto animare l'opera, se fosse stata eseguita fedelmente rispetto al disegno originario.

Cercando di filtrare nel mare di critiche susseguitesì nel corso dei decenni e spesso motivate dalla presunta miopia d'aver affidato a un francese la rappresentazione di un eroe piemontese, soprattutto quelle molto negative di chi vedeva il monumento manchevole di un vero sentimento nazionale, una lettura critica più equilibrata fu finalmente espressa nel 1944 da Anna Maria Brizio che ricordava:

Meno felice è il Monumento a Carlo Alberto, pure a Torino, un po' slegato nell'insieme causa il rapporto non abbastanza grandioso fra la figura centrale e le quattro figure angolari. E tuttavia anch'esso mostra nella modellazione di queste ultime una sicurezza d'impostazione e un vigore plastico, di getto, ch'è eccezionale nella congerie dei monumenti europei ottocenteschi<sup>83</sup>.

In sostanza, ciò che si riconosceva a Marochetti non fu l'effetto d'insieme, meno grandioso rispetto al sorprendente dinamismo dell'*Emanuele Filiberto*, ma il lavoro accurato sulle quattro figure militari. Non è un caso che lo scultore si fosse fatto inviare le divise dei quattro corpi dell'esercito al fine di realizzare le figure nel rispetto della tradizione storica. Una peculiarità, questa, che non sfuggì neanche ai collezionisti, poiché le quattro figure «d'angolo, modellate con fare mosso e sprezzante, avranno molto significato per l'evoluzione del pittoricismo tardottocentesco»<sup>84</sup>, diventando presto oggetto di numerose riproduzioni che, ancora oggi, è possibile trovare presso privati o musei (fig. 18)<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> MANNO 1874-1883, vol. 5, pp. 281-282.

<sup>83</sup> BRIZIO 1944, p. 456.

<sup>84</sup> BOSSAGLIA ET AL. 1972, p. 352.

<sup>85</sup> Si conservano quattro bronzi presso il Castello Reale di Racconigi, fusi da Fumagalli e Amerio Ditta (seconda metà del XIX secolo), inv. R6357, R6358, R6359, R6360. Altri ne sono comparsi nelle aste (tra i più recenti si segnala Cambi, lotto 263 del 23 ottobre 2024) e in collezioni private.



Quest'interesse nei confronti del vero sembra meno evidente laddove si analizzino i bassorilievi del monumento. Contrariamente ad altre realizzazioni equestri dello stesso autore, in cui i rilievi bronzei che adornano il piedistallo paiono terreni di sperimentazione per la scultura, quelli realizzati per il Carlo Alberto non sembrano osare con altrettanta audacia. La scena della *Battaglia in Austria*, ad esempio, rievocherebbe soluzioni compositive già sperimentate quasi trent'anni prima per il rilievo della *Battaglia di Jemappes* dell'Arco di Trionfo, dove l'idea di prospettiva è data dalla ripetizione dello stesso personaggio in diagonale, per dare una sensazione non solo di profondità ma anche di animazione della scena. Le stesse parti in rilievo sembrano in questo caso più appiattite, senza un'armonica continuità fra i piani dimensionali. Una soluzione dunque più tradizionale, quella adottata dallo scultore, se si provi a fare il paragone anche con la *Battaglia di San Quintino* della statua di Piazza San Carlo, o ancora l'animata *Battaglia di Waterloo* del monumento al duca di Wellington, nei cui rilievi, oltre alla grande concitazione, vi sono tanti dettagli che riempiono ogni spazio della superficie.

Ancor più complessa appare la questione dei riferimenti possibili che Marochetti potrebbe aver avuto in mente lavorando al *Carlo Alberto*. Abbandonata è senz'altro ogni traccia del *Marco Aurelio*, che era stato invece il riferimento di Abbondio Sangiorgio e Pelagio Palagi per l'altra opera equestre dedicata al re nel 1843, a Casale Monferrato, in cui il protagonista risulta quasi una versione fuori tempo di un imperatore romano. Né pare evidente un possibile legame con il *Carlo Alberto* di Horace Vernet del 1834 (fig. 19), opera che non fu esposta al Salon dello stesso anno ma oggi è conservata alla Galleria Sabauda di Torino. Se da un lato la divisa militare sembra la medesima, l'aria incerta del volto e la posa meno convinta di Vernet del protagonista rendono difficile una connessione armonica, almeno non abbastanza forte da considerare il monumento come elaborazione diretta dell'omaggio pittorico dell'artista francese al Re di Sardegna.

È però importante sottolineare che il primo progetto del *Carlo Alberto* marochettiano arrivò subito dopo l'elaborazione del modello del *Riccardo I*, esposto in occasione della *Great Exhibition* di Londra nel 1851. Le tangenze tra le due opere sono molte, benché i due soggetti siano quasi contrapposti tra loro: da una parte è un eroe leggendario, che raccoglie ancora le istanze idealizzate di passioni *troubadour*, nutrendosi dei riferimenti letterari alla Walter Scott, per presentare il protagonista in tutto il suo glorioso splendore; dall'altra è un eroe terreno, un re amato dal suo popolo, magnanimo e umano, rappresentato a ricordo non solo delle gesta più nobili, ma anche della debolezza e/o saggezza di aver compreso quando farsi da parte per poi morire solo, in esilio e

senza nessuno dei suoi sudditi al suo fianco. Il gesto è il medesimo: una spada che spacca in due il cielo con un atteggiamento di comando forte, ma il significato è molto diverso.

Quella posa ha rari antecedenti nella scultura monumentale. Non sono molte, infatti, le opere pubbliche che raffigurino il protagonista con una spada alzata: se l'oggetto in sé resta un attributo fondamentale, soprattutto per i grandi regnanti, sintesi dei connotati da eroe-regnante-guerriero-difensore, ciò che spesso impugnano quando immortalati tra le piazze è un bastone di comando. Rarissimi, prima dell'espedito marochettiano, erano stati gli uomini a cavallo immortalati con una spada puntata verso il cielo. Tra i pochi precedenti vi fu modello per il monumento *Poniatowski* di Thorvaldsen (fig. 20)<sup>86</sup>; anche in questo caso, però, la spada era molto diversa, poiché si trattava d'una lama che benediceva, amministrava, incitava un esercito, laddove quella di *Carlo Alberto* era pensata invece come oggetto che ferisce e uccide, che comanda e ottiene la libertà attraverso il sacrificio.

Andando a ritroso nel tempo è plausibile immaginare che l'artista possa essersi orientato a modelli provenienti dall'arte medievale e rinascimentale. La statua equestre di *Cangrande I della Scala*, ad esempio, potrebbe rappresentare uno dei casi più noti. A testimonianza della sua fortuna iconografica, anche e soprattutto nell'ambiente inglese degli stessi anni del *Carlo Alberto*, sono alcuni disegni dell'opera trecentesca realizzati da John Ruskin, conoscente di Marochetti<sup>87</sup>, così come un altro disegno del pittore inglese Samuel Prout (1785-1852) poi in collezione Ruskin (fig. 21)<sup>88</sup>. Ancora nel Trecento si colloca la perduta statua equestre dedicata a Pietro Farnese, realizzata in legno dall'Orcagna (1308-1368)<sup>89</sup> e andata distrutta con l'inondazione di Firenze del 1966. Benché il soggetto montasse su un più peculiare mulo alla carica, in riferimento agli ultimi e gloriosi attimi di vita del soggetto raffigurato, anche in questo caso il condottiero impugnava la spada verso l'alto con un gesto battagliero che sembra quasi da parata, più che un ordine impartito sul campo battaglia. È curioso constatare che la litografia, grazie alla quale è ancora possibile ricordare l'originaria struttura del monumento, provenga da uno dei volumi dedicati alle *Famiglie celebri italiane*, enorme lavoro genealogico illustrato, iniziato da Pompeo Litta nel 1819, e proseguito alla morte di quest'ultimo da Luigi Passerini Orsini de' Rilli e Federico Odorici nel

---

<sup>86</sup> Nell'approfondimento del *Riccardo I* è specificato come e quando Marochetti potrebbe aver visto il modello del *Poniatowski* a Roma.

<sup>87</sup> Sul rapporto tra Ruskin e Verona, oltre che più in particolare sul suo amore con le sculture veronesi, cfr. MELIUS 2023.

<sup>88</sup> Una prima ricostruzione dell'opera è offerta nel catalogo online dell'Ashmolean Museum, in cui è conservato il disegno col numero d'inv. WA.RS.RUD.025.

<sup>89</sup> Ovvero Andrea di Cione di Arcangelo, detto Orcagna.

1852, molto diffuso nelle raccolte ottocentesche e presente nel frammento della biblioteca marochettiana venduta all'asta alla morte dello scultore (fig. 22)<sup>90</sup>. Le tavole dedicate ai Farnese, però, furono aggiunte da Odorici solo nel 1860, ed è quindi difficile stabilire se l'edizione marochettiana includesse o meno la suddetta raffigurazione: resta comunque importante sottolineare che si trattasse di un modello che circolava nelle collezioni di grandi *amateurs* e conoscitori del XIX secolo.

Si tratta senz'altro di suggestioni che potrebbero però trovare una ragione in più anche in virtù della passione di Marochetti per il collezionismo di opere d'arte medievali e rinascimentali, come ricostruito da Manuela Fusari<sup>91</sup> e come, oggi, testimoniano ancora alcuni dei pezzi d'arte di Tre e Quattrocento disseminati nel castello di Vaux-sur-Seine, sapientemente ricollocati da Maurizio Marochetti, figlio dello scultore e autore di gran parte dei lavori di rinnovamento della dimora di famiglia (fig. 23)<sup>92</sup>.

È evidente come fosse in atto un mutamento rispetto alle modalità rappresentative della statuaria monumentale equestre e che, in modo forse inatteso, prima il *Riccardo I* e poco dopo lo stesso *Carlo Alberto* rappresentino una sorta di anticipazione di una tendenza che avrà successo in innumerevoli occasioni dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, fino alla seconda metà del Novecento. Anche la novità dei quattro soldati attorno al piedistallo sarà poi ripresa da Joseph Edgar Boehm (1834-1890) nel suo monumento a Wellington (1888, Hyde Park, fig. 24).

A mutare sono i riferimenti alla cultura di età romantica. Se il *Riccardo I* era evidentemente un eroe leggendario, innalzato a rango di soggetto quasi da romanzo proprio attraverso alcuni aspetti peculiari della sua raffigurazione, Carlo Alberto assunse una posa completamente nuova rispetto alle rappresentazioni monumentali dei grandi uomini del regno di Sardegna – e dei vari altri regni europei, più in generale. Si trattò dunque d'un «example of the sculptor's response to Piedmont's—and Turin's—central role in the new unified Italy»<sup>93</sup>. Di fronte allo spettatore si presentava, e si presenta ancora oggi, un Re umanizzato in ogni suo aspetto: dal realismo dell'uniforme e degli attributi, alla verosimiglianza fisionomica, messo su un piedistallo con i suoi difetti e le sue debolezze, in un gesto che forse di glorioso ha meno di quanto ci si aspetti, laddove si tratta dell'ultima alzata di spada di un sovrano che marcia verso una delle sue più cocenti sconfitte, che

---

<sup>90</sup> PIRRO 2023b.

<sup>91</sup> WARD-JACKSON 2000; FUSARI 2012/2013.

<sup>92</sup> PIRRO 2023a.

<sup>93</sup> YARRINGTON 2008, p. 77.

all'orizzonte intravede tramontare il sole del proprio successo e che, di lì a poco, sarà pronto a cedere tutti i suoi poteri attraverso un sacrificio che lo rende terreno. Il volto del potere cambia fisionomia e Marochetti è diventato interprete di nuove modalità rappresentative dal forte impatto simbolico.

## Illustrazioni

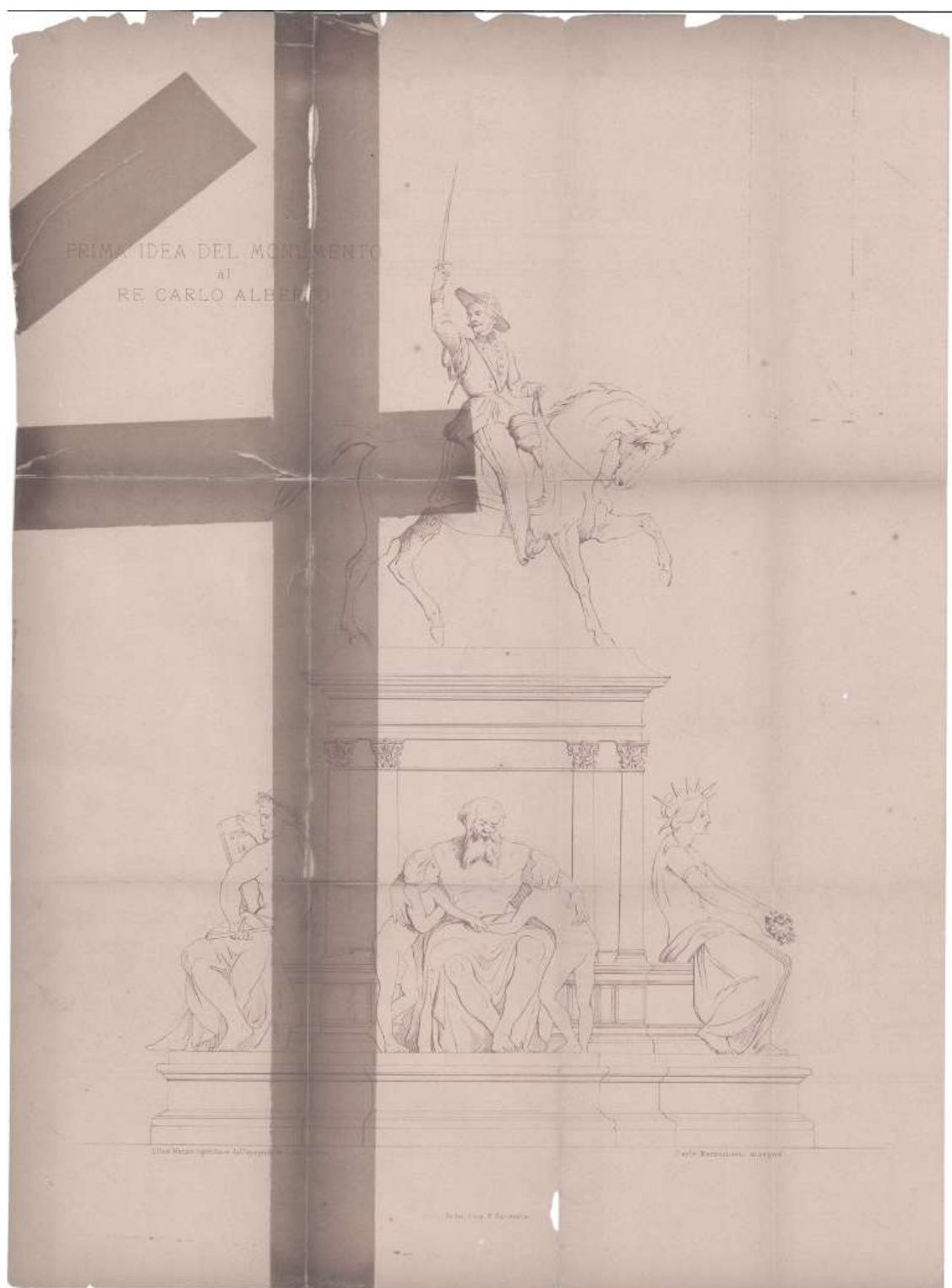


Fig. 1 - Efisio Manno, da un apografo di Carlo Promis, *Primo disegno di progetto di Carlo Marochetti per il Monumento a Carlo Alberto*, litografia, 1852. Torino, Museo del Risorgimento





Fig. 2 - *Monumento a Carlo Alberto*, bronzo e granito, 1861. Torino, Piazza Carlo Alberto

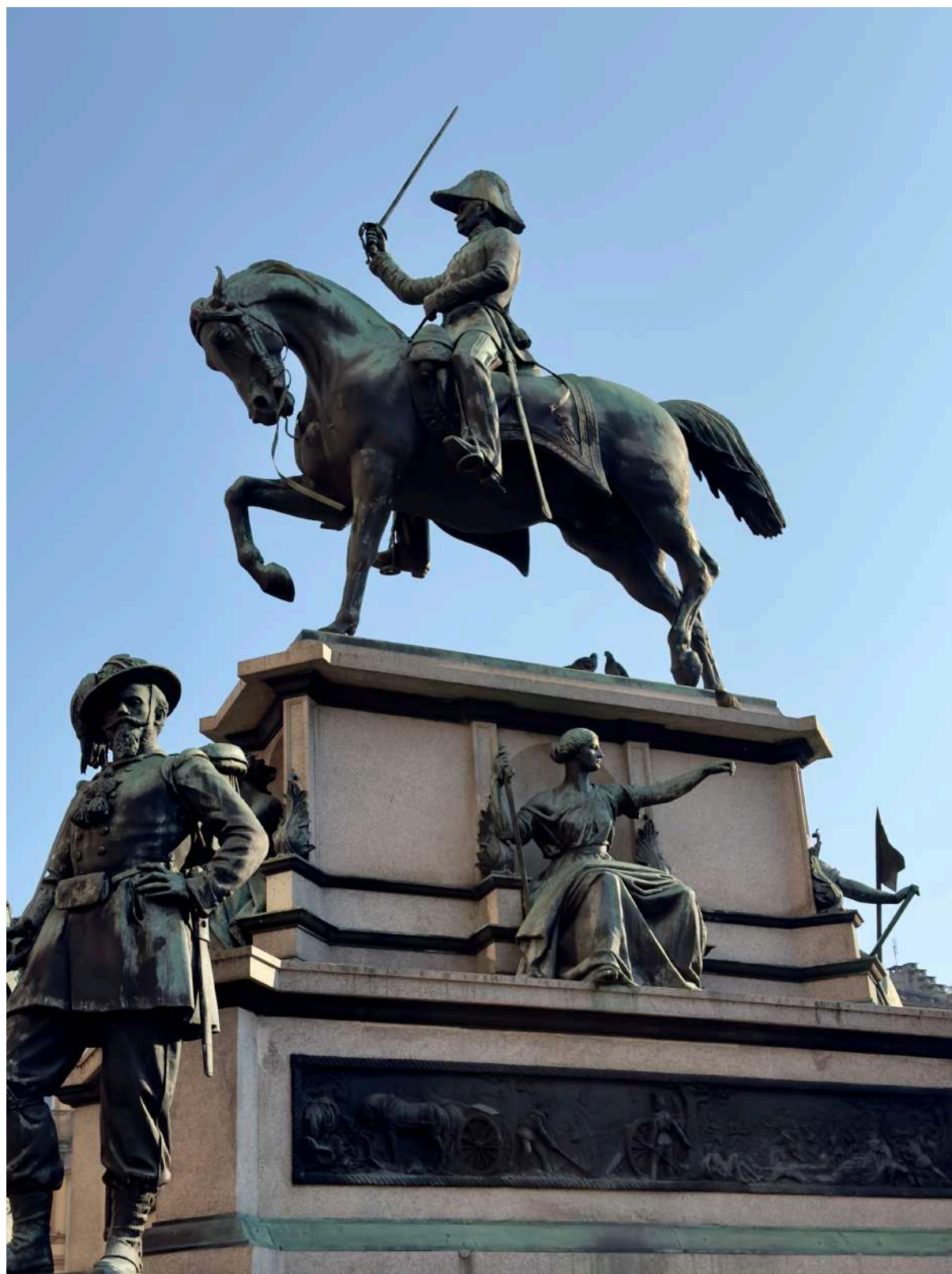


Fig. 3 - *Monumento a Carlo Alberto*, dettaglio gruppo centrale, lato sinistro. Torino, Piazza Carlo Alberto



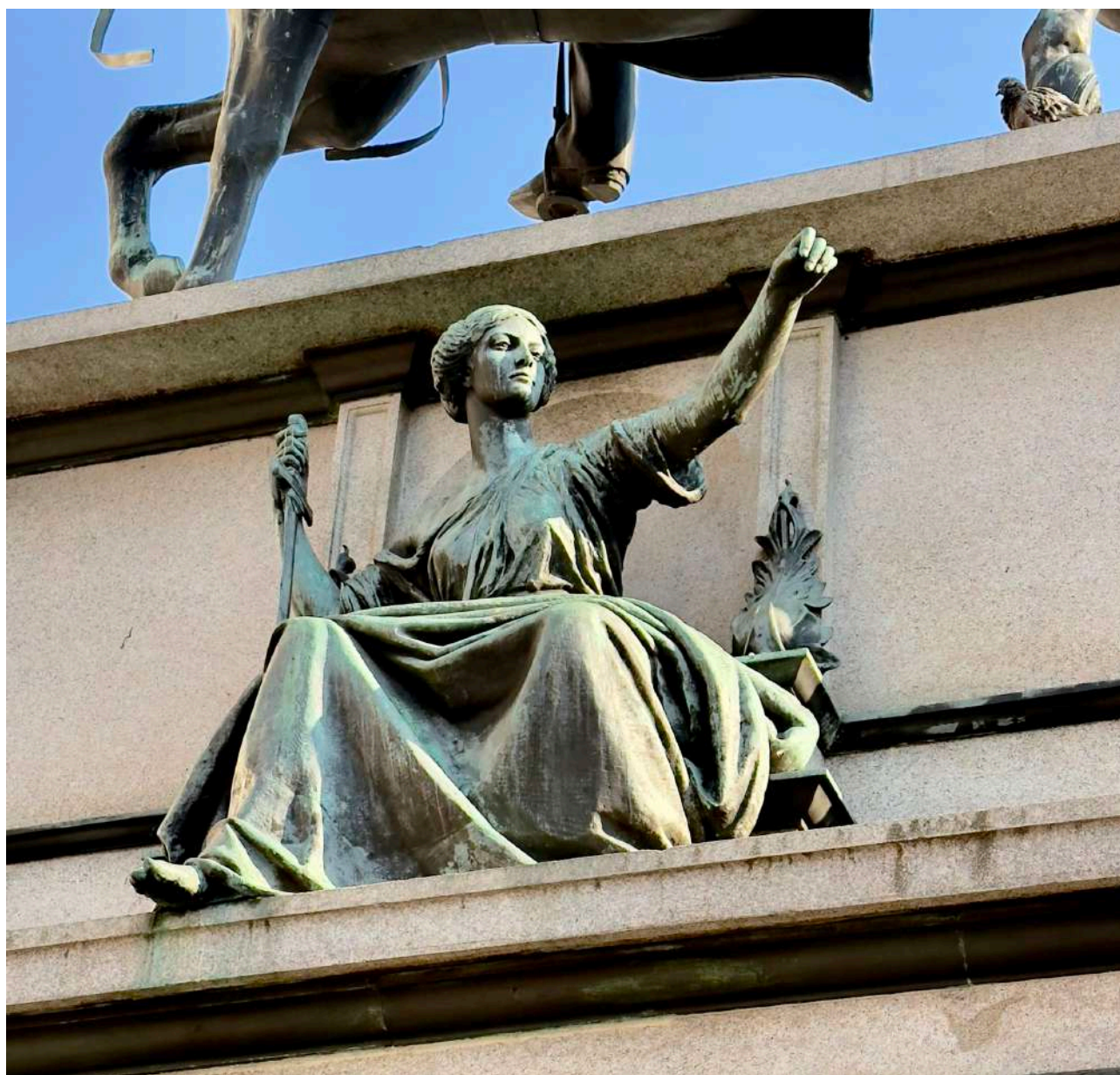


Fig. 4 - Monumento a Carlo Alberto, dettaglio allegoria della Giustizia, lato sinistro. Torino, Piazza Carlo Alberto

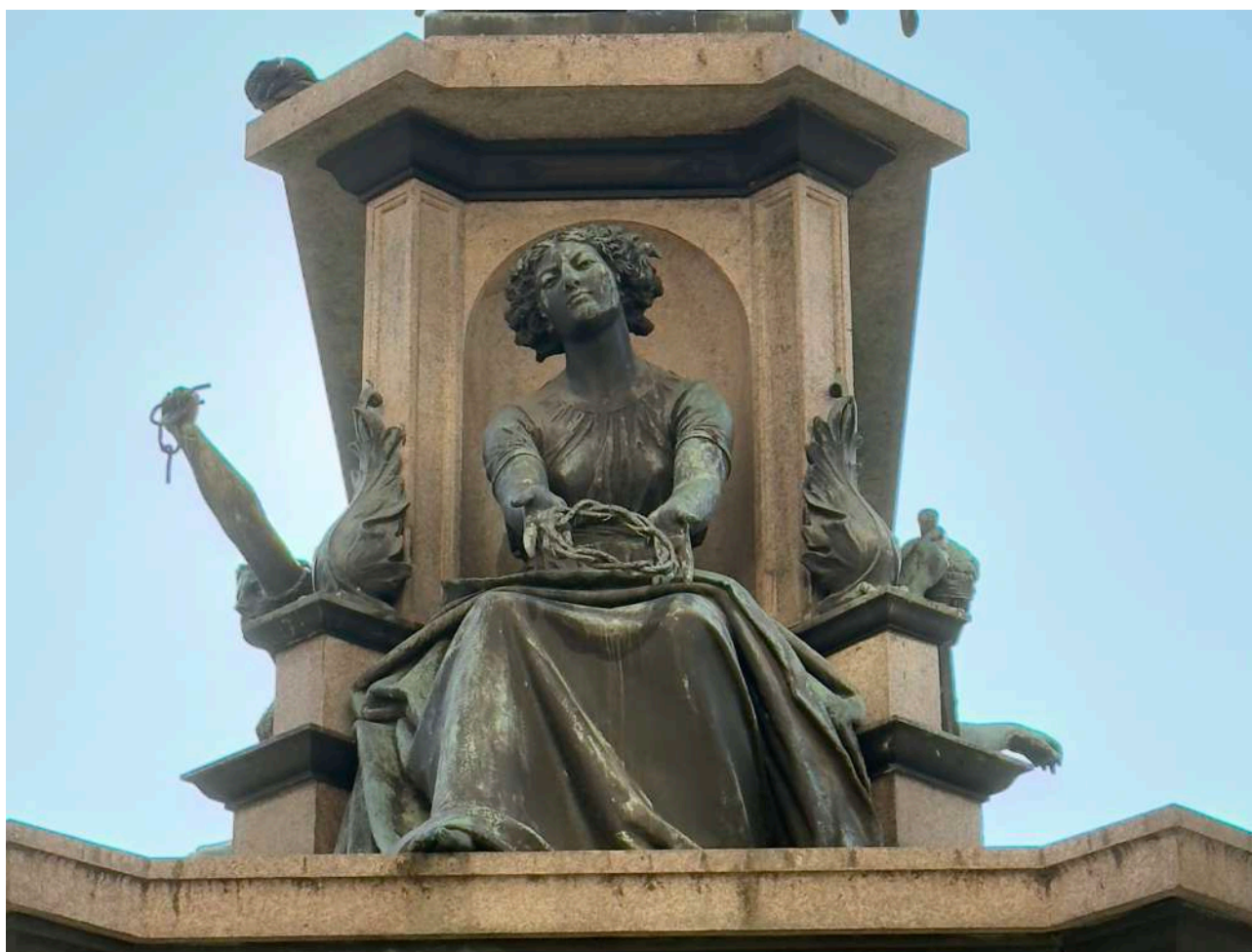


Fig. 5 - *Monumento a Carlo Alberto*, dettaglio *allegoria del Martirio*, lato frontale. Torino, Piazza Carlo Alberto





Fig. 6 - *Monumento a Carlo Alberto*, dettaglio *allegoria dello Statuto*, lato posteriore. Torino, Piazza Carlo Alberto



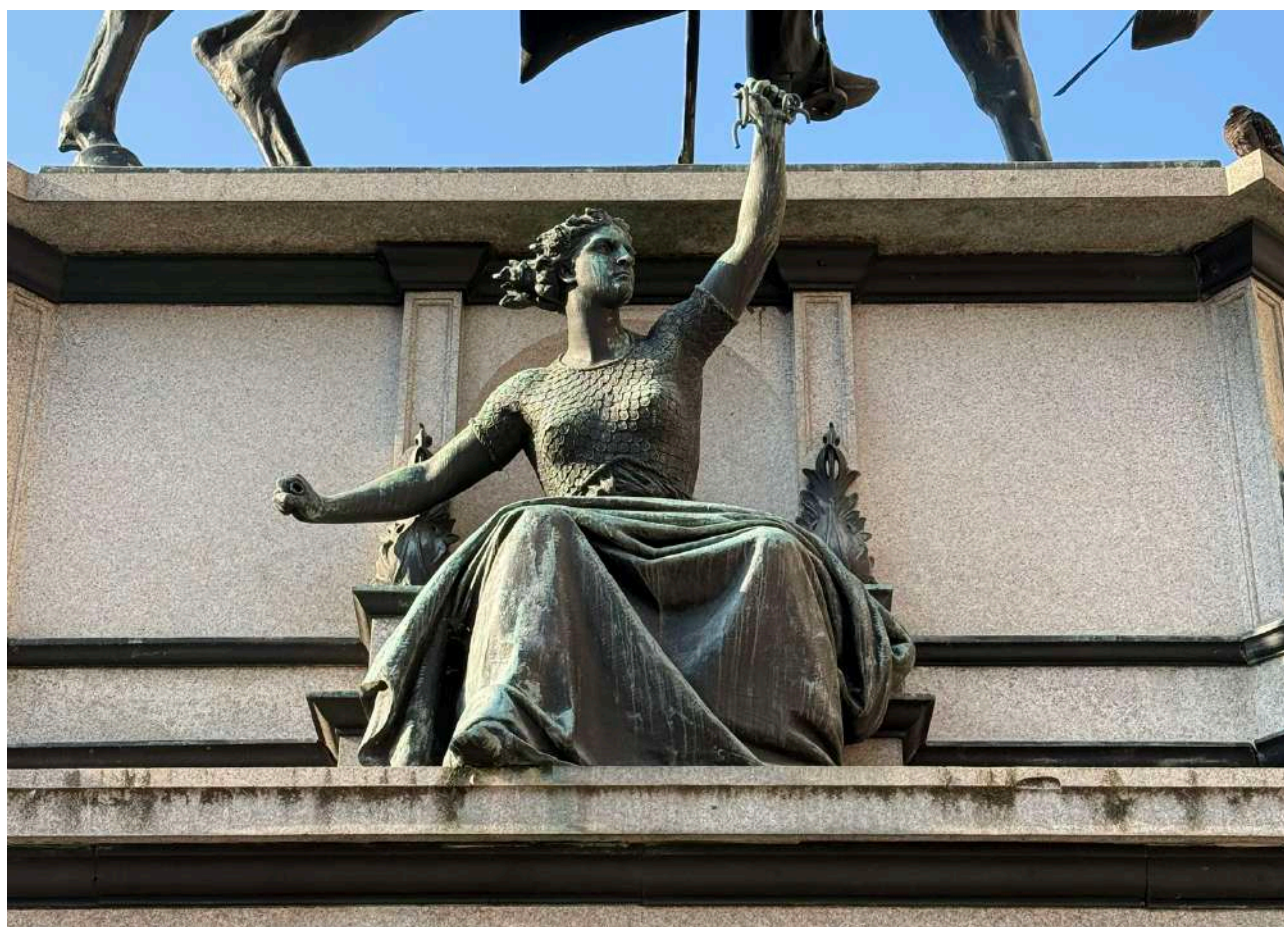


Fig. 7 - Monumento a Carlo Alberto, dettaglio allegoria dell'Indipendenza, lato destro. Torino, Piazza Carlo Alberto



Figg. 8-11, *Monumento a Carlo Alberto*, dettaglio dei quattro militari: Bersagliere (in alto a sinistra), Artigliere (in alto al centro), Granatiere (in alto a destra) e Lanciere (in basso a sinistra)





Fig. 12 (in alto) - *Monumento a Carlo Alberto, dettaglio rilievo La partenza dell'Esercito sardo contro gli Austriaci*

Fig. 13 - *Monumento a Carlo Alberto, dettaglio rilievo La Sconfitta di Novara*

Fig. 14 - *Monumento a Carlo Alberto, dettaglio rilievo L'Abdicazione di Carlo Alberto*

Fig. 15 (in basso) - *Monumento a Carlo Alberto, dettaglio rilievo La morte di Carlo Alberto*

Torino, Piazza Carlo Alberto

ESPOSIZIONE DI FIRENZE.



Fig. 17 (in basso) - Caricatura di Marochetti e la testa del *Carlo Alberto*, pubblicata in «Pasquino. Giornale umoristico, non politico, con caricature», 8 Settembre 1861, p. 1227



Fig. 18 - *Granatiere, lanciere, bersagliere e artigliere (Dal monumento a Carlo Alberto)*, bronzi in asta presso Cambi, 23 Ottobre 2024, lotto 263





Fig. 19 - Horace Vernet, *Ritratto di Carlo Alberto a cavallo*, olio su tela, 1834. Torino, Galleria Sabauda



Fig. 20 - Bertel Thorvaldsen, *Monumento al Principe Józef Poniatowski*, bronzo e marmo, 1827. Warszawa, Krakowskie Przedmieście

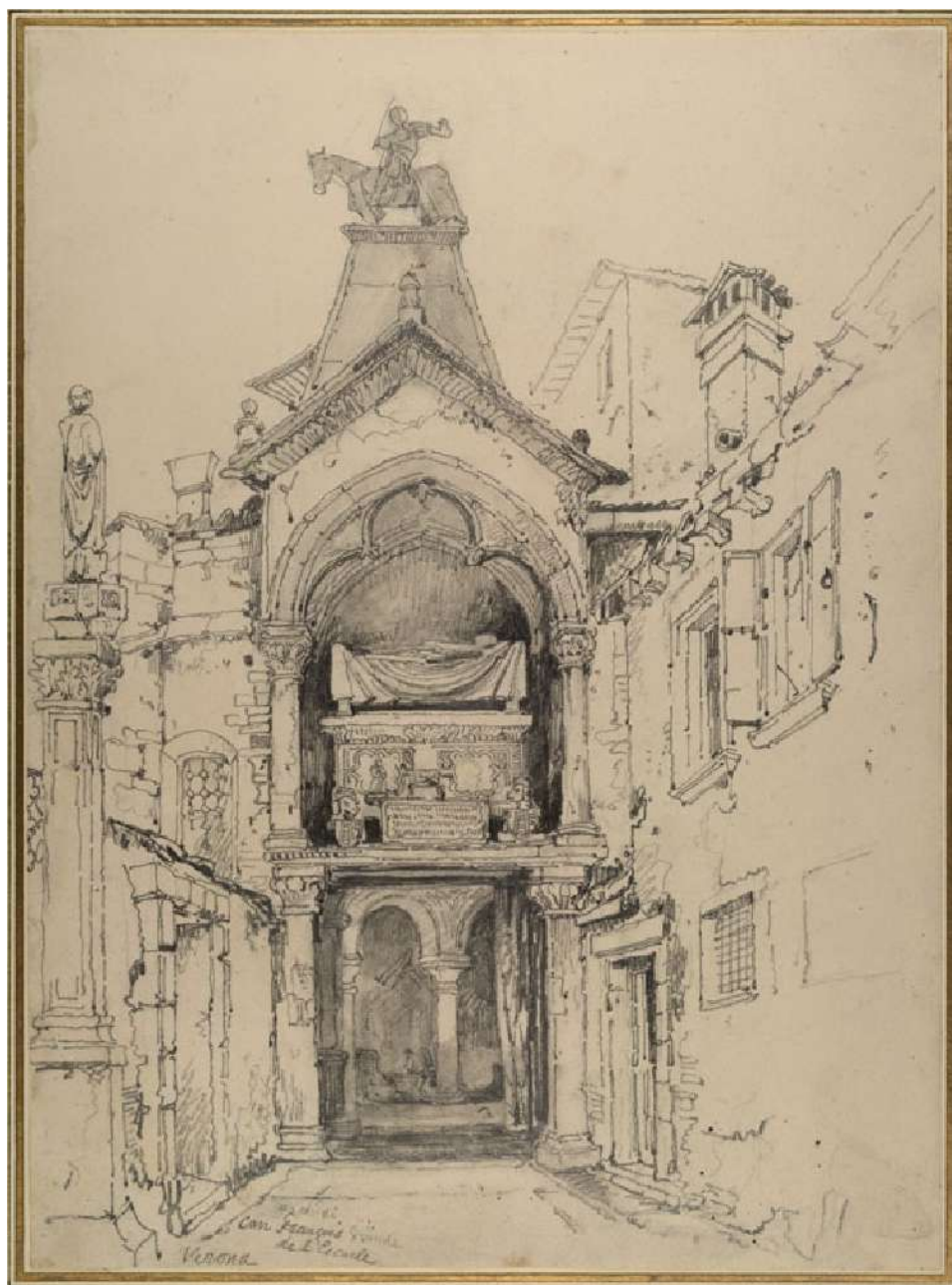


Fig. 21 - Samuel Prout, *The Tomb of Cangrande I della Scala in Verona*, matita su carta, prima metà del XIX secolo. Oxford, Ashmolean Museum, già collezione John Ruskin





Fig. 22 - Vincenzo Gozzini, *Monumento equestre a Pietro Farnese di Andrea Orcagna*, litografia, metà XIX secolo. Edito nelle tavole *I Farnese*, del volume *Famiglie celebri italiane* Litta-Odorici (1819-1868)



Fig. 23 - Vetrate d'ingresso con inserti di opere tra il XIV e il XV secolo. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti, foto di Caroline Hedengren-Dillon





Fig. 24 - Joseph Edgar Boehm, *Monumento al duca di Wellington*, bronzo e granito, 1888. London, Hyde Park





## XIX

### *Monumento a Robert Stephenson*



Bronzo e marmo

Commissionata nel 1859

Terminata nel 1861 ma inaugurata nel 1871

Altezza 2.7m

London, Euston Station

Iscrizioni:

basamento, lato frontale «ROBERT STEPHENSON / BORN / 16TH OCTOBER 1803 / DIED / 12<sup>TH</sup> OCTOBER 1859».

Fonti archivistiche:

London, The National Archives (TNA), Work 20-253, dossier *Stephenson and Brunel statue* (fonti già edite in WARD-JACKSON 2011)

Bibliografia:

«The Athenæum», 25 August 1860, 29 June 1861; «The Illustrated London News» 13 July 1861; «The Architect», vol. 5, 29 June 1871; SAINT 2010; Ward-JACKSON 2011.

Robert Stephenson, figlio unico di George Stephenson, «the Father of Railways»<sup>1</sup>, è stato un ingegnere civile inglese oltre che progettista di locomotive, tra i più grandi del XIX secolo<sup>2</sup>.

La storia del monumento in suo onore s'intreccia inevitabilmente con quella dell'altro dedicato a Isambard Kingdom Brunel, non solo per valore e professione degli effigiati, morti peraltro a pochi anni di distanza, ma anche perché era stato in un primo momento immaginato come doppio monumento che raffigurasse entrambi. Fu George Burke, ideatore della proposta, a ipotizzare che i due ingegneri fossero commemorati nello stesso gruppo scultoreo, dopo un incontro pubblico tra personalità di rilievo dell'*intelligenza* londinese tenutosi il 26 novembre del 1859<sup>3</sup>. Nello stesso anno, la città di Newcastle si attivò in parallelo per far realizzare un proprio monumento a ricordo del padre dell'ingegnere, George, opera affidata poi all'artista John Graham Lough (1798-1876)<sup>4</sup>.

La proposta per una statua dedicata al solo Stephenson arrivò nell'agosto 1860. Come riportato da «The Athenæum», i ritardi furono dovuti proprio al progetto del monumento a Brunel, che avevano catalizzato l'attenzione della commissione e sottoscrizioni. Poco dopo si ritenne indispensabile portare avanti la campagna del secondo monumento in modo più risolutivo<sup>5</sup>. Il progetto iniziale

---

<sup>1</sup> DAVIES 1975.

<sup>2</sup> ROLT 2009.

<sup>3</sup> Un resoconto dell'incontro è in TNA, Work 20-253, cc. nn., citato anche in WARD-JACKSON 2011, p. 311.

<sup>4</sup> La vicenda è seguita in dettaglio da una testata locale; «The Newcastle Journal», 7 May 1862, p. 2.

<sup>5</sup> «The Athenæum», 25 August 1860, p. 264.

prevedeva che entrambe le sculture fossero collocate nei giardini St. Margaret di Westminster (oggi Parliament Square), in un ideale progetto iconografico orientato alla glorificazione dei due grandi ingegneri, che potesse incoraggiare le nuove generazioni a intraprendere una professione degna di merito per il Regno Unito.

La *Fine-art Gossip*, una rubrica nel «The Athenæum», fu la prima a indicare che l'opera era stata affidata a Marochetti, ancorché l'anonomo autore specificasse che «the committees report that they had no choice but to give these great works to Baron Marochetti». Non è chiaro perché la Commissione fu mossa da tale necessità, a discapito di qualsiasi alternativa tra gli scultori inglesi: la stessa testata si domanda con sarcasmo se «Mr. Foley, Mr. M'Dowell, Mr. Woolner, Mr. Noble and Mr. Durham» non fossero capaci o troppo occupati per essere interpellati<sup>6</sup>. Per il giornalista è probabile che altri artisti avessero intenzionalmente deciso di non competere contro Marochetti, «whose talent we do not impugn in the slightest degree»: evidentemente, un talento artistico ma anche professionale, visto che lo scultore si era appena accaparrato tre commissioni per il medesimo quartiere, vale a dire *Riccardo I*, *Brunel* e *Stephenson*.

Poco tempo dopo, l'Office of Works concesse l'occupazione del sito, ma i piani per l'erezione delle statue si trascinarono a lungo. All'inizio del 1868, dopo la decisione di riservare Parliament Square e il recinto di Canning a monumenti di uomini politici, il luogo fu cambiato per volontà del primo Commissario dei Lavori, Austin Henry Layard. Anche nel 1861 un altro Primo Commissario, William Cowper, aveva rifiutato di ammettere nell'area la statua di Joseph Locke, affidata sempre allo scultore franco-piemontese.

Tra tante incertezze, la scelta definitiva per il monumento a Stephenson arrivò poco dopo la morte dello stesso Marochetti. Dopo tante vicissitudini e disaccordi, fu l'Institution of Civil Engineers a negoziare la loro ri-destinazione. Il bronzo di Stephenson fu acquisito dalla London and North Western Railway e sistemato di fronte alla stazione di Euston nel 1871. La notizia della sua messa in opera «without any pomp of inauguration» è riportata dal numero di «The Architect» datato alla fine di giugno 1871<sup>7</sup>.

Nel 1950, all'indomani della demolizione della stazione vittoriana, la scultura di Marochetti fu spostata nel piazzale davanti al nuovo edificio, dove è stata più volte risistemata a seconda delle esigenze. Nel 2020 l'opera è stata rimossa per permettere un cantiere di ristrutturazione della

---

<sup>6</sup> «The Athenæum», 29 June 1861, p. 867.

<sup>7</sup> «The Architect», vol. 5, 29 June 1871, p. 329.



stazione: da allora il monumento risulta conservato in un «safe storage» e non più ricollocato nel suo luogo d'elezione<sup>8</sup>.

La statua rappresenta Stephenson in piedi, con lo sguardo rivolto dritto davanti a sé, con un'espressione seria e impassibile (fig. 1). L'uomo è vestito di un lungo cappotto abbottonato, che lo copre fino alle ginocchia e gli lascia scoperto solo il collo, lasciando intravedere il colletto della camicia e il papillon annodato. Il pantalone che copre le gambe pare molto statico nella sua resa, quasi fossero due tubi di rame che si piegano leggermente, in modo quasi innaturale, all'altezza dei piedi. Caratteristica di questa statua, e delle altre due più vicine opere marochettiane dedicate a Brunel e Locke, è l'attenzione ai dettagli del viso: capigliatura e rughe d'espressione sono riportati con gran cura, aspetto peculiare in questo, così come nel caso degli altri due ingegneri citati. La mano destra di Stephenson è appoggiata al fianco, mentre l'altra regge una pergamena socchiusa. Nessun altro elemento caratteristico contraddistingue l'uomo, che pare quasi perdere la propria identità, riacquisita solo grazie all'iscrizione sul piedistallo, che eleva la statua a monumento pubblico illustre.

Come per Brunel e Locke, anche dell'ingegner Stephenson esiste una fotografia che aiuta a comprendere il grado di verosimiglianza applicato da Marochetti nella creazione dell'opera<sup>9</sup>. Oltre ai dettagli del volto, che potrebbero essere stati desunti anche attraverso il mezzo fotografico – lo scatto è antecedente il monumento – anche la posa risulta simile a quella adottata dallo scultore: Stephenson ha, infatti, la stessa mano appoggiata sul fianco, laddove l'altra è sullo schienale di una sedia, ancorché la posizione delle dita paia sovrapponibile alla mano che, nel monumento, regge la pergamena.

L'opera non fu particolarmente apprezzata dai contemporanei, al pari delle altre due che avrebbero dovuto affiancarla, ricevendo peraltro anche meno attenzione critica. «The Architect», commentandone la messa in opera, lamentò come «no attempt at idealisation has been made»<sup>10</sup>: ciò che era offerto al pubblico, e a quanti volessero ricordarne la memoria, era un semplice uomo «in his habit as he lived». Se il viso risultava ben fatto e modellato con cura, lo stesso non poteva dirsi

---

<sup>8</sup> *Safe storage for Stephenson statue during Euston's HS2 transformation*, in «Network Rail», 12 Oct. 2020. Durante la mia ultima visita a Euston, nella primavera del 2024, l'opera non aveva ancora fatto ritorno alla sua collocazione originaria.

<sup>9</sup> Il negativo, firmato Maull & Polyblank è conservato presso il Getty Museum di Los Angeles, inv. 84.XB.949.4.3 ed è datato 1856.

<sup>10</sup> «The Architect», vol. 5, 29 June 1871, p. 329.

per i vestiti, tanto che «the power of the tailor to deform man's frame [was] too painfully apparent» e l'intero bronzo sembrava fosse stato eseguito per un'impresa sartoriale, desiderosa di mettere in mostra le proprie creazioni ancora in prova.

Dal canto suo, «The Illustrated London News», che pubblica un'incisione del monumento nella sua prima collocazione, liquidò la scultura in poche righe, limitandosi a definirla un «interesting memorial [...] and an artistic ornament», senza approfondire null'altro se non la storia di Stephenson *senior* e *junior*<sup>11</sup>.

A differenza di Brunel, non furono molti i monumenti eretti in memoria di Stephenson *junior* sparsi per il Regno Unito, al contrario di quelli destinati a commemorare il padre, George: di questi, i più noti sono quello di John Graham Lough a Newcastle (inaugurato nel 1862, fig. 2) e Edward Hodges Baily a York (1852, fig. 3)<sup>12</sup>. Nel primo caso, il gruppo scultoreo ha un'impostazione molto differente, a partire dal peculiare e grandioso basamento rialzato, che presenta agli angoli raffigurazioni in chiave allegorico-professionale delle imprese dell'ingegnere: un minatore, un ingegnere di locomotiva, un fabbro e un costruttore di ponti. Anche il personaggio principale è più idealizzato nei tratti, ritratto con un volto meno realistico, con indosso una peculiare fascia laterale che tende quasi a perdersi nella fredda fattura del resto degli abiti, rendendo l'intera figura una sorta di colonna scanalata. La scultura di Baily a York, invece, appare molto più affine al monumento marochettiano: la posa del protagonista, ancorché non lo stesso, gli abiti, l'espressione seria in viso e il dettaglio del cartiglio nella medesima mano rendono le due sculture molto vicine per stile e soluzioni adottate, anche se con quasi 10 anni di distanza l'una dall'altra.

Nell'impossibilità di stabilire collegamenti diretti tra *Stephenson* (junior) di Marochetti e *Stephenson* (senior) di Lough e Baily, è plausibile immaginare che l'opera dell'artista franco-piemontese fosse semplicemente pensata in continuità con le altre due sculture sorelle, ovvero Brunel e Locke. D'altronde, non sono molte le divergenze fra i tre monumenti, anche dal punto di vista delle dimensioni.

Così, il bronzo marochettiano si colloca nella scia di rappresentazioni di grandi personalità inglesi non strettamente legate alla corte, adottando un repertorio figurativo e tecnico che le rende tutte ben riconoscibili. Si tratta peraltro di bronzi affini a quelli di artisti inglesi come Francis Chantrey, tra i primi a sperimentare nuove soluzioni stilistiche per i monumenti nazionali: probabilmente un modo,

---

<sup>11</sup> «The Illustrated London News», 13 July 1861.

<sup>12</sup> Nella Great Hall del National Railway Museum.

questo, per Marochetti di non apparire incongruo rispetto ai codici dell'arte britannica, viste le feroci critiche che spesso raccoglieva per la sua estraneità al contesto, artistico ma soprattutto politico. A differenza delle statue dedicate in Francia ai *grands hommes*, il cui capostipite fu negli anni Quaranta dell'Ottocento *La Tour d'Auvergne*. Stephenson e i suoi colleghi ingegneri mancano del tutto di quei caratteri affini alla statuaria celebrativa francese, orientati all'esaltazione del personaggio con un'esplicita intenzione pedagogica. Ne è testimonianza persino, in questi casi, il fatto che alcun bassorilievo sia posizionato a ricordare le imprese degli effigiati, che nessuno sia colto in atto di dar prova delle proprie abilità, così come assente è l'idea di dare risalto alle qualità che gli hanno permesso di essere ricordati in spazi pubblici.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - *Monumento a Robert Stephenson*, bronzo e granito, 1861. London, Euston Station





Fig. 2 - John Graham Lough, *Monumento a George Stephenson*, bronzo e pietra, 1862. Newcastle upon Tyne, Westgate Road



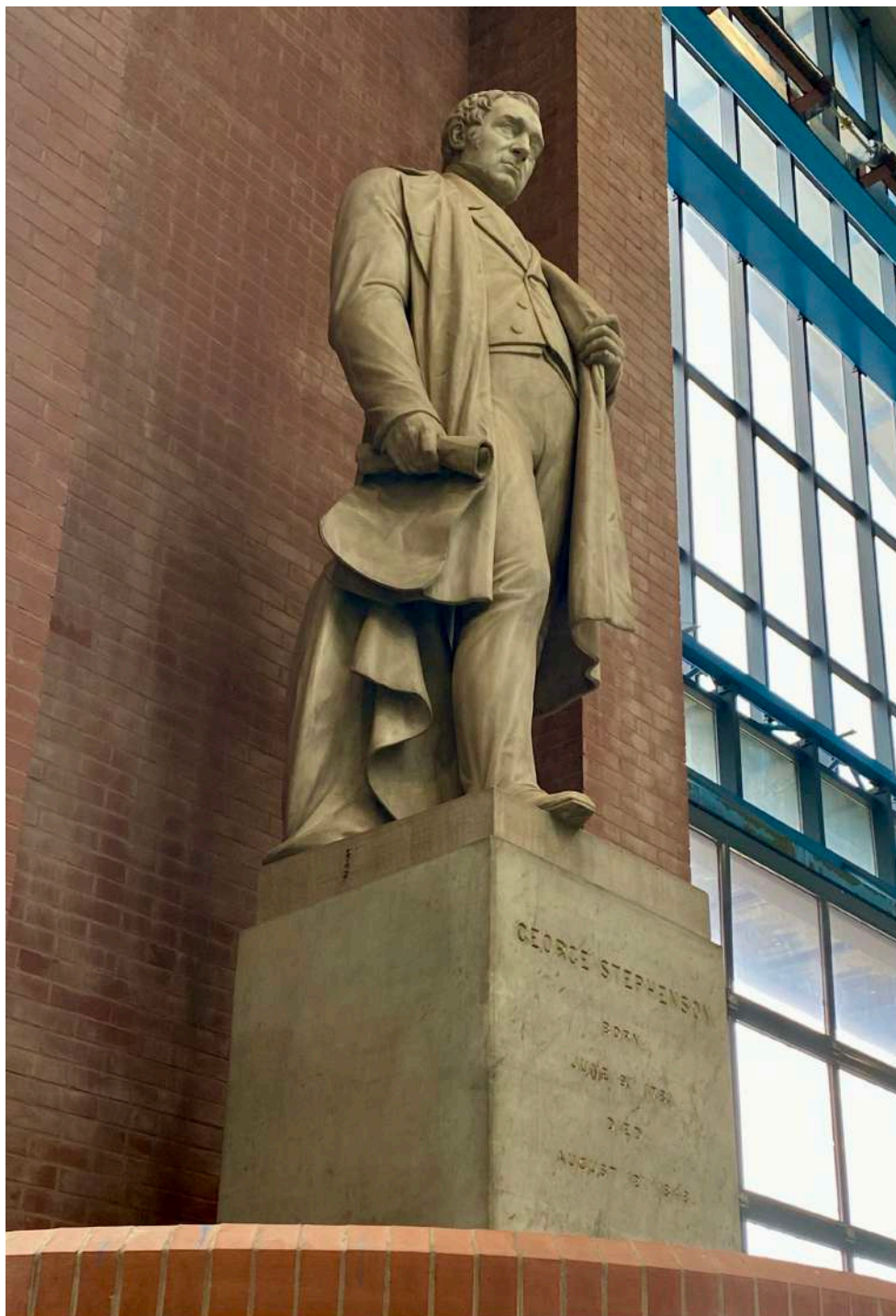


Fig. 3 - Edward Hodges Baily, *Monumento a George Stephenson*, bronzo e pietra, 1852. York, National Railway Museum





## XX

### *Monumento a Isambard Kingdom Brunel*



Marmo e bronzo

Commissionato nel 1861, terminato nel 1862

Inaugurato solo nel 1877

Architetto del piedistallo: Richard Norman Shaw

Altezza 2,45 m.

London, Victoria Embankment

Iscrizioni:

Piedistallo, lato frontale: «ISAMBARD KINGDOM BRUNEL / CIVIL ENGINEER / BORN 1806 DIED 1859».

Fonti archivistiche:

London, The National Archives (TNA), Work 20-253, dossier *Stephenson and Brunel statue* (materiale già edito in WARD-JACKSON 2011).

Bibliografia:

«The Times», 28 November 1859, 31 March 1860, 14 October 1871; «The Builder», 22 June 1861, 22 July 1871, 13 October 1877; «The Athenæum», July-December 1871; «The Illustrated London News», 2 September 1871; «The Building News», 4 May 1877; PALGRAVE 1865; BULLUS, ASPREY 2009, SAINT 2010, WARD-JACKSON 2011, ARCHER 2013

Isambard Kingdom Brunel (1806-1859) è stato un ingegnere civile e meccanico britannico, considerato tra le personalità più innovative della storia dell'ingegneria. Grazie alle sue abilità, contribuì a trasformare il paesaggio inglese progettando, fra l'altro, la Great Western Railway (GWR), il primo piroscafo transatlantico e numerosi ponti e gallerie di fondamentale importanza<sup>1</sup>.

Il 26 novembre 1859, a due mesi di distanza dalla morte di Brunel, presso gli uffici di Pritt e Venables di Great George Street a Westminster, si tenne una riunione «of the friends and admirers», presieduta dal Conte di Shelburne, per valutare la possibilità di far erigere nella capitale un monumento in suo onore<sup>2</sup>. La paternità dell'idea fu di James St. George Burke, che ammise di aver proposto, in un primo momento, un memoriale congiunto per Brunel e Robert Stephenson<sup>3</sup>. Secondo il «The Times», tuttavia, Burke «was sorry to say that differences of opinion existed in the subject of a joint monument [...] that it would be impossible to carry the proposal into effect»<sup>4</sup>: così, l'ipotesi fu scartata. Burke suggerì di fissare una cifra massima per le donazioni a 10 ghinee,

---

<sup>1</sup> Per un riferimento biografico aggiornato, cfr. la recente riedizione di BUCHANAN 2024.

<sup>2</sup> Un resoconto dell'incontro è in TNA, Work 20-253, cc. nn., citato anche in WARD-JACKSON 2011, p. 311.

<sup>3</sup> Altra cruciale figura dell'ingegneria civile, le cui morti avvennero a breve distanza l'una dall'altra; WARD-JACKSON 2011, p. 311.

<sup>4</sup> «The Times», 28 November 1859, p. 10.

per non creare potenziali difficoltà a quanti volessero offrire cifre inferiori. Il lungo articolo sul giornale inglese riporta che, fino a quel momento, era già stata raccolta «among his own friends» una cifra di 500 ghinee<sup>5</sup>. Burke dichiarò di non apprezzare che l'eventuale monumento fosse molto visibile: in accordo con Charles Austin, sostenne che «nothing but tombs and statues really useful as mementoes of greatness»<sup>6</sup>. Poco dopo, fu costituito un comitato che includeva, tra i suoi membri, un altro eminente ingegnere ferroviario, Joseph Locke, oltre al Marchese di Lansdowne.

Una nuova riunione si tenne il 30 marzo 1860, come riportato ancora dal «The Times». In questa occasione, furono presentati alla commissione due modelli di cui l'autore resta ignoto: il primo era il prototipo di un monumento a figura intera, da immaginare poi colossale, collocato all'aperto su un alto piedistallo con il protagonista colto nell'atto di srotolare una pergamena; il secondo era un busto su un basamento, da posizionare in un interno assieme a due allegorie a figura intera pensate per la parte frontale<sup>7</sup>. La cifra stanziata aveva raggiunto £ 2.000, anche se non tutte le sottoscrizioni promesse erano state ancora saldate<sup>8</sup>. Secondo quanto dichiarato sul «the Times», alcuni commissari propendevano per realizzare nella cattedrale di St Paul l'opera da interno: fu però rilevato che questa possibilità «was not in accordance with the wishes of the late Mr. Brunel's family»<sup>9</sup>. La stessa famiglia, attraverso la rappresentanza di «Mr. Horsley», esprime il desiderio che la scultura fosse collocata a Westminster, vicino a quella di George Canning<sup>10</sup>, ma la proposta fu riusata dall'architetto Matthew Digby Wyatt. Così, fu deliberato che il monumento in bronzo sarebbe stato innalzato «in one of the public thoroughfares if an eligible site could be procured»<sup>11</sup>.

Passò oltre un anno. Nel giugno 1861, i comitati per l'erezione dei monumenti di Brunel e Stephenson si riunirono ancora per decidere che «a statue of each shall forthwith be placed in the gardens attached to S. Margaret's church, Westminster»<sup>12</sup>. Finalmente fu annunciato che lo scultore scelto per l'esecuzione di entrambe sarebbe stato Carlo Marochetti. Per quel che riguarda la possibilità di realizzare il monumento in marmo o in bronzo, l'articolo riporta ancora «diversity of opinion», ancorché la maggioranza dei commissari propendessero per la seconda scelta: d'altronde,

---

<sup>5</sup> «The Times», 28 November 1859, p. 10.

<sup>6</sup> «The Times», 28 November 1859, p. 10.

<sup>7</sup> «The Times», 31 March 1860, p. 5.

<sup>8</sup> In realtà, solo qualche mese prima, secondo quanto riportato in «The Builder», vol. 18, 28 January 1860, p. 64, la cifra raccolta si aggirava ancora a £1600 «this is scarcely sufficient to accomplish the design of the promoters».

<sup>9</sup> «The Times», 31 March 1860, p. 5.

<sup>10</sup> Il riferimento è al monumento al Primo Ministro inglese George Canning, realizzato, nel 1832, da Richard Westmacott II.

<sup>11</sup> «The Times», 31 March 1860, p. 5.

<sup>12</sup> «The Builder», vol. 19, 22 June 1861, p. 432.



lo stesso «Marochetti had said that, if they were to be executed in marble, he would have nothing to do with them»<sup>13</sup>, a dimostrazione di come, in quegli anni, lo scultore fosse orientato alle sole realizzazioni monumentali bronzee, probabilmente più agevoli vista la disponibilità d'un proprio atelier di fusione.

Si raggiunse così un accordo tra Lord Shelburne e William Cowper, primo commissario dei lavori, sul luogo d'erezione del monumento, da immaginare a ovest della sopracitata statua di Canning, adiacente all'Institution of Civil Engineers: la scelta era motivata anche dal fatto che l'istituzione aveva allora sede nella stessa area, adiacente a Parliament Square e dei St Margaret's Gardens. Cowper parve inizialmente scettico all'idea di Lord Shelburne, optando per una controproposta su Trafalgar Square, per poi ritrattare<sup>14</sup>.

Il 27 giugno 1861 Marochetti informò Cowper di aver terminato i lavori dei due piedistalli provvisori e averli depositati in prossimità della statua di Canning<sup>15</sup>. Nel frattempo, la sopraggiunta morte di Joseph Locke, membro di entrambi i comitati commemorativi dei suoi colleghi, fece nascere richiesta immediata di un'ulteriore statua, da affidare sempre a Marochetti<sup>16</sup>. Di nuovo si discusse, probabilmente all'inizio di luglio del 1861, la possibilità di posizionare l'opera dedicata a Locke nella stessa area di Brunel e Stephenson<sup>17</sup>. Stavolta, però, il permesso fu rifiutato e un'alternativa fu trovata: il monumento a Locke fu spedito nella sua città natale, Barnsley, nello Yorkshire<sup>18</sup>. Lord John Manners, che succedette a Cowper come primo commissario, confermò che avrebbe onorato l'accordo del suo predecessore, ponendosi come nuovo intermediario tra Marochetti e il comitato per il memoriale<sup>19</sup>. L'opera era già pronta nel 1862, ma non si riscontrano notizie successive, né la documentazione chiarisce perché la statua non fu collocata *in situ*.

Quasi un anno dopo la morte dello scultore, un ulteriore cambio di primo commissario ebbe luogo, rilanciando le attività dell'opera. L'incarico fu affidato ad Austen Henry Layard, che subito cancellò l'accordo di erigere la scultura dove deliberato in precedenza. Le ragioni di questa revoca furono essenzialmente due: innanzitutto, «the site should be reserved for statues of eminent statesmen»; inoltre, si constatava una difformità di proporzioni tra le nuove statue e quella già presente di

---

<sup>13</sup> «The Builder», vol. 19, 22 June 1861, p. 432.

<sup>14</sup> TNA, Work 20-253, cc. nn.; WARD-JACKSON 2011, p. 312.

<sup>15</sup> TNA, Work 20-253, cc. nn, lettera di Marochetti a Cowper, 27 June 1861.

<sup>16</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 312.

<sup>17</sup> Secondo la ricostruzione di Ward-Jackson, si tratta del periodo in cui fu fissato un appuntamento tra Marochetti e Cowper, WARD-JACKSON 2011, p. 312, nota 6.

<sup>18</sup> DEVEY 1862, p.354.

<sup>19</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 312.

Canning<sup>20</sup>. Secondo l'accurata ricostruzione di Philip Ward-Jackson, inoltre, Layard nel 1868-1869 proponeva di far realizzare un giardino all'esterno del Museo di Storia Naturale (ora a South Kensington, ma che per un breve periodo si pensava di costruire sul Thames Embankment), che sarebbe stato dedicato proprio agli ingegneri<sup>21</sup>. L'obiettivo di Layard era dunque collocare in questo luogo alternativo le statue di Brunel e Stephenson e una firmata da John Henry Foley raffigurante Michael Faraday<sup>22</sup>.

Dopo questo rifiuto, Maurizio Marochetti, figlio dello scultore, consegnò i due lavori all'Institution of Civil Engineers, non prima d'aver comunicato alla commissione che lo studio del padre sarebbe stato dismesso e il proprio desiderio di far trasferire i bronzi nei «St. Margaret's Gardens»<sup>23</sup>. Così, la Commissione negoziò lo spostamento della statua di Stephenson presso la *London and North Western Railway Company*, che decise di erigerla all'esterno della stazione di Euston nel giugno del 1871<sup>24</sup>. George Burke cercò di ottenere dal *Metropolitan Board of Works* un sito per Brunel sull'Embankment, e la sua richiesta formale fu trasmessa in una lettera del 24 giugno 1871<sup>25</sup>. Dopo la lettera di Burke, lo stesso Consiglio decise che la statua fosse posizionata temporaneamente nell'Embankment, prima di deliberare sulla sua installazione definitiva «with regard to the pedestal and the general mode of its erection»<sup>26</sup>. La scelta di lasciare l'opera in loco fu confermata solo il 13 ottobre dello stesso anno, non senza contrasti su possibili forme e dimensioni del piedistallo, fino ad allora mai chiarite<sup>27</sup>. Grazie all'intermediazione del pittore John Callcott Horsley (1817-1903), grande amico dell'architetto, la scelta ricadde su Richard Norman Shaw (1831-1912)<sup>28</sup>. Il comitato insistette perché il bronzo fosse innalzato su una sorta di schermo a Temple Station, sito scelto dall'ingegnere del Consiglio, Joseph Bazalgette: forse l'intenzione era evitare che il monumento apparisse troppo<sup>29</sup>. All'inizio del 1872 furono presentate tre proposte, cui Bazalgette apportò alcune

---

<sup>20</sup> TNA, Work 20-253, cc. nn.

<sup>21</sup> WARD-JACKSON 2017.

<sup>22</sup> L'opera esiste ancora, ma si trova presso The Royal Institution di Londra, inv RIIC 0641 e fu realizzata dopo quelle marochettiane, tra 1867 e 1871. La scultura di Foley presenta in realtà diverse affinità stilistiche con quelle di Marochetti, soprattutto nella posa del personaggio, nella resa dei panneggi e nel volto, se confrontata con Stephenson e Brunel; segno che l'eredità marochettiana non fosse passata del tutto inosservata agli scultori inglesi delle nuove generazioni, malgrado l'astio che questi spesso manifestavano pubblicamente nei suoi confronti.

<sup>23</sup> TNA, Work 20-253, lettera di Maurizio Marochetti del 27 aprile 1869, n. 1592/68.

<sup>24</sup> Si veda l'approfondimento dell'opera dedicata a Stephenson nella tesi.

<sup>25</sup> Documento citato in WARD-JACKSON 2011, p. 313, nota 11.

<sup>26</sup> «The Times», 14 October 1871, p. 10.

<sup>27</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 313.

<sup>28</sup> SAINT 2010, pp. 48-49.

<sup>29</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 313.

modifiche. Shaw avanzò un'ulteriore idea, meno gradita all'ingegnere rispetto alle soluzioni precedenti. Si trattava del progetto n. 4, di cui esiste ancora una versione successiva tra i documenti presentati dal Works and General Purposes Committee<sup>30</sup>. Il Consiglio di amministrazione tentò di convincere la Commissione ad abbandonare l'idea dello schermo-paravento, optando invece per un piedistallo ordinario, ma invano. Alla fine, uno dei progetti di Shaw fu approvato il 21 dicembre 1874 e il basamento scelto fu realizzato tra primavera ed estate 1877. La statua fu installata e i lavori ultimati il 29 giugno dello stesso anno (fig. 1)<sup>31</sup>.

Ancora attraverso la lettura di Philip Ward-Jackson, si comprende che il piedistallo-schermo realizzato fu in realtà una novità assoluta per l'epoca, diventando peraltro precedente importante per altre strutture simili per i monumenti pubblici degli anni a seguire. Una volta realizzato, però, alcuni membri del Consiglio ne rimasero assai perplessi, qualificando la soluzione come «the ugliest and most horrid structure of the kind he had ever seen»<sup>32</sup>. Ci furono molte richieste per la sua rimozione o modifica, protrattesi fino al 1878. In poco tempo alcune azioni vandaliche avevano iniziato a rovinare la muratura, portando all'invito d'innalzare la ringhiera che correva sul retro del monumento per impedire al pubblico di entrare in contatto col basamento. Il deputato Saunders, che a sua volta aveva denunciato l'inadeguatezza del paravento, protestò segnalando che l'unica virtù di quella struttura fosse fornire posti a sedere per i passanti: negarne l'accesso sarebbe stato deprecabile<sup>33</sup>.

Nel novembre 1950, l'opera versava in condizioni di conservazione pessime, a causa d'una sfortunata combinazione tra agenti atmosferici e vandalismi. Fu così stanziata una somma per il ripristino della scultura al suo stato originario<sup>34</sup>.

Malgrado la fredda accoglienza del monumento, oltre ai commenti piccati della stessa commissione che giudicò inaccettabile un piedistallo dalla forma così stravagante, l'opera è rimasta comunque al suo posto, restaurata nel 1950 e persino duplicata per essere collocata in un'altra città: Swindon. Nel 1973, infatti, una copia identica del solo bronzo – privo del suo peculiare piedistallo – fu fatta innalzare al centro di Havelock Square nella cittadina del Wiltshire dove, tra 1841 e 1842, l'ingegnere costruì gli Swindon Works per proseguire i lavori della Great Western Railway<sup>35</sup>. È

---

<sup>30</sup> Documento e progetto segnalati in WARD-JACKSON 2011, p. 313, nota 17.

<sup>31</sup> «The Building News», vol. XXXII, 4 May 1877, p. 455; WARD-JACKSON 2011, p. 311.

<sup>32</sup> «The Builder», vol. XXXV, n. 1810, 13 October 1877, p. 1035.

<sup>33</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 313.

<sup>34</sup> WARD-JACKSON 2011, p. 313.

<sup>35</sup> CATTELL, FALCONER 1995.

interessante rilevare che a proposito di tal replica nessuna menzione è stata fatta di Carlo Marochetti<sup>36</sup>. Le due placche commemorative sul basamento riportano solo le ragioni della commemorazione e le rispettive date (1970 e 1973).

Il monumento presenta Isambard Kingdom Brunel in piedi, appoggiato su una sorta di basamento che si apre in due ali laterali rettangolari (fig. 2). Indosso porta un lungo cappotto che ricade fino alle ginocchia. Il busto è coperto da un gilet, che mette in risalto il papillon; nel taschino è un orologio, di cui si vede la catenina. L'ingegnere ha il capo rivolto leggermente verso destra e sul viso è dipinta un'espressione seria e meditativa. Il volto è incorniciato da una capigliatura lunga fino al collo, laddove un'ampia sezione di cranio superiore resta calva. Barba e capelli sembrano unirsi in armonia ai lati, mentre diverse rughe d'espressione caratterizzano la pelle del viso, fin nei minimi particolari, ampliando la sensazione d'estremo realismo, data anche dal naso sporgente e dalle sopracciglia incurvate verso l'alto. L'uomo non sembra intenzionato a offrire alcuna dimostrazione del proprio ingegno, mantenendo una posa orgogliosa, statica, senza nessun elemento in particolare che possa metterlo in relazione con lo spettatore. L'unica cosa che rievocherebbe la professione di Brunel è l'oggetto che porta tra le mani<sup>37</sup>, ormai molto rovinato e meno intelligibile.

Marochetti pare essersi attenuto al ritratto del soggetto da vivo, benché l'uomo sul piedistallo paia leggermente più alto rispetto alle rappresentazioni esistenti. L'immagine forse più nota che ritrae Brunel è la fotografia di Robert Howlett (1831-1858, fig. 3), presente anche sul biglietto da visita dell'ingegnere<sup>38</sup>. Tramite il confronto tra la foto e il monumento è possibile constatare come lo scultore si fosse effettivamente ispirato all'uomo dal vero, così come doveva apparire intorno alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Peraltro, ad eccezione del lungo cilindro e del sigaro, anche l'abbigliamento di Brunel, gli accessori e la posa della fotografia rassomigliano molto alla versione scultorea. L'aspetto caratteristico resta senz'altro l'abbigliamento: sia la foto sia il bronzo ritraggono Brunel col suo solito giaccone, gilet, camicia e papillon, e con pantaloni abbottonati all'altezza della caviglia. Tutti elementi, del resto, riscontrabili nel bronzo sull'Embankment. Non è facile stabilire quanto fosse nota l'immagine realizzata da Howlett nell'ambiente artistico inglese di quegli anni, ma la somiglianza resta notevole. Esistevano all'epoca altre raffigurazioni di Brunel,

---

<sup>36</sup> Recentemente ripristinata dopo alcuni lavori che hanno coinvolto la piazza, BUCKLAND 2016.

<sup>37</sup> Secondo BULLUS, ASPREY 2009, p. 130, si tratterebbe di un «pair of dividers», ancorché la distanza e lo stato attuale dell'oggetto non consentono di dichiararlo con certezza.

<sup>38</sup> Un negativo è conservato alla National Portrait Gallery di Londra, inv. NPG P112

com'è il caso del dipinto realizzato dall'amico John Callcott Horsley, oggi esposto alla National Portrait Gallery di Londra, realizzato circa due anni prima della morte (fig. 4)<sup>39</sup>. In questo caso l'ingegnere sembra più idealizzato, con un volto quasi levigato, privo di rughe, e un'espressione distratta, che non cerca un contatto diretto con l'osservatore.

Rispetto alle produzioni monumentali francesi, in particolare alla parentesi marochettiana di opere dedicate ai *grands hommes* (Berthollet, La Tour d'Auvergne, Royer-Collard, etc.), il soggetto raffigurato in quest'occasione offre dimostrazione delle proprie qualità professionali. Potrebbe essere chiunque, anche se connotato dalla presenza dello strumento, ora meno leggibile, e dal tipico abbigliamento. D'altronde, se non fosse per l'iscrizione sul basamento, forse solo chi avesse conosciuto Brunel di persona avrebbe potuto riconoscerlo. Così com'è stato per altre rappresentazioni di uomini illustri britannici (James Oswald, in particolare), Marochetti sembra aver qui adoperato repertori figurativi tipici della nazione cui l'opera era destinata: sebbene il monumento dovesse in origine affiancare il *George Canning* di Westmacott (1832, fig. 5), l'opera se ne distacca per linguaggi ed esperienze artistiche, annullando qualsiasi richiamo all'antichità, invece evidente nella scultura che doveva affiancare che indossa invece una lunga tunica da oratore romano. Brunel rientra dunque in un filone specifico di sculture pubbliche che pare essersi ormai radicato nel Regno Unito alla metà del XIX secolo, attraversando le esperienze del *John Moore* di Flaxman<sup>40</sup> così come del *James Watt*<sup>41</sup> e del *Duke of Wellington* di Francis Chantrey<sup>42</sup>: un modo, questo, tutto inglese di rappresentare uomini prestigiosi, caratterizzati da una quasi assoluta staticità, una semplicità e compostezza formale che abbandona ogni necessità di decorativismo, e una particolare levigatura liscia della materia, evidente soprattutto nel trattamento delle vesti (figg. 6-7).

L'opera di Marochetti, e più in generale questo modo particolare di raffigurare grandi personaggi inglesi nelle pubbliche piazze, pare aprire la strada a rappresentazioni successive. È il caso, ad esempio, del *George Peabody* di William Wetmore Story<sup>43</sup> (Londra, 1869, fig. 8) e il *Rowland Hill* di Edward Onslow Ford (Londra, 1881-1882, fig. 9)<sup>44</sup>: sculture, queste, che pur presentando soggetti diversi, in pose differenti, sembrano avere in comune con l'opera marochettiana il

---

<sup>39</sup> London, The National Portrait Gallery, Inv. NPG 979, datato 1857.

<sup>40</sup> Inaugurato nel 1819 a George Square in Glasgow, cfr. MCKENZIE 2002, pp. 119-122

<sup>41</sup> MCKENZIE 2002, pp. 123-124.

<sup>42</sup> WARD-JACKSON 2003, pp. 330-334.

<sup>43</sup> Di cui esistono due versioni, la prima è al Royal Exchange di Londra, realizzata tra il 1867-1869, la seconda è a Baltimore nel Maryland (Stati Uniti), inaugurata nel 1890; cfr. WARD-JACKSON 2003, pp. 338-341.

<sup>44</sup> WARD-JACKSON 2003, pp. 218-220.



trattamento realistico del viso, l'attitudine distaccata della persona ritratta e l'idea di raffigurare personalità illustri in età avanzata. In questo risultano ancora eloquenti le parole di Palgrave che, nel parlare di uno scultore contemporaneo a Marochetti, William Calder Marshall, e non amando affatto i lavori dell'artista franco-piemontese, riuscì forse a coglierne gli aspetti più peculiari:

Here, as in M. Marochetti's heads generally, the features are made to tell, not by truth or subtlety of surface, but by suppressing all minor details in favour of those points which first strike the eye, and then by opposing to the flesh a coarse and heavily-handled mass of drapery<sup>45</sup>.

Senz'altro meno grossolana di quel che Palgrave intravedeva, l'opera potrebbe configurarsi come proseguimento di quella «corrupt school of Chantrey», cui si mescola l'esperienza marochettiana della «Picturesque school», descritta da Benedict Read, assimilata dallo scultore tra Francia e Italia<sup>46</sup> e condensata in una modalità unica, assai personale e molto affine alle novità dell'arte pubblica monumentale inglese.

È forse proprio a causa di queste peculiarità stilistiche, all'epoca probabilmente interpretate come eccentricità, che un recensore dell'«Athenæum» affermò nel 1871 che il soggetto potesse essere scambiato per Pugin o Cobden: «the face struck us as being not unlike that of Brunel, although his intellectual, energetic, self-reliant, self-asserting, and somewhat strained look is absent»<sup>47</sup>. Per l'autore del trafiletto, l'opera falliva nel tentativo di rendere giustizia a Brunel, le cui fattezze risultavano «vulgarized [...] or exaggerated»<sup>48</sup>. La stessa testata qualche settimana prima aveva contestato peraltro la «unfortunate position» del monumento, che precludeva qualsiasi giudizio dato il luogo e il modo in cui era stata collocata<sup>49</sup>.

«There is not much to warmly praise, if there is little calling for strong condemnation»: così iniziava il breve resoconto del «The Illustrated London News» su tre statue installate a Londra, fra cui quella di Brunel dell'Embankment. L'opera marochettiana, anche se contraddistinta da un volto «fairly like», per il giudizio del giornale rivelava difficoltà rilevanti nel trattamento delle vesti, che

---

<sup>45</sup> PALGRAVE 1865, p. 4

<sup>46</sup> READ 1982, p. 20.

<sup>47</sup> «The Athenæum», July-December 1871, n. 2299, 18 November 1871, p. 661.

<sup>48</sup> «The Athenæum», July-December 1871, n. 2299, 18 November 1871, p. 661.

<sup>49</sup> «The Athenæum», July-December 1871, n. 2288, 2 September 1871, p. 315.

risultavano – nel complesso – «curiously inartistic»<sup>50</sup>. L'anonimo autore fece notare anche la discrepanza di misure che, troppo piccole rispetto alle altre statue nello stesso luogo, dava origine a un curioso sbilanciamento che «will surpass in absurdity even what we have hitherto achieved in the way of metropolitan plastic embellishment»<sup>51</sup>. Nessuno sconto, d'altronde, fu possibile anche per «The Builder», che senza mezzi termini definì la statua di Brunel «ugly and unlike»<sup>52</sup>.

Pur criticato in maniera esplicita, il monumento a Brunel inaugurò una fortunata serie di sculture pubbliche, dedicate allo stesso ingegnere e disseminate nel Regno Unito: fra le altre, si segnalano quella di John Doubleday nello Station Approach (Temple Meads) di Bristol (1982); di questo stesso autore è il *Brunel*, stavolta seduto, tra i binari 8 e 9 della stazione di Paddington (1982), laddove quello nel cortile della Brunel University di Londra è di Anthony Stones (2006).

---

<sup>50</sup> «The Illustrated London News», vol. LIX, n. 1667, 2 September 1871, p. 19.

<sup>51</sup> «The Illustrated London News», vol. LIX, n. 1667, 2 September 1871, p. 19.

<sup>52</sup> «The Builder», vol. 29, 22 July 1871, p. 574.

## *Illustrazioni*

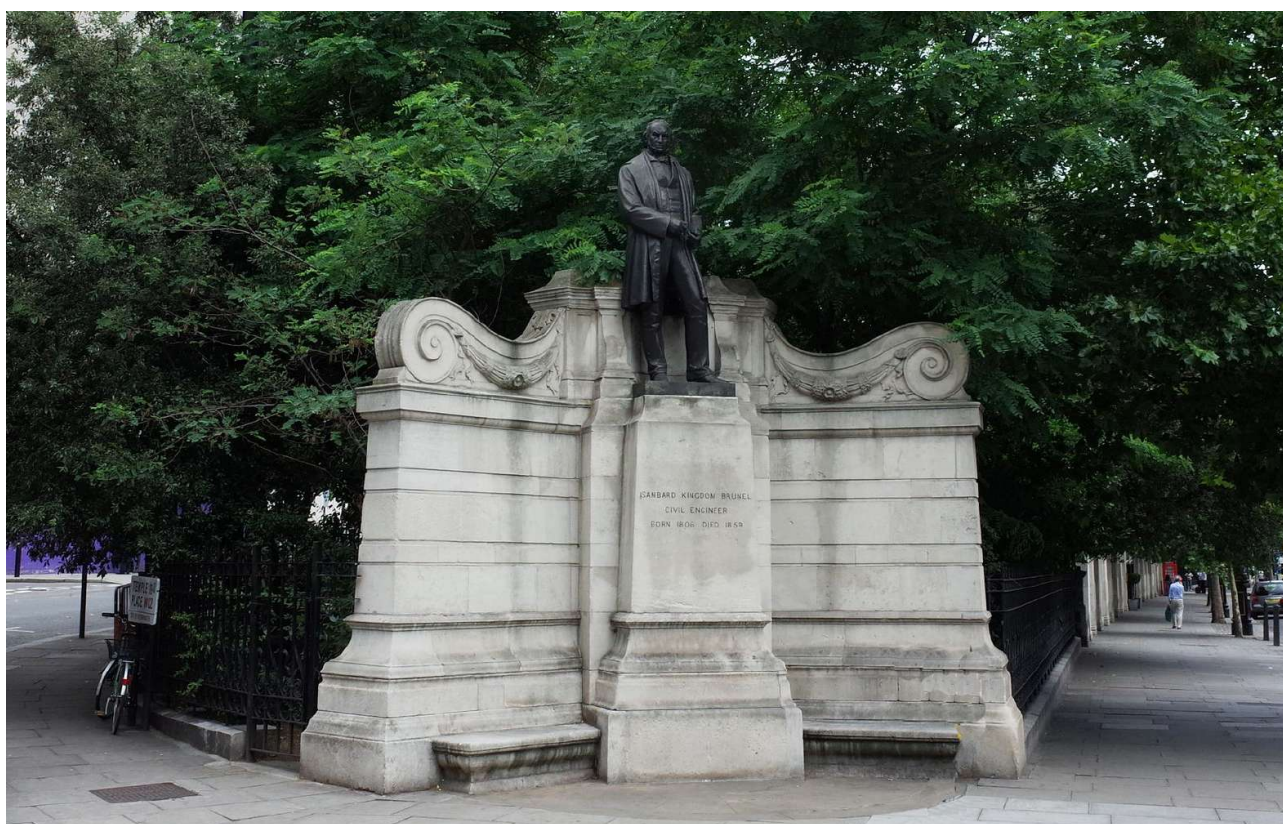


Fig. 1 - *Monumento a Isambard Kingdom Brunel*, dettaglio con basamento intero e cornice architettonica. London, Victoria Embankment



Fig. 2 - *Monumento a Isambard Kingdom Brunel*, dettaglio statua centrale. London, Victoria Embankment



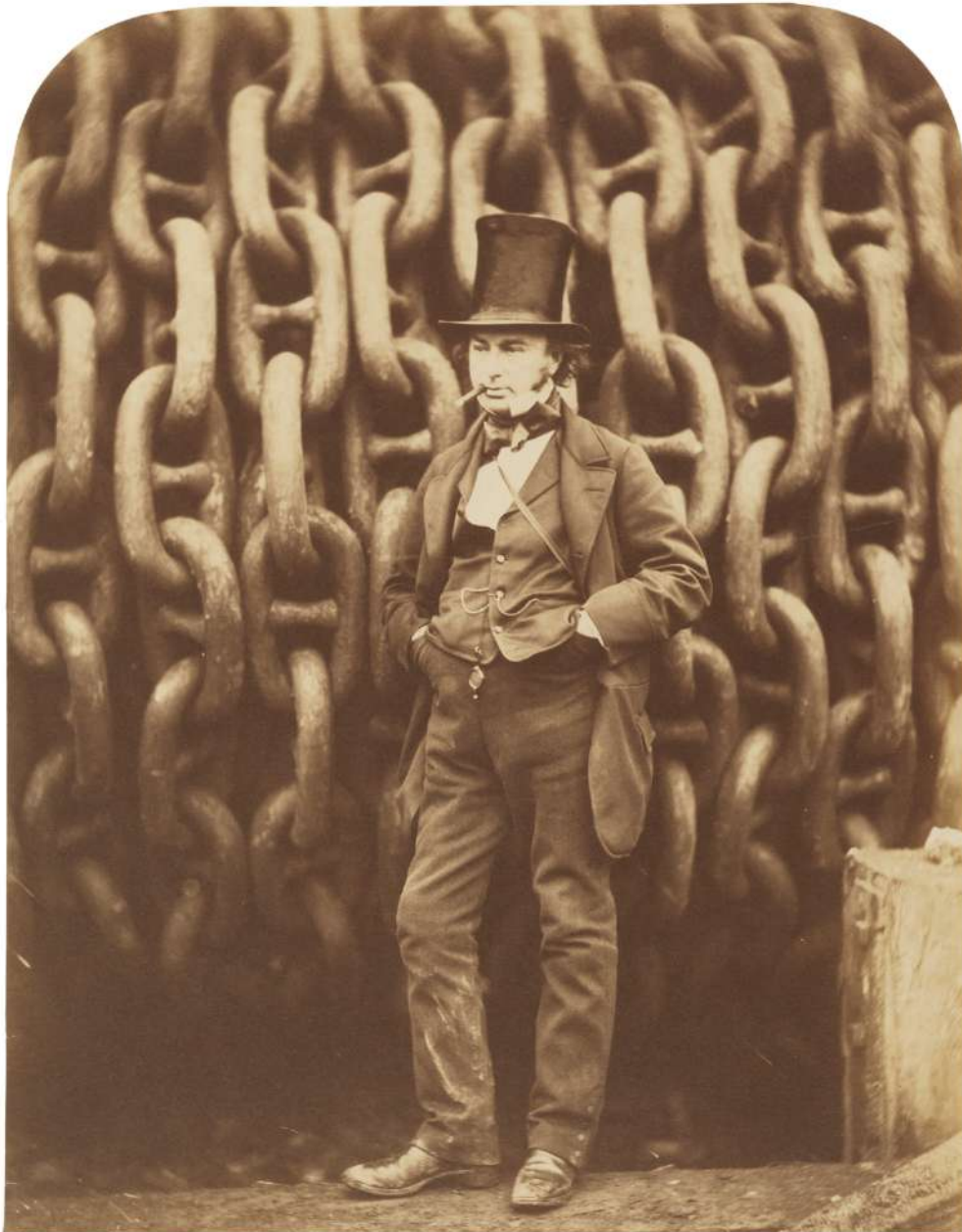


Fig. 3 - Robert Howlett, [*Isambard Kingdom Brunel Standing Before the Launching Chains of the Great Eastern*], stampa albumina all'argento da negativo su vetro, 1857. London, The National Portrait Gallery





Fig. 4 - John Callcott Horsley, *Isambard Kingdom Brunel*, olio su tela, 1857. London, The National Portrait Gallery



Fig. 5 - Richard Westmacott, *Monumento a George Canning*, bronzo e granito, 1832. London, Parliament Square



Fig. 5 (a sinistra) - John Flaxman, *Monumento di John Moore*, bronzo e granito, 1810-1818. Glasgow, George Square



Fig. 6 (a destra) - Francis Chantrey, *Monumento al duca di Wellington*, bronzo e granito, 1844. London, Royal Exchange





Fig. 8 - William Wetmore Story, Ferdinand von Miller, *Monumento a George Peabody*, bronzo e granito, 1869. London, Royal Exchange



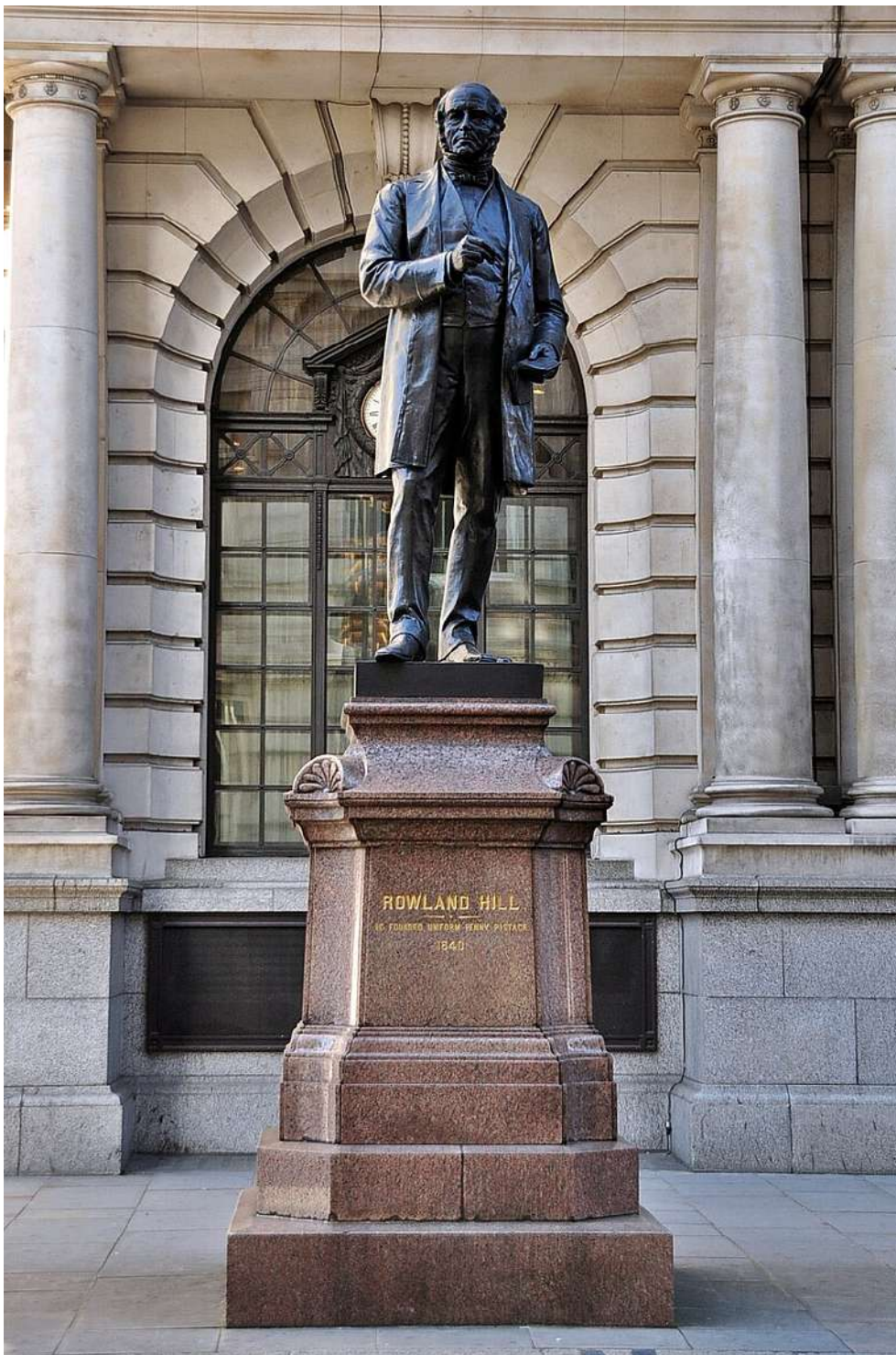


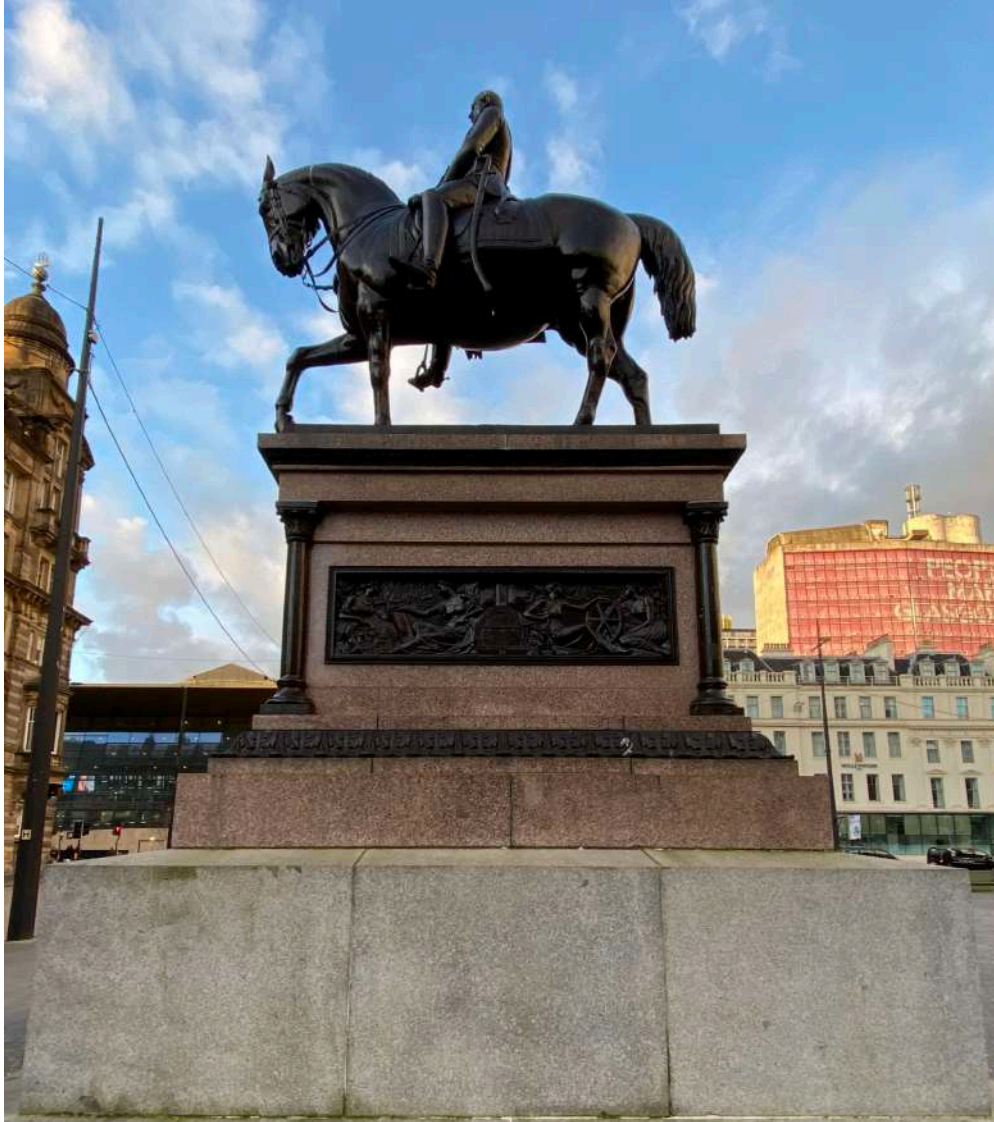
Fig. 9 - Edward Onslow Ford, *Monumento a Sir Rowland Hill*, bronzo e granito, 1881. London, King Edward Street





## XXI

### *Monumento equestre al Principe Alberto*



Bronzo e granito

Commissionato a febbraio 1862

Inaugurato il 18 ottobre 1866

Dimensioni: 2.14m A; 2.74 x 1.22m plinto

Glasgow, George Square

Iscrizioni:

basamento, lato frontale: «ALBERT / PRINCE / CONSORT»; sul plinto, in basso lato sinistro, aggiunta nel 1923: «BARON CARLO MAROCHETTI R. A.».

### Bibliografia:

*Queen Victoria's Journal* 1837-1901; «Glasgow Herald», 24 August 1864, 7 October 1864, 05 April 1866; «Cheltenham Looker-On», 27 August 1864; «Newcastle Journal», 19 October 1866; MCKENZIE, 2002, pp. 134-136.

Alberto di Sassonia-Coburgo-Gotha (1819-1861), principe consorte della Regina Vittoria e padre di Re Edoardo VII, era nato a Rosenau, nei pressi di Coburgo, secondogenito del Duca di Sassonia-Coburgo-Gotha e cugino di primo grado della Regina Vittoria. Il primo incontro con la sua futura sposa avvenne nel 1836 e nel febbraio di quattro anni dopo i due si unirono in matrimonio. Sebbene Alberto non partecipasse attivamente alla vita politica britannica, esercitò notevole influenza sulla Regina, dedicandosi in particolare al patrocinio di arti, scienza, architettura e riforme sociali. Tra i progetti più significativi promossi su suo suggerimento vi furono la *Great Exhibition* del 1851 e la fondazione del South Kensington Museum (poi Victoria & Albert Museum) nel 1857.

L'iniziativa di erigere a Glasgow un monumento al Principe Alberto fu lanciata poco dopo la sua scomparsa, in una riunione convocata nel febbraio 1862 da Peter Clouston, Lord Prevosto della città<sup>1</sup>. In tempi rapidi furono raccolte donazioni e fu istituito un sottocomitato per discutere di forma e localizzazione del monumento. Le ipotesi erano molte e anche molto diverse tra loro. L'architetto scozzese Alexander Thomson suggerì la costruzione di un edificio simile al Tempio di Teseo ad Atene da costruire nel Parco Kelvingrove, nel cui interno si trovasse una statua del Principe. D'altro canto, fu proposto di realizzare un edificio di pubblica utilità, come una scuola d'arte, così da seguire l'esempio londinese<sup>2</sup>. Solo nel febbraio 1863, si fece avanti l'idea, più realistica e meno onerosa, d'un monumento equestre. Le obiezioni sulle connotazioni troppo militaresche di tale raffigurazione furono superate dopo le rivelazioni sulle preferenze della Regina, che desiderava affidare a Marochetti proprio una statua equestre volta a commemorare il compianto marito. Le volontà di Vittoria diedero una svolta definitiva al progetto, orientato così alla creazione di una statua monumentale che celebrasse Alberto come non solo consorte reale ma anche figura di gran

---

<sup>1</sup> La ricostruzione più recente della vicenda è in MCKENZIE, 2002, pp. 134-136; non mi è stato possibile rintracciare fonti primarie sulla commissione, neanche presso i Glasgow City Archives.

<sup>2</sup> MCKENZIE 2002, p. 134.

rilievo per la nazione tutta. La scelta di Marochetti, all'epoca già a proprio agio nel tessuto sociale britannico, assicurava la qualità eccezionale dell'opera, vista l'esperienza maturata in questo tipo di raffigurazione dal grande valore simbolico e politico.

Nell'agosto 1864 lo scultore visitò la città, accompagnato da Peter Clouston e Mr. Carrick (Master of Works). Fu ispezionata George Square, luogo dove l'opera sarebbe stata eretta secondo le volontà della commissione, per comprendere se fosse ritenuta altrettanto adatta dall'artista<sup>3</sup> che peraltro «is now so far advanced that the model of the statue has been completed»<sup>4</sup>. Qualche mese prima, in effetti, la Regina stessa aveva fatto visita all'atelier londinese dello scultore per valutare l'avanzamento dei lavori: rimasta soddisfatta, trovò che la figura monumentale del defunto consorte, ancora priva del cavallo, fosse già «most beautiful, the like[ness] & the figure & expressions excellent», come riporta il suo diario<sup>5</sup>.

Nell'ottobre dello stesso anno, il Lord Prevosto propose al Consiglio di valutare una risistemazione di George Square, chiedendo di rivedere la collocazione precisa del monumento al Principe, cui sarebbe stato auspicabile affiancare la statua equestre di Vittoria, già inaugurata in St. Vincent Place nel 1854<sup>6</sup>. L'idea fu approvata a maggioranza, ma la decisione fu affidata ai magistrati locali, responsabili giuridici delle due piazze. Secondo quanto riportato ancora dal «Glasgow Herald», lo scultore aveva manifestato il desiderio di rivalutare l'effetto generale, vista la prospettiva di affiancare le due opere, prima di completare i lavori<sup>7</sup>. Fu però fatto presente che l'opera, osservata nell'estate del 1864 proprio nell'atelier londinese di Marochetti, benché «all but completed», era apparsa alla Commissione come «one of the most successful equestrian statue in the country»<sup>8</sup>. Fu questa la ragione che spinse l'artista a elaborare due basamenti identici, che avrebbero accolto i due gruppi equestri destinati ad affiancarsi nella stessa piazza<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> «He expressed himself highly satisfied with the site and with the proposed arrangement», in «Cheltenham Looker-On», 27 August 1864, p. 11.

<sup>4</sup> «Glasgow Herald», 24 August 1864, p. 4.

<sup>5</sup> *Queen Victoria's Journal 1837-1901*, vol. 53, Wednesday 11th May 1864, p. 189.

<sup>6</sup> Si rimanda all'approfondimento sull'opera nella tesi, oltre a MCKENZIE 2002, pp. 126-130.

<sup>7</sup> «Glasgow Herald», 7 October 1864, p. 6.

<sup>8</sup> «Glasgow Herald», 7 October 1864, p. 6.

<sup>9</sup> Il fatto è poi riportato anche nella testata locale, dove si chiarisce – quasi due anni dopo – quando avvenne l'approvazione definitiva e con quali costi, circa 1380£, cfr. «Glasgow Herald», 05 April 1866, p. 2.

L'inaugurazione avvenne il 18 ottobre 1866, in presenza del secondogenito della famiglia reale, il Principe Andrea, duca di Edimburgo<sup>10</sup>. Nonostante le iniziali perplessità, dovute soprattutto ai lavori di rimodellamento della piazza e movimentazione dell'opera della Regina, il monumento lasciò soddisfatti gli osservatori contemporanei. Così, «an excellent likeness of the late Prince has been secured», ancorché il rapporto pubblicato dalla stampa locale non citi la lieve modifica occorsa per la scultura della Regina, dove le gambe del cavallo furono accorciate per garantire che i due potessero essere alla stessa altezza<sup>11</sup>. Dell'opera fu ammirata soprattutto la verosimiglianza e la «calm, simple, and at the same time dignified nature of the subject»<sup>12</sup>.

In linea di massima, l'opera fu ben accolta, come testimonia soprattutto l'assenza delle violente critiche che la stampa anglo-francese era solita riservare allo scultore, al contrario della generale riprovazione che l'altro memoriale destinato al principe, realizzato dallo stesso artista ad Aberdeen<sup>13</sup>, aveva invece suscitato. In generale, si riscontrano pochi ma sentiti giudizi positivi, soprattutto nei resoconti dell'inaugurazione, come nel caso del «Newcastle Journal» che riporta le parole d'orgoglio del Duca di Edimburgo nell'avere una delle piazze più importanti di Glasgow decorate da un lavoro di un «distinguished sculptor» come Marochetti, dimostratosi «creditable to the fame» accumulata nel Regno Unito<sup>14</sup>.

La statua di Glasgow fu spostata dalla sua posizione attuale nel maggio 1924, come parte delle grandi modifiche che occorsero nella piazza durante la costruzione del Glasgow War Memorial<sup>15</sup>. Ciononostante, dubbi permasero sulla sua permanenza. Nel rapporto sulle modifiche operate alla piazza, il «Glasgow Herald» descriveva la statua come «being stored meantime until it is decided if it is to be re-erected», segnalando ironicamente che «the Glaswegian of the future may have to travel to Windsor and content himself with the replica»<sup>16</sup>.

Il gruppo equestre raffigura il Principe Alberto con indosso l'uniforme militare, seduto a cavallo in posa marziale (fig. 1). La mano sinistra stringe le redini nel pugno chiuso, mentre la destra è

---

<sup>10</sup> Come riporta ancora il «Glasgow Herald», che fa un resoconto dell'intera vicenda in un lungo articolo consacrato al monumento, «Glasgow Herald», 19 October 1866, p. 4. Un altro riassunto dell'inaugurazione è in «Newcastle Journal», 19 October 1866, p. 3.

<sup>11</sup> MCKENZIE, 2002, p. 134.

<sup>12</sup> «Morning Journal», 19 October 1866, p. 2.

<sup>13</sup> Si tratta di un monumento a figura seduta. Ne esiste un'approfondita ricostruzione di Philip Ward-Jackson sul sito «Fine Arts Facts».

<sup>14</sup> «Newcastle Journal», 19 October 1866, p. 3.

<sup>15</sup> MCKENZIE, 2000, p. 136.

<sup>16</sup> «Glasgow Herald», 15 May 1924, p. 8.



parallela al fianco, leggermente nascosta dalla rispettiva gamba, e impugna un cappello a due punte. L'espressione del protagonista è seria, lo sguardo è dritto davanti a sé, il viso incorniciato da caratteri realistici dell'uomo che all'epoca della scomparsa aveva solo 42 anni. Anche il cavallo è rappresentato in modo solenne, con la zampa destra alzata, in una postura che ricorda le tradizionali statue equestri dell'antichità, su tutte il *Marco Aurelio* del Campidoglio; la sua testa però non è altrettanto fiera, bensì girata verso il basso, spostata di poco nella direzione in cui punta la zampa alzata, con aria quasi distratta. In confronto a molte opere simili nel repertorio dello scultore, in questo caso il protagonista non pare avere elementi di forte connotazione politico-militare, salvo la divisa: nessuna spada alzata o gesto particolare che ne sottolinei il ruolo se non l'uniforme. Tuttavia, il Principe mantiene una propria dignità e resta, in quella posa imperturbabile, saldo con fermezza sul proprio destriero.

La parte anteriore del basamento non riporta alcuna immagine, per essere dedicata alle iscrizioni; su quella posteriore, invece, è disposto in bronzo lo stemma araldico del Principe, ossia una grande A sormontata dalla corona reale, a sua volta incorniciata da una ghirlanda di foglie e pergamene (fig. 2).

Ben più complesse le iconografie dei due bassorilievi sui lati maggiori del basamento stesso. Quello sinistro, rivolto a sud, è decorato con un rilievo dedicato a *Educazione e Industria* (fig. 3), con le due personificazioni femminili disposte in posizione reclinata, appoggiate con la schiena al muso di una locomotiva fumante, posta al centro della scena: l'allegoria dell'Educazione tiene in mano un grande libro mentre sta forse impartendo una lezione a una donna seduta di fronte a lei, con una collana vistosa intorno al collo e un enorme cesto ricolmo di ortaggi; alle spalle della giovane s'intravedono buoi al pascolo: si tratta dell'Agricoltura e il messaggio potrebbe simbolicamente far intendere che proprio attraverso l'educazione sia possibile padroneggiare i frutti della terra, risorsa primaria di ogni paese. Sul versante opposto della scena, l'*Industria* regge saldamente nella man destra il timone della locomotiva, mentre l'altra è appoggiata a una grande ruota/ingranaggio; di fronte a lei è una fanciulla dall'aria malinconica, la testa retta su un gomito e china nell'angolo del rilievo, col piede che sporge dai bordi della cornice: sullo sfondo, un mazzo rigoglioso di fiori<sup>17</sup>. In alto, oltre le spalle delle due donne, sono raffigurati velieri, forse a ricordare come le prodezze

---

<sup>17</sup> È molto complesso risalire al messaggio iconografico che questa figura incarna, soprattutto in assenza di letture critiche da parte di osservatori dell'epoca e della storiografia più recente. Secondo Ray McKenzie questa figura potrebbe rappresentare l'allegoria del *Commercio*, ancorché l'aria estremamente malinconica e l'assenza del caratteristico Caduceo (attributo di Mercurio/Ermete, Dio del Commercio sia per i greci, sia per i romani), lasciano spazio a dubbi sull'identificazione del soggetto.

ingegneristiche e militari del Regno Unito abbiano consentito il dominio sui mari e sulle tratte commerciali internazionali.

Il bassorilievo sul lato destro, rivolto a nord, raffigura invece le *Fine Arts* (fig. 4), con un chiaro riferimento al ruolo del Principe quale mecenate. Sull'estrema sinistra è la Scultura, incarnata da un uomo, l'unico del gruppo, dalla muscolatura molto definita, intento a battere col proprio martello sullo scalpello che incide un blocco di marmo grezzo; alle sue spalle è la Musica, fanciulla modestamente abbigliata e appoggiata all'arpa, che fissa con sguardo incantato le sorelle; al centro è l'Architettura che regge un progetto arrotolato e si mantiene col gomito alla base di una colonna; dietro di lei, meno in rilievo rispetto alle figure principali (anche meno evidente, quando il lato è in ombra), c'è un'altra giovane che in testa porta una corona d'alloro, con uno sguardo assorto e grandi libri fra le mani: si tratta della *Poesia*; l'ultima protagonista è la Pittura, disposta all'angolo opposto rispetto alla Scultura e ritratta mentre rifinisce con un pennello un quadro su un cavalletto. Poco sotto è posizionato un vaso riccamente decorato, accanto a un oggetto di difficile identificazione: elementi, questi, che potrebbero testimoniare del grande sviluppo che le arti applicate avevano avuto grazie alle strategie promosse dal Principe.

In entrambi i rilievi, molto diversi – soprattutto nello stile - da quelli presenti nel monumento speculare dedicato a Vittoria, è interessante notare come le figure, a differenza di altre rappresentazioni monumentali realizzate da Marochetti, paiano risentire dell'influsso dei Preraffaelliti. I lineamenti idealizzati, dai profili quasi greci, che contrastano con le linee - che alternano morbidezza a durezza - delle vesti e la delicatezza delle acconciature, sembrano dialogare con le produzioni, in pittura, di artisti come Edward Burne-Jones (1833-1898) o Dante Gabriele Rossetti (1828-1882) e, in scultura, Alexander Munro (1825-1871) e Thomas Woolner (1825-1892). Si tratta di personalità che Marochetti deve aver senz'altro avuto modo di scoprire, non solo perché attive negli anni di carriera inglese, ma anche e soprattutto per il ruolo di un intermediario importante, nella promozione e diffusione di questi artisti, come John Ruskin<sup>18</sup>.

Dal punto di vista iconografico, la statua del Principe consorte sembra comunque distante dall'altra realizzazione marochettiana coeva, ovvero il *Riccardo I*, sia per spirito – il personaggio rappresentato era appena deceduto, lasciando migliaia di inglesi e la Regina in un profondo cordoglio – sia per stile, visto che i riferimenti *troubadour* paiono scomparsi nel caso di Glasgow. Di poco antecedente, tuttavia, è il monumento a Carlo Alberto, commissionato ufficialmente

---

<sup>18</sup> RUSKIN 1879, p. 43. La vicenda è raccontata con più dettagli nel capitolo sulla ricezione critica inglese di Marochetti.

durante il 1856 e inaugurato a Torino nel 1861, con cui l'opera inglese sembra condividere talune scelte formali: l'abbigliamento militare, sebbene le posizioni dei due cavalieri siano dissimili, la serietà delle espressioni, oltre la posa dei cavalli che rimangono affini ma non identici, come dimostrano le code acconciate in modo diverso e la rispettiva grandezza, lievemente maggiore nel caso del monumento torinese. Annullato ogni riferimento al Romanticismo francese e persino quel realismo caratteristico dei monumenti a figura intera, Marochetti a Glasgow parve orientarsi verso un repertorio figurativo più in linea con le esigenze del pubblico britannico: su tutti i possibili riferimenti della statuaria equestre acquisiti dall'artista, l'opera potrebbe collegarsi in modo più armonico alle realizzazioni di Francis Chantrey, in particolare al *Giorgio IV* (Londra, 1843) per la particolare levigatura del bronzo, evidente nella pelle del destriero e nelle vesti dell'effigiato.

L'opera che forse più dialoga con il monumento equestre di Alberto, anche per l'effettiva vicinanza, resta quella dedicata a Vittoria a *pendant*. Al cavallo è imposta identica posa; l'unica vera differenza è la direzione delle orecchie, portate all'indietro nel caso di quello del Principe. Persino le code paiono identiche. Dal canto loro, i due personaggi in sella presentano lievi discordanze, con la Regina ritratta in una posa più ufficiale, bastone di comando in mano e seduta all'amazzone. Anche le vesti dei coniugi appaiono dissimili: complesse, articolate, piene di pieghe (quasi metalliche) quelle della Regina; più lineari e levigate, invece, sono quelle del consorte. In questo i dieci anni di distanza tra l'una e l'altra scultura hanno certamente influito sulle scelte adottate dello scultore nel descrivere i protagonisti, senza dimenticare i rispettivi ruoli che i due ricoprivano.

Così, pur salvaguardando le piccole differenze che contraddistinguono le due statue equestri, entrambi i lavori continuano a ricordare il ruolo primario d'uno scultore di corte, che, incaricato di rendere onore alle incarnazioni del potere regio, in una città che peraltro si popolerà di statue nel corso di quegli stessi anni, pare assolvere al ruolo in modo quasi didascalico. Nel confrontare la coppia di sculture pare evidente il tentativo di Marochetti di creare un'armonia stilistica tra marito e moglie, senza dar troppo corpo al carattere nostalgico e malinconico che aveva spinto la commissione a rendere omaggio al proprio Principe prematuramente scomparso. Dignitosi, maestosi, severi, forse persino poco accessibili ai semplici osservatori, i coniugi reali restano a perpetua memoria del potere della corona inglese d'innalzare opere che funzionassero da monito e simbolo, incarnando il valore politico, storico e artistico di una delle sovrane più longeve della storia d'Inghilterra, affidatasi all'esperienza di un artista ormai davvero internazionale.

A completamento di questi rilievi iconografici, si tenga altresì presente che, nel periodo in cui Marochetti era al lavoro sul monumento per Glasgow, si trovava impegnato anche su un'altra statua del Principe Alberto, destinata all'*Albert Memorial* di Londra. Quando questa fu rifiutata, lo scultore tentò di persuadere l'architetto Gilbert Scott ad accettare, in sostituzione, «the cast of an equestrian Albert that he just happened to have in his studio - probably the Glasgow one»<sup>19</sup>. Scott respinse la proposta, sostenendo che una figura equestre era incompatibile con il progetto generale e gli obiettivi del memoriale. Tuttavia, nel 1888, la Regina ordinò una replica della statua di Glasgow del suo consorte, da erigere nel Windsor Great Park a Londra, come espressione del suo apprezzamento per il Women's Jubilee Offering<sup>20</sup>.

Peraltro, negli stessi anni, inoltre, lo scultore Thomas Thornycroft era a lavoro su ben tre monumenti, pressoché identici, dedicati al Principe: uno ad Halifax (West Yorkshire), svelato nel 1864, un secondo a Wolverhampton e l'ultimo a Liverpool, entrambi inaugurati nel 1866. Difficile stabilire quanto i due artisti fossero a conoscenza del lavoro l'uno dell'altro; tuttavia, i monumenti di Thornycroft non paiono avere molto in comune con quello marochettiano, se non qualche lieve somiglianza nella posa, soprattutto osservata in quello di Wolverhampton. Il piedistallo e la presenza della spada impugnata (in tutti e tre i casi andata perduta) sembrano avvalorare la tesi che le opere restino distanti tra loro, nell'idea e nell'iconografia, anche se realizzate negli stessi anni.

---

<sup>19</sup> BROOK 2000.

<sup>20</sup> MCKENZIE, 2000, p. 136. Una copia in miniatura della stessa statua esiste anche nella collezione del Duca di Argyle, presso il Castello di Inveraray. Non mi è stato però possibile verificare se la copia segnalata da McKenzie risulti ancora nella stessa collezione.

## *Illustrazioni*

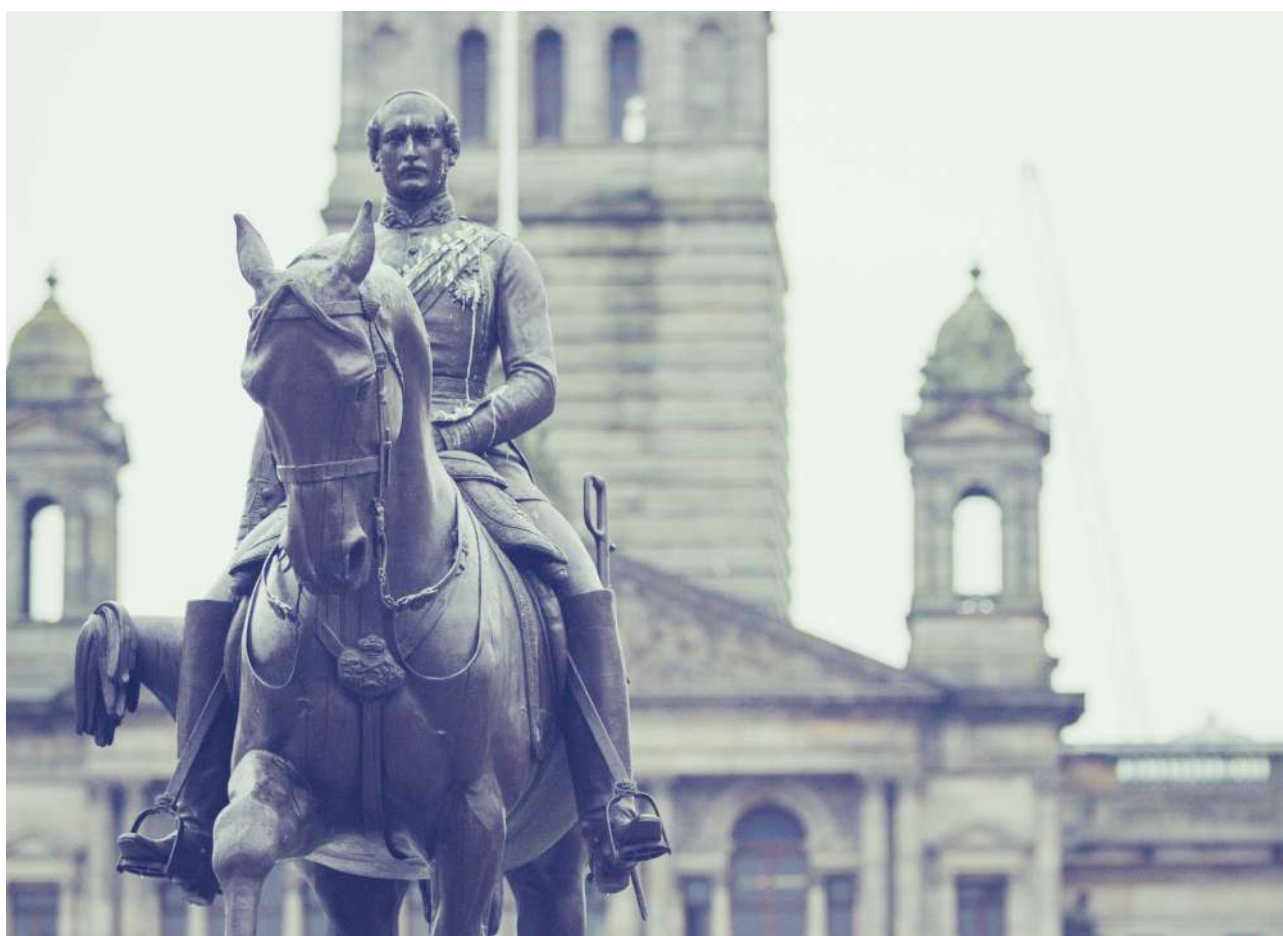


Fig. 1 - *Monumento equestre al Principe Alberto*, dettaglio gruppo centrale. Glasgow, George Square





Fig. 2 - *Monumento equestre al Principe Alberto*, dettaglio iniziale sul retro del basamento. Glasgow, George Square

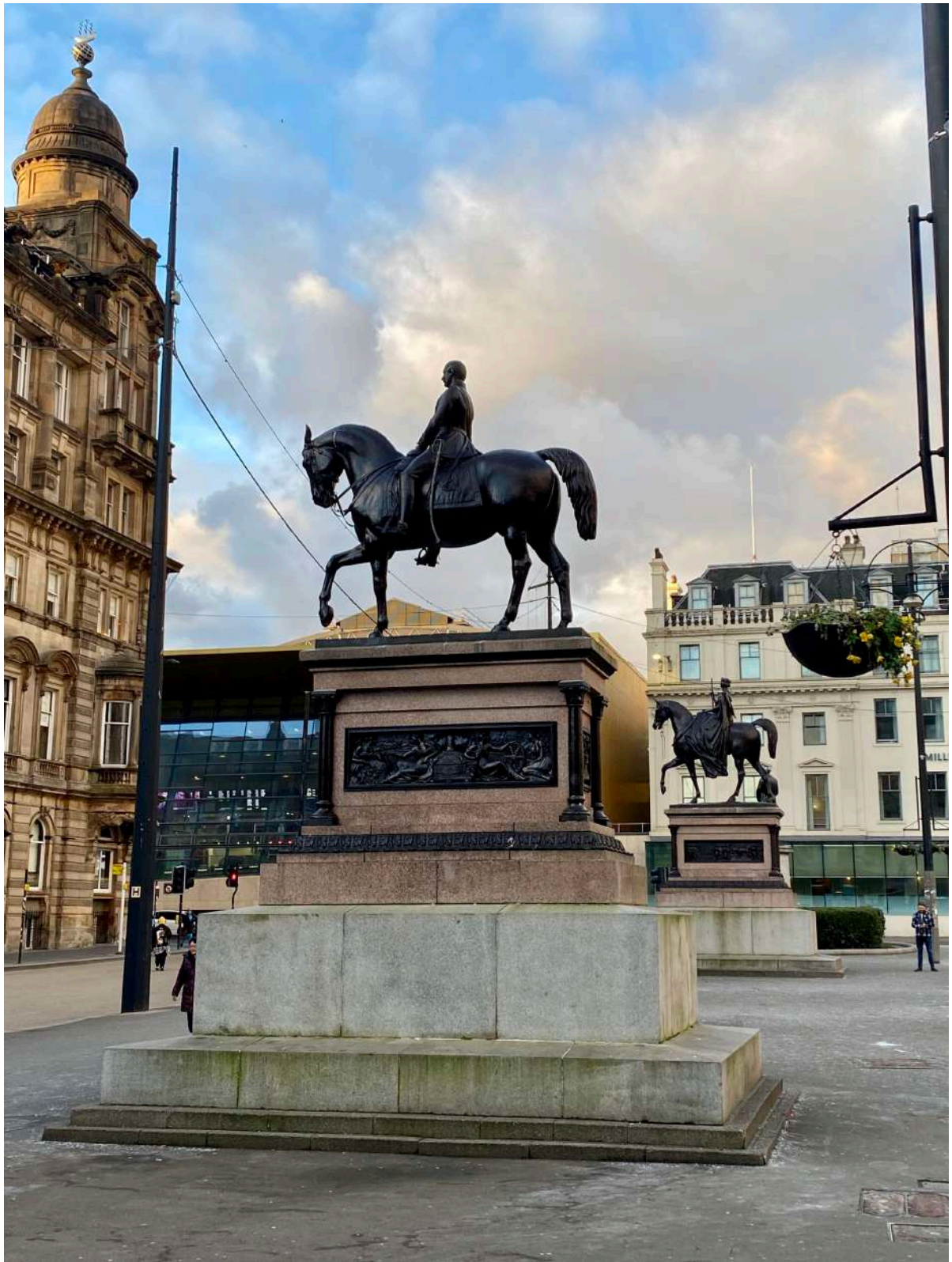


Fig. 3 (in alto) - *Monumento al Principe Alberto*, dettaglio rilievo *Educazione e Industria*

Fig. 4 (in basso) - *Monumento al Principe Alberto*, dettaglio rilievo *Le Belle Arti*

Glasgow, George Square





## XXII

### *Monumento a Gioacchino Rossini*



Bronzo e granito

Inaugurato il 21 agosto 1864

Pesaro, Conservatorio di Musica Gioacchino Rossini (cortile interno)

#### Iscrizioni:

Basamento, lato frontale: «QUESTA EFFIGIE / DI / GIOACCHINO ROSSINI / OPERA E GETTO / DI MAROCHETTI / GIUSEPPE DI SALAMANCA DI MADRID / GUSTAVO DELAHANTE DI PARIGI / ONORARONO ALLA CITTÀ / DI PESARO / PATRIA DEL GRAN MAESTRO / LA QUALE / CON GRATO ANIMO E LIETA POMPA / LA INAUGURAVA / IL XXI AGOSTO MDCCCLXIV».

#### Bibliografia:

«Cosmorama Pittorico» 27 Agosto 1864; «Pasquino» 11 Settembre 1864; BAEDEKER 1893; CALDERINI 1928; BOVERO 1942; STRAFFORELLO 1898.

Il monumento dedicato al compositore Gioacchino Rossini fu voluto e presentato alla città di Pesaro da due ricchi finanzieri, Jose de Salamanca e Gustave Delahante, entrambi impegnati nella costruzione di ferrovie in Italia, come lo stesso piedistallo ricorda nella parte anteriore. È difficile ricostruirne le fasi di elaborazione in modo preciso, in assenza di documentazione che fornisca indizi sulla commissione di un'opera che resta privata<sup>1</sup>. L'unico dato certo è che non si trovava dov'è oggi. La statua fu infatti inizialmente installata di fronte al Liceo Comunale della città<sup>2</sup>, inaugurata il 21 agosto 1864, giorno in cui il Municipio di Pesaro organizzò una festa in onore del compositore, nonché onomastico dello stesso effigiato. Il bronzo, come riportato da più fonti locali, fu donato da Salamanca e Delahante «rappresentanti la Società delle strade ferrate romane»<sup>3</sup>. L'opera si trovava ancora «nella via Rossini», vicino la casa «ove nel 1792 nacque il sommo musicista, al quale il Comune, il 21 agosto 1864, innalzava la statua di bronzo nei pubblici giardini, presso la stazione della ferrovia», come testimoniato dall'enorme raccolta sulla geografia italiana a cura di Gustavo Strafforello (fig. 1)<sup>4</sup>. Dalla stessa fonte si apprende che «pochi anni or sono il monumento venne trasportato nel primo cortile dell'ex-palazzo Machirelli, ora ridotto a sede del Liceo Musicale»<sup>5</sup>: la statua fu infatti spostata in quel cortile, oggi sede del Conservatorio Rossini di Pesaro.

La scultura mostra il compositore in età avanzata, seduto su una poltrona di legno con un elaborato schienale ornamentale (visibile solo dal retro), che mantiene un pezzo di carta nella mano destra, mentre la sinistra poggia sul bracciolo della sedia (fig. 2). Rossini è raffigurato in modo semplice e realistico, coi dettagli del volto che sembrano presi dal vero negli anni in cui fu realizzata l'opera, come dimostrerebbe un confronto con una fotografia di Étienne Carjat (1828-1906) del 1862 circa<sup>6</sup>. Tutto appare identico: oltre alla posa, col volto rivolto a destra, le rughe d'espressione marcate ai

---

<sup>1</sup> Secondo quanto confermato dall'istituzione pesarese, non sono presenti documenti poiché l'opera fu richiesta, privatamente, prima ancora della fondazione del conservatorio. Per la cortesia ringrazio la dr.ssa Sara Paoloni, bibliotecaria presso il Conservatorio Rossini di Pesaro.

<sup>2</sup> Come riportato anche sulla guidistica inglese di fine secolo, cfr. BAEDEKER 1893, vol. II, p. 98.

<sup>3</sup> ZANOLINI 1875, p. 144.

<sup>4</sup> STRAFFORELLO, 1898, p. 329.

<sup>5</sup> STRAFFORELLO, 1898, p. 330.

<sup>6</sup> Un negativo della fotografia è conservato presso il The Metropolitan Museum of New York, inv. 1992.5148.56.



lati della bocca, gli occhi piccoli e la pettinatura un po' insolita – probabilmente in voga in quegli anni – che Marochetti rende persino più disordinata. Anche le vesti scolpite sembrano riprese dalla stessa foto, con il gilet abbottonato stretto e leggermente in pressione a causa del fisico pingue del compositore, il fiocco annodato al collo, oltre alla lunga giacca indossata sopra e lasciata aperta. Rispetto allo scatto di Carjat, gli unici elementi che mancano sono l'orologio da taschino e gli occhiali da lettura. Nessun altro dettaglio è posto a decoro del gruppo scultoreo, che risulta dunque spoglio e privo di virtuosismi stilistici.

È interessante notare che l'iscrizione sul piedistallo in granito affermi non solo che si tratti di un'opera di Marochetti, ma anche che lo stesso si fosse incaricato della sua fusione. In quegli anni, infatti, l'artista gestiva la propria fonderia a Londra, aperta poco dopo il suo arrivo nel 1848. Il dato resta significativo poiché è insolito che una tale dichiarazione venisse incisa sulla facciata principale di un basamento monumentale. Di norma, l'eventuale marchio del fonditore è posto alla base del bronzo, prima del piedistallo, sul retro, accanto o al lato opposto rispetto alla firma dell'artista.

Dell'opera esiste un modello in gesso, oggi conservato presso i depositi del Victoria and Albert Museum (fig. 4)<sup>7</sup>: si tratta di uno dei numerosi oggetti presentati all'allora South Kensington Museum dalla vedova dello scultore, dopo la sua morte. Secondo quanto ricostruito da Philip Ward-Jackson, il gesso è uno dei due soli oggetti rimasti di questa donazione<sup>8</sup>.

Se attraverso il monumento non è facile datare con precisione l'incontro fra i due, i rapporti tra Rossini e Marochetti potrebbero risalire in realtà alla prima metà degli anni Trenta dell'Ottocento. L'artista, infatti, era in quel periodo occupato con il monumento funebre di un altro grande compositore italiano, Vincenzo Bellini<sup>9</sup>. A quanto risulterebbe da una lettera pubblicata sulla rivista «L'Eco» negli stessi anni, infatti, fu proprio Rossini a finanziare in gran parte l'opera dedicata al collega:

È impossibile dirti quello che fa *Rossini* per questa sottoscrizione, ti basti sapere che due terzi della suddetta somma, si debbono a lui, perché non fa che girare, e quasi prende la gente per la gola e gli obbliga a firmare, e ciò gli riesce facilmente perché in questo paese egli è onnipotente.

---

<sup>7</sup> Inv. 1153-1868. L'opera è anche pubblicata in BILBEY 2002, pp. 334-335, n. 505.

<sup>8</sup> La notizia è indicata nel catalogo online curato dallo studioso su «Fine Arts Facts».

<sup>9</sup> Si rimanda all'approfondimento dell'opera nella tesi.

Questa è l'epoca che fa conoscere *Rossini come uomo*, a vergogna de' detrattori del suo merito spinti non da altro sentimento, che dalla bassa invidia<sup>10</sup>.

Non è chiaro se lo scultore avesse da allora intrattenuto rapporti con Rossini dal 1835, ma è immaginabile pensare che quest'ultimo possa essere entrato in contatto l'artista proprio perché incaricato di realizzare la scultura per il compianto collega.

Il monumento di Pesaro non ebbe gran fortuna, secondo quanto riportato nella stampa locale. In generale, i commenti sul monumento furono pochi e non edificanti, come dimostra un piccolo ritaglio sul «Cosmorama Pittorico», con alcune impressioni all'indomani dell'inaugurazione: «Domenica scorsa ebbe luogo l'inaugurazione della statua di Rossini, poverissima opera dello scultore Marocchetti»<sup>11</sup>. O ancora il «Pasquino», su cui è denunciato – in modo sarcastico – l'insuccesso del monumento:

Dicono che la statua del Gioacchino Rossini- opera del Barone Marocchetti - sia un brutto lavoro. Povero Barone! ha cominciato coll'Emanuele Filiberto, è andato giù col Carlo Alberto, ed ha finito con quest'altro.

Rossini nelle sue sinfonie ha dei magnifici *morendo*, e il signor Marocchetti ha voluto fargli la corte... *morendo* anch'egli nei suoi monumenti<sup>12</sup>.

Dal punto di vista stilistico, il gruppo bronzeo, unico monumento pubblico italiano presente all'infuori del Piemonte, pare avvicinabile ai coevi lavori inglesi dello stesso periodo, in particolare il monumento a Sir George Cornwall Lewis (Hereford, 1864) e la statua dedicata al Principe Alberto seduto, di Aberdeen del 1863 (fig. 5). Il repertorio iconografico, connotato da un marcato realismo e da un'essenzialità di elementi decorativi ridotti al minimo, lasciano immaginare che operasse con la medesima cifra stilistica anche in virtù delle molte commissioni. Il risultato finale, nel caso del *Rossini* di Pesaro, è – come suggerisce Anna Bovero – un'opera in cui

quella foga [romantica *ndr.*] è molto diminuita nel monumento, inaugurato a Pesaro il 21 Agosto 1864, e donato alla città da due ammiratori di Rossini. Le superfici sono più calme, più

---

<sup>10</sup> Lettera di Luigi Lablache al direttore della rivista *Omnibus*, Vincenzo Torelli, pubblicata in «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», anno ottavo, n. 155, 28 Dicembre 1835, p. 620. Corsivi non miei.

<sup>11</sup> «Cosmorama Pittorico», anno XXIX, n. 30, 27 Agosto 1864.

<sup>12</sup> «Pasquino», vol. IX, n. 37, domenica 11 Settembre 1864.

ampie, toccate con una tecnica che ricorda il monumento a Carlo Alberto; ma nel complesso l'opera è pesante, fredda e stanca<sup>13</sup>.

Oltre ai monumenti di Bellini e Rossini, e un piccolo bronzetto commissionato da Carlo Botta raffigurante Giovanni Paisiello<sup>14</sup>, sul filone musicale l'artista avrebbe dovuto realizzare anche un'opera dedicata al tenore Giovanni Battista Rubini per la città di Bergamo. Il progetto, però, non ebbe mai luogo e l'unica traccia resta pubblicata in un periodico francese:

Pour récompenser Rubini du désintéressement avec lequel il était venu se faire entendre dans sa ville natale, la municipalité de Bergame avait fait présent au grand changeur d'une épingle en rubis d'une valeur de 400 ducats. Elle ne s'en tient pas là, et le sculpteur italien Marochetti vient d'être chargé de l'exécution de la statue en marbre du premier ténor de l'Italie. Cette statue sera élevée sur la place publique de Bergame<sup>15</sup>.

A Milano il Teatro la Scala conserva infine un busto di Rossini attribuito a Marochetti (fig. 6)<sup>16</sup>. La scultura fu donata dalla duchessa Ida Visconti di Modrone, come dimostra la scritta incisa al lato sinistro del busto. Secondo le indicazioni dell'istituzione milanese, si tratterebbe di una fusione ricavata agli inizi del Novecento, probabilmente nello stesso anno della donazione, ovvero 1913 (come riportato ancora sull'incisione a lato), desunta dal modello del monumento di Rossini a Pesaro da un autore ignoto<sup>17</sup>. Rispetto alla scultura originale, però, il busto presenta differenze: il volto è girato nella direzione opposta, le labbra sono più sottili e vi sono rughe d'espressione più marcate, come fossero solchi, inoltre l'opera è impreziosita da dettagli minori come la catenina dell'orologio da taschino sul gilet e una spilla a fermare il fiocco sul collo. Tutti questi elementi risultano assenti nel monumento marochettiano, ciò lascia immaginare che, in realtà, il bronzo milanese fosse solo parzialmente ispirato all'opera pesarese e che l'autore abbia apportato modifiche consistenti all'opera originale. Esiste però un'altra opera più pertinente: si tratta del busto in gesso, sempre raffigurante Rossini, di cui esistono varie copie, attribuito a Raffaello Pagliaccetti,

---

<sup>13</sup> BOVERO 1942, p. 198.

<sup>14</sup> Dell'opera dedicata a Paisiello richiesta da Botta resta testimonianza in un trafiletto di «La voce del popolo. Giornale amministrativo, scolastico, sociale», fasc. 25, 11 Luglio 1894, p. [250]: «Ma l'amore pel Paisiello non si limita in ciò, giacché il Botta, l'anno che precedette la sua morte, commise al valente scultore Marocchetti [sic] due statuette rappresentanti l'una Virgilio e l'altra Paisiello, e sotto l'effigie di costui appose la seguente epigrafe».

<sup>15</sup> «Le Temps. Journal des progrès», n. 3019, IX année, 24 Janvier 1838, p. 3.

<sup>16</sup> L'opera risulta sotto un generico numero d'inventario 1781.

<sup>17</sup> Per le informazioni ringrazio l'Archivio Storico del Teatro della Scala di Milano.

conservato presso il Museo Archeologico di Teramo (figg 6-7)<sup>18</sup>. Da un semplice confronto, l'opera milanese appare molto più vicina al gesso abruzzese, che farebbe decadere – forse in via definitiva – l'associazione del busto del Teatro la Scala al nome di Carlo Marochetti, dal quale si distacca per la diversa direzione della torsione, l'acconciatura e il trattamento della massa di capelli meno somigliante, le rughe accennate e il labbro superiore più incavato, oltre all'assenza della catenina e il diverso fiocco ad annodare il fazzoletto attorno al collo.

---

<sup>18</sup> Da Catalogo generale dei Beni Culturali l'opera risulta sotto il numero d'inventario 1300182758.

## *Illustrazioni*



Fig. 1 - Giuseppe Barberis, *Monumento di Gioacchino Rossini* di Carlo Marochetti, litografia, 1898.  
Pubblicata in Straffarello 1898, p. 329





Fig. 2 - *Monumento a Gioacchino Rossini*, dettaglio gruppo centrale. Pesaro, Conservatorio di Musica Gioacchino Rossini, cortile interno



Fig. 3 - Étienne Carjat, *Gioacchino Rossini*, stampa fotografica, 1862 circa. New York, The Metropolitan Museum



Fig. 4 - *Gioacchino Rossini*, gesso, 1864 circa. London, The Victoria & Albert Museum





Fig. 5 - *Monumento al Principe Alberto*, bronzo e granito, 1863. Aberdeen, Union Terrace

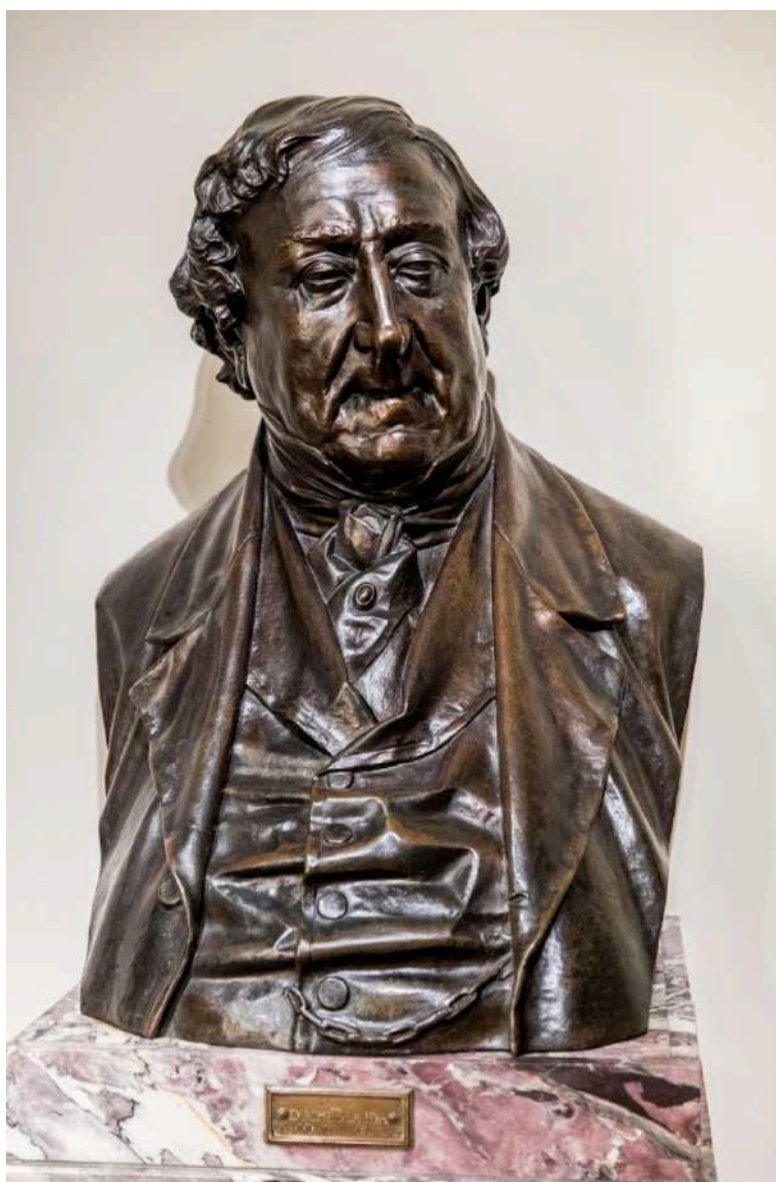


Fig. 6 - Attribuito a Carlo Marochetti, ma più probabilmente Raffaello Pagliaccetti, *Busto di Gioacchino Rossini*, bronzo, 1864-1865? Milano, Museo Teatrale alla Scala





Fig. 6 - Attribuito a Raffaello Pagliaccetti, *Busto di Gioacchino Rossini*, gesso, 1868-1871? Teramo, Museo Archeologico



Fig. 7 - Attribuito a Raffaello Pagliaccetti, *Busto di Gioacchino Rossini*, gesso, 1868-1871? Teramo, Museo Archeologico







### Regesto delle opere di Carlo Marochetti

Di seguito si riportano le opere autografe dello scultore, l'anno di realizzazione, la materia e il luogo di conservazione.

- *Busto di monaco Maronita*, gesso, 1825? Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Bambina che gioca con il cane*, marmo, 1827 circa. Agliè, Castello Ducale
- *Busto di Napoleone Bonaparte*, marmo, 1830? Collezione privata / vendita Sotheby's del 1995
- *Monumento a Monsignor Mossi di Morano*, marmo, 1830-1856(?). Torino, Accademia Albertina, completato da Giuseppe Gaggini nel 1856
- *Angelo Ribelle*, gesso, 1831. Distrutto
- *Ritratto di Giuseppe Monticoni*, medaglione in bronzo, 1831, Torino, Galleria dell'Accademia Albertina
- *Ritratto del Cav. G. [ian?] B. [attista?] Cossato*, medaglione in bronzo (?), 1831 circa, Ex collezione Oreste Mattiolo, collocazione attuale ignota
- *Primo progetto del monumento a Emanuele Filiberto*, gesso patinato, 1831. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
- *Secondo progetto del monumento a Emanuele Filiberto*, legno e cera, 1831-33 (?). Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
- *Cavallo del monumento a Emanuele Filiberto*, cera, 1831-33 (?). Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea



- *Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, bronzo e marmo, 1831-1838. Torino, Piazza San Carlo
  - *La Pace di Cateau-Cambrésis*, rilievo dell'*Emanuele Filiberto*, bronzo, 1831-1838
  - *La Battaglia di San Quintino*, rilievo dell'*Emanuele Filiberto*, bronzo, 1831-1838
- *Modello della Battaglia di Jemappes*, gesso, 1833-1836. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
- *Modello della Battaglia di Jemappes*, gesso, 1833-36. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Battaglia di Jemappes*, pietra, 1833-1836. Paris, Arc de Triomphe
- *Rapimento mistico di Maddalena*, marmo, 1834-1845. Paris, Église de la Madeleine, Altare maggiore
  - *Angeli adoranti*, marmo, 1834-1845. Altare maggiore della Madeleine
  - *Gesù nella casa di Simone Fariseo*, marmo su fondo oro, 1834-1845. Altare maggiore della Madeleine
  - *Noli me tangere*, bronzo dorato, 1834-1845. Altare maggiore della Madeleine
- *Ritratto di Vittorio Emanuele di Savoia*, marmo, 1834 circa. Racconigi, Castello di Racconigi
- *Busto di Ferdinando Duca di Genova*, marmo, 1834 circa. Racconigi, Castello di Racconigi
- *Tomba di Alessandro Carrone, Marchese di San Tommaso*, 1834. Paris, Cimetière du Père-Lachaise
- *Portrait d'un jeune homme*, gesso, 1835. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *San Michele che uccide il drago*, marmo, 1836. Champmotteux, Église Sainte Marie-Madeleine

- *Ritratto di Carlo Botta seduto*, bronzo, 1837-1841 (?). Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Busto di giovane ignoto*, gesso, 1837. Collocazione sconosciuta
- *Tomba di Gustave Darnay*, pietra, 1837. Paris, Cimetière du Père-Lachaise
- *Ritratto di donna (forse Henriette Sontag)*, bronzo, 1837. Collezione privata
- *Tomba di Vincenzo Bellini*, pietra, 1838. Paris, Cimetière du Père-Lachaise
- *Angelo della Musica*, disegno a sanguigna, 1838. Collezione privata
- *Bimba dormiente*, marmo, 1838. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
- *Testa di Emanuele Filiberto*, gesso, 1838. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Cavallo Marino con Putto*, bronzo, 1838 circa. Agliè, Castello Ducale
- *Tombe de Étienne-Felix Marochetti*, roccia di Conflans, 1839. Paris, Cimetière du Père-Lachaise
- *Ritratto di Xavier de Maistre*, gesso, 1839. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Sir John Bankes*, bronzo, 1839-1855. Dorset, Kingston Lacy House
- *Dame Mary Bankes*, bronzo, 1839-1855. Dorset, Kingston Lacy House
- *King Charles I*, bronzo, 1839-1855. Dorset, Kingston Lacy House
- *Ritratto di Sir John Bankes*, bronzo, 1839-1855. Dorset, Kingston Lacy House
- *La morte di un amico*, bronzo, 1840. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti

- *Napoleone a cavallo*, bronzo, 1840. Torino, Armeria Reale
- Le figlie di Ernest de Talleyrand Perigord, marmo, 1840. Collezione privata
- Angelo del Giudizio (replica), marmo, 1840-1841. Paris, Église Saint Germain l'Auxerrois
- *Busto di Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington*, marmo, 1841. Stratfieldsaye (Hants)
- *Monumento al duca di Wellington*, bronzo e granito, 1841-1844. Glasgow, Royal Exchange Square
  - *La Battaglia di Assaye*, bronzo, 1841-1844. Bassorilievo del *duca di Wellington*
  - *La Battaglia di Waterloo*, bronzo, 1841-1844. Bassorilievo del *duca di Wellington*
  - *Il ritorno del soldato*, bronzo, 1841-1844. Bassorilievo del *duca di Wellington*
  - *La benedizione di pace*, 1841-1844. Bassorilievo del *duca di Wellington*
- *Modello del Monumento a Napoleone*, bronzo dorato, 1841-1848. Paris, Fondation Dosne-Thiers
- *Monumento a Carlo Botta*, bronzo e granito, 1841. San Giorgio Canavese
- *Monumento a La Tour d'Auvergne*, bronzo e granito, 1841. Carhaix, Place de La Tour d'Auvergne
  - *La Tour d'Auvergne salva un ufficiale catalano durante l'assedio di Mahon*, bronzo, 1841. Rilievo del monumento *La Tour d'Auvergne*
  - *L'addio alla famiglia Le Brigant*, bronzo, 1841. Rilievo del monumento *La Tour d'Auvergne*
  - *L'ingresso trionfale a Chambéry*, bronzo, 1841. Rilievo del monumento *La Tour d'Auvergne*
  - *La morte eroica a Oberhausen*, bronzo, 1841. Rilievo del monumento *La Tour d'Auvergne*

- *Monumento al duca d'Orléans*, bronzo e granito, 1842-1845. Eu, Château d'Eu
- *Monumento al duca d'Orléans*, bronzo e granito, 1842-1845. Neuilly Rond-Point (Boulevard Victor Hugo), Neuilly, Paris, France
  - *La presa della cittadella di Anversa* bronzo, 1842-1845. Rilievo del *duca d'Orléans*
  - *Passaggio del colle del Mouzaïa*, bronzo, 1842-1845. Rilievo del *duca d'Orléans*
- *Monumento a Claude-Louis Berthollet*, bronzo e granito, 1842-1844. Annecy, Jardins de l'Europe
  - *Berthollet con il generale Bonaparte contempla le Piramidi*, bronzo, 1842-1844, rilievo del *Berthollet*
  - *Berthollet arriva a Parigi e si reca da Tronchin*, bronzo, 1842-1844, rilievo del *Berthollet*
  - *Berthollet che accoglie il duca d'Orléans nel suo laboratorio chimico*, bronzo, 1842-1844, rilievo del *Berthollet*
  - *Berthollet sul letto di morte di Monge a Saint-Jean d'Acre*, bronzo, 1842-1844, rilievo del *Berthollet*
- *Due Alabardieri*, bronzo, 1844. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Carlo I a cavallo*, bronzo, 1844. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Sant'Amelia*, bronzo, 1844. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *San Luigi inginocchiato*, bronzo, 1844. Originale perduto, ne esiste una riduzione presso una collezione privata
- *San Vincenzo da Paola*, pietra, 1846(?). Un tempo nei Jardin de la Crèche dell'Ospedale della Carità di Lione, ma non risulterebbe più in loco
- *Monumento a Henri-Gatien Bertrand*, bronzo e granito, 1846. Châteauroux, cortile del Musée Bertrand

- *Monumento a Royer-Collard*, bronzo e granito, 1847. Vitry-le-François, Place de la Collégiale de Notre-Dame
  - *Royer-Collard che insegna filosofia al Collège de France*, bronzo, 1847, rilievo del *Royer-Collard*
  - *Royer-Collard fa un'orazione nella Camera dei Deputati*, bronzo, 1847, rilievo del *Royer-Collard*
- *Maresciallo Sylvain la Valée*, gesso, 1847. Versailles, Château de Versailles, depositi
- *Busto del Maresciallo Sylvain la Valée*, gesso, 1847(?). Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Ritratto di Thomas Babington Macaulay*, medaglione in bronzo, 1848. Northumberland, Wallington Hall
- *Busto del Principe Alberto*, gesso, 1849. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Busto di Andrew Stephenson Dalglish*, bronzo, 1849. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Doppio ritratto di Maurizio e Filiberto Marochetti*, bronzo, 1849. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Ritratto di James Oswald*, medaglione in gesso, 1849. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Ritratto di Sir Hew Hamilton Dalrymple, 6th Baronet of North Berwick*, marmo, 1849. Collezione privata?
- *Busto di Robert Lamond*, marmo, 1849. Glasgow, Royal Faculty of Procurators
- *Ritratto di Catherine Mathie Lamond*, marmo, 1849. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery
- *Busto di Andrew Stephenson Dalglish*, bronzo, 1849. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti



- *Ritratto di Camille baronessa Marochetti*, medaglione in gesso, 1850. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Busto di Lady Constance Leveson-Gower*, marmo, 1850. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Sappho*, marmo, 1850-1860. Bournemouth, Rusell-Cotes Art Gallery & Museum
- *Busto di John Dickinson*, marmo, 1850. Frogmore Paper Mill, Hemel Hempstead
- *Monumento equestre alla Regina Vittoria*, bronzo e granito, 1850-1854. Glasgow, George Square
  - *La Regina Vittoria visita la cripta della Cattedrale di Glasgow*, bronzo, 1850-1854, rilievo della *Regina Vittoria* (Glasgow)
  - *Il conferimento del cavalierato a Sir James Anderson a bordo della nave Fairy*, bronzo, 1850-1854, rilievo della *Regina Vittoria* (Glasgow)
- *Busto di Adam Smith*, marmo, 1851. Ex collezione Kirkcaldy Museum of Art, ora nel Teatro di Kirkcaldy. Del busto esiste una riduzione in bronzo conservata a Oxford, Balliol College, datata sempre 1851
- *Coppa Goodwood "The Death of Lord Francis Villiers"*, argento, 1851. Dispersa
- *Vaso floreale*, forse porcellana (Parian Ware), 1851. Distrutto o disperso, esposto alla *Great Exhibition* del 1851
- *Vaso con soggetti mitologici*, porcellana (?), 1851. Distrutto o disperso, esposto alla *Great Exhibition* del 1851
- *Testa di George Washington*, gesso, 1851-1853. London, Victoria & Albert Museum

- *Monumento a Riccardo I Cuor di Leone*, bronzo e granito, 1851-1861. London, Old Palace Yard, Palace of Westminster
  - *La Battaglia di Ascalon*, bronzo, 1851-1867, rilievo per il *Riccardo I*
  - *Riccardo sul suo letto di morte che perdona Bertrand de Gourdon*, bronzo, 1851-1867, rilievo per il *Riccardo I*
- *Modello per la morte di Riccardo I*, gesso patinato effetto bronzo, 1851-1864? Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Modello per la Battaglia di Ascalon*, gesso, 1851-1866? Recentemente scoperto sotto le pareti di una proprietà privata a Vaux-sur-Seine
- *Busto di Massimo d'Azeglio*, marmo, 1852. Torino, Museo Nazionale del Risorgimento
- *Busto di Charles Pepys, 1st Earl of Cottenham*, marmo, 1852. Collezione private
- *Prince Arthur*, marmo, 1853. London, Buckingham Palace
- *George Washington a Cavallo*, bronzo, 1853. Riduzione del modello del monumento proposto a New York (pubblicato su «The Illustrated London News», 6 August 1853, p. 72). Cheverny, Château de Cheverny
- *Coppa Doncaster "The Black Prince and King John of France"*, argento, 1853. Doncaster, Doncaster Museum and Art Gallery
- *Monumento a Robert Peel*, bronzo, 1853. Distrutto, in origine a Westminster
- *Egitto*, pietra, 1854. Berkshire, Faringdon Park, in origine decorazione della Crystal Palace Company, assieme alle altre personificazioni di Grecia, Turchia e India
- *Turchia*, pietra, 1854. Sydenham, Crystal Palace Park, in origine decorazione della Crystal Palace Company, assieme alle altre personificazioni di Grecia, Turchia e India

- *Testa ideale di donna*, gesso, 1854. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Il Principe Alfred con un pony*, porcellana (Parian Ware), 1854. Isle of Wight, Osborne House, Royal Collection. Ne esistono altre due versioni, in bronzo e in marmo. Una è stata recentemente acquisita nella collezione del Castello Marochetti
- *Busto di Eliza Seymour, Viscountess Clifden*, marmo, 1854. Suffolk, Ickworth House
- *Busto di Henry Petty Fitzmaurice, 3rd Marguess of Lansdowne*, bronzo, 1854. Collezione privata, ex Stride & Son Auction House
- *Cupido e un levriero*, bronzo, 1854. Riduzione del bronzo originale, esposto sia alla Royal Academy of London (1854), sia alla Liverpool Society of Fine Arts (1859, n. 787) Collezione privata
- *Busto di Napoleone Bonaparte*, bronzo, 1854? Recentemente ritrovato in un'asta del 2013, potrebbe essere parte di una serie di busti di uomini illustri venduti da C.F. Hancock nel 1854
- *Tomba della Principessa Elisabetta Stuart*, marmo e bronzo, 1854-1856. Newport (Isle of Wight), St Thomas's Church
- *Tomba della Principessa Elisabetta Stuart*, calco in bronzo, 1857. Oxford, Ashmolean Museum. Ne esistono anche due versioni in gesso nella Royal Collection di Windsor, probabilmente prodotti nel processo di realizzazione del calco.
- *Busto della Regina Vittoria*, marmo, 1855. Aberdeenshire, Haddo House; di questo busto esiste una versione in bronzo oggi in collezione privata
- *Busto della Regina Vittoria*, marmo, 1855. Paris, Offices de la Commission du Vieux Paris

- *Monumento a Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington*, 1855. Leeds, Woodhouse Moor
- *Angelo del dolore*, bronzo, 1855. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Busto di Henry Bickersteth, 1st Baron Langdale*, marmo, 1855. London, The National Archives (Kew)
- *Busto di Margaret St Barbe Sladen*, marmo, 1855. Collezione privata
- *Busto di Donna*, marmo, 1855. Collezione privata
- *Busto di Uomo*, marmo, 1855 (?). Collezione privata
- *Busto di Daliph Singh*, marmo policromo, 1856. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Monumento a James Oswald*, bronzo e granito, 1856. Glasgow, George Square
- *Busto di Sir Anthony Panizzi*, marmo, 1856. London, British Library
- *Busto della Principessa Gouramma di Coorg*, gesso policromo, 1856. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Tomba di John Cust, 1st Earl Brownlow*, marmo, 1856. Belton, Church of St. Peter and St Paul
- *Principessa Mary of Cambridge*, marmo, 1856. London, Buckingham Palace
- *Memoriale ai caduti della Guerra di Crimea*, granito, 1856-1858. Uskudar/Scutari, Cimitero inglese
- *Busto del Principe Alberto*, gesso, 1856. Ivry-sur-Seine (Parigi), Dépôts des Œuvres d'Art de la Ville de Paris

- *Busto di Vittorio Emanuele II*, marmo, 1857. Torino, Armeria Reale. Di quest'opera esistono anche una copia in bronzo e un gesso conservato a Ivry-sur-Seine.
- *Memoriale all'East Devon Regiment*, marmo scuro, 1857. Exeter, Exeter Cathedral
- *Tomba di Eliza Roy, Contessa di Lariboisière*, marmi policromi e bronzo, 1857-1861. Paris, Hôpital Lariboisière
- *Monumento a Carlo Alberto di Savoia-Carignano*, bronzo e granito, 1857-1861. Torino, Piazza Carlo Alberto
  - *La partenza dell'Esercito sardo contro gli Austriaci*, bronzo, 1857-1861, rilievo del Carlo Alberto
  - *La Sconfitta di Novara*, bronzo, 1857-1861, rilievo del Carlo Alberto
  - *L'Abdicazione di Carlo Alberto*, 1857-1861, rilievo del Carlo Alberto
  - *La morte di Carlo Alberto a Oporto*, 1857-1861, rilievo del Carlo Alberto
- *Monumento a Charles Philippe Henri de Noailles, Duc de Mouchy*, bronzo e granito, 1857. Distrutto, una volta a Mouchy
- *Busto del Reverendo William Sinclair*, armo, 1857. Leeds, Leeds City Art Gallery
- *Memoriale al Maggiore General Sir Arthur Wellesley Torrens*, marmo, 1857-1860. London, St Paul's Cathedral
- *Memoriale al Maggiore General Sir Arthur Wellesley Torrens*, gesso patinato, 1857-1860. London, Chelsea Hospital
- *Memoriale agli ufficiali del Coldstream Guards uccisi a Inkerman*, marmo, 1857. London, St Paul's Cathedral
- *Memoriale a James Charles Murray Cowell*, bronzo, 1857. Llanelli, Church of Saint Elli, il memoriale risulta identico a quello delle Coldstream Guards



- *Vittoria di Saxe Coburg Gotha, Duchesse de Nemours*, marmo, 1858. Isle of Wight, Osborne House, Royal Collection
- *Buso di Sir James Stephen*, marmo, 1858. London, National Portrait Gallery
- *Busto di donna*, marmo, 1858. Collezione privata
- *Ritratto di Lord John Russel*, marmo, 1858. Governmeny Art Collection
- *Busto di Augusta Bromley Davenport*, marmo, 1858. Capesthorne Hall, Cheshire
- *Ritratto di Sir Jamsetjee Jeejeebhoy*, bronzo, 1858. Bombay, Old Town Hall (ora Asiatic Society). Di quest'opera esistono alter due copie in bronzo, entrambe a Bombay, e una in porcellana (Parian Ware) in collezione privata.
- Leone, bronzo, 1859. Si pensa che questo possa essere stato un modello per i leoni del monumento a Trafalgar Square fatti da E. Landseer (amico di Marochetti). Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Memoriale al Capitano Granville Gower Loch*, marmo, 1860. London, St Paul's Cathedral
- *Memoriale alla Cavalry Division*, marmo, 1860. London, St Paul's Cathedral
- *Monumento a Robert Clive, Primo Barone d'India*, bronzo e granito, 1860. Shrewsbury, Market Square
- *Tomba di Lady Margaret Leveson Gower*, marmo, 1860. Castle Ashby (Northants), St Mary Magdalene
- *Tomba di Henry de la Poer Beresford, 3rd Marguess of Waterford*, bronzo, 1860. Armagh Cathedral

- Memoriale alle Principesse Nicolas Esterhazy e Lady Clementina Villier, marmo policromo, 1860. Middleton Stony, Parish Church
- *Lady Clementina Villiers*, medaglione in gesso, 1860. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Busto di Sir John Pakington*, marmo, 1860. Opera forse Distrutta
- *Busto di Julia Stephen*, pietra (?), 1860 (?), Charleston Farmhouse
- Memoriale ai 9th Queen's Royal Lancers, caduti durante l'Ammutinamento Indiano, marmo e bronzo, 1860 (?). Exeter, Exeter Cathedral
- *Busto di Effie Millais*, marmo, 1860. Collezione privata
- Monumento al 2nd e 3rd Viscounts Melbourne, bronzo e marmo, 1861. London, St Paul's Cathedral
- *Edward, the Black Prince*, bronzo e legno, 1861. Collezione privata, modello per un possibile monumento che doveva affiancare *Riccardo I*
- *Busto di Henry Beresford 3rd Marguess of Waterford*, marmo, 1861. Collezione privata
- *Busto di Louisa Baring, Lady Ashburton*, marmo, 1861. Northants, Castle Ashby House
- *Tomba del Principe Alberto e della Regina Vittoria*, marmo, 1861-1867. Windsor, Royal Mausoleum Frogmore
- Monumento a Robert Stephenson, bronzo e granito, 1859-1871. London, Euston Station, recentemente spostato per lavori della stazione, attualmente risulta conservato in un deposito (?)

- *Monumento a Sidney Lord Herbert of Lea*, bronzo e granito, 1861-1862 (?). Salisbury, Victoria Park
- *Buso di James Burdenell, 7th Earl of Cardigan*, marmo, 1862. London, United Service Club
- *Busto della Regina Vittoria*, marmo, 1862. London, Victoria & Albert Museum
- Busto del Principe Alberto, marmo, 1862. London, Victoria & Albert Museum
- La Regina Vittoria come Allegoria della Regina di Pace, marmo policromo e tessuti, 1862. Distrutta
- *Memoriale agli ufficiali dei Bengal Engineers*, bronzo dorato, 1862. Calcutta, Cattedrale di Calcutta
- *Monumento funebre al Colonnello Tommaso Morelli*, bronzo e marmo, 1862. Casale Monferrato, Duomo di Casale Monferrato
  - *La Battaglia di Montebello* (?), bronzo, 1862, rilievo del *Tommaso Morelli*
- *Prince Albert Wall Tablet*, 1862 (?), marmo e bronzo. Newport (Isola di Wight), St Thomas's Church
- *Monumento a Joseph Locke*, bronzo e granito, 1862-1866. Barnsley, Locke Park
- Monumento a Isambard Kingdom Brunel, bronzo e marmo, 1862-1866. London, Victoria Embankment
- *Angelo del Dolore*, marmo, 1862 circa. Cawnpore, All Souls' Memorial
- *Monumento equestre al Principe Alberto*, bronzo e granito, 1862-1866. Glasgow, George Square

- *Le Arti Industriali*, bronzo, 1862-1866, rilievo del *Principe Alberto*
- *Le Belle Arti*, bronzo, 1862-1866, rilievo del *Principe Alberto*
- *Henry Lionel Lutyens*, gesso, 1863. Collezione privata
- *Erinni*, bronzo e marmo, 1863. Distrutta
- *Monumento al Principe Alberto in abito dell'Order of the Thistle*, bronzo e granito, 1863. Aberdeen, Union Terrace
- *Monumento a William Beckett*, marmo, 1863-1868. Leeds, Parish Church
- *Busto di John Charles Robinson*, bronzo, 1864. London, Victoria & Albert Museum
- *Monumento a Gioacchino Rossini*, bronzo e granito, 1864. Pesaro, Cortile del Conservatorio di Musica Rossini
- *Monumento a Sir George Cornwall Lewis*, bronzo e granito, 1864. Hereford, Shire Hall
- *Monumento all'Ammiraglio Henry Meynell*, marmo, 1865. Yoxall, St Peter's Church
- *Monumento equestre al Viscount Combermere*, bronzo e granito, 1865. Chester Castle
- *Busto di William Makepeace Thackeray*, marmo, 1865. London, Westminster Abbey
- *Busto di Daniel Robertson*, marmo, 1865. London, The Gibson Hall
- *Tomba di Lord John George Beresford, Arcivescovo di Armagh*, marmo, 1865 (?). Armagh Cathedral
- *Monumento a Jonas Webb*, bronzo e granito, 1866. Babraham, Cambridgeshire

- *Busto di Henry Gueneau de Mussy*, marmo, 1866. Parigi, Bibliothèque de l'Académie nationale de médecine
- *Colonna di Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington*, marmo e bronzo, 1866. Stratfield Saye (Hants)
- *Monumento a Colin Campbell, Lord Clyde Memorial*, bronzo e granito, 1867. London, Waterloo Place
- *Monumento equestre a Sir Mark Cubbon*, bronzo e granito, 1867. Bangalore, Cubbon Park
- *Tomba del Reverendo John de la Poer Beresford, 4th Marguess of Waterford*, marmo, 1867. Marmo Armagh Cathedral
- *Monumento all'11th Duke of Hamilton*, bronzo e granito, 1867. Arran, Brodick School
- *Busto di Edwin Landseer*, marmo, 1867. London, Royal Academy of Arts
- *Busto di Alice Silvy*, marmo, 1867. Collezione privata
- *Memoriale di John de la Poer Beresford, Arcivescovo di Armagh*, marmo, 1867. Armagh Cathedral
- *Ritratto di Giovanna Marochetti (?)*, medaglione in gesso dipinto, s. d. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti
- *Ritratto di Bernardino Drovetti*, bronzo, s. d. Vaux-sur-Seine, Castello Marochetti





## **Bibliografia**

## 9.1

### Opere a stampa citate

#### 1756

GINANNI 1756

Marc'Antonio Ginanni, *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto*, Guglielmo Zerletti, Venezia 1756

#### 1766

LESSING 1766

Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie: mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte d. alten Kunstgeschichte*, Voss, Berlin 1766

#### 1767

PATTE 1767

Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des arts & des sciences sous ce règne*, Desaint, Paris 1767

#### 1796

CORRET DE LA TOUR D'Auvergne 1796

Théophile-Malo Corret de La Tour d'Auvergne, *Origines gauloises, celles des plus anciens peuples de l'Europe, puisées dans leur vraie source...*, Quillau, Paris 1796

CUMBERLAND 1796

George Cumberland, *Thoughts on Outline, Sculpture and the System that Guided the Ancient Artists in Composing Their Figures and Groups*, Wilson, London 1796

#### 1816

*Bulletin des lois de la République française*, Imprimerie nationale des Lois, Paris 1816

#### 1827

*Explication des ouvrages* 1827

*Explication des ouvrages de peinture et dessin, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans...*, Herissant, Paris 1827

#### 1828

SMITH 1828

John Thomas Smith, *Nollekens and his Times*, 2 voll., Henry Colburn, London 1828

#### 1830

*Inauguration de la colonne de juillet* 1840

*Inauguration de la colonne de juillet 1830. Programme de la cérémonie funèbre du 28 juillet 1840 et description du char funéraire*, Paris: Impr. Fournier, 1840

#### 1831

DE VIEL-CASTEL 1831

Horace de Viel-Castel, Salon de 1831, in «L'Artiste», t. I (15), 1831

*Explication des ouvrages* 1831

*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans...*, Ballard, Paris 1831

PLANCHE 1831

Gustave Planche, *Salon de 1831*, Pinard, Paris 1831

## **1832**

PEZZA 1832

Cesare Pezza, *Cenno Storico intorno alla vita di Emanuele Filiberto illustre e prode Duca di Savoia a cui tengon dietro alcune osservazioni relative al gran monumento proposto per dover essere innalzato alla gloriosa memoria di quel grande sulla piazza S. Carlo in Torino*, Cassone, Marzorati e Vercellotti, Torino 1832

## **1833**

LAVIRON, GALBACIO 1833

Gabriel Laviron e Bruno Galbacio, *Le Salon de 1833*, Abel Ledoux, Paris 1833

## **1834**

BOTTA 1834

Carlo Botta, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814 scritta da Carlo Botta*, [s. e.], [s. l.] 1834

D[ECAMPS] 1834

Alexandre D[ecamps], *Le Musée. Revue du Salon de 1834*, Ledoux, Paris 1834

## **1836**

BIANCHINI 1836

Francesco Antonio Bianchini, *Il Duomo e le sue sculture del Corpo di Guardia in Novara*, Tipografia Ibertis, Novara 1836, pp. 14-18

## **1837**

DE QUINCY 1837

Quatremère de Quincy, *Essai sur l'idéal dans les applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, Adrien le Clere et c., Paris 1837

THORE 1837

Théophile Thoré, *Arc de Triomphe de l'Étoile*, in «Le Siècle», 7 août 1837, pp. 1-2

## **1837-1901**

*Queen Victoria's Journal* 1837-1901

*Queen Victoria's Journal*, 141 voll., Transcription from Princess Beatrice's copies Windsor, The Royal Archives, 1837-1901

## **1838**

*Explication des Ouvrages* 1838

*Explication des Ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 1er mars 1838*, Vinchon, Paris 1838

DEFARGEAS 1838

Eugène Defargeas, *Exposition de 1838*, in «Le Messager. Journal du Soir», 31 mars 1838, onzième année, n. 90

DE LAVERGNE 1838

Léonce Guilhaud de Lavergne, *Statue équestre d'Emmanuel Philibert par M. Marochetti*, in «Revue Française», tome 6, avril 1838, pp. 170-181

DELECLUZE 1838

Étienne-Jean Delécluze, *La statue d'Emmanuel-Philibert*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 2 mai 1838

LENOIR 1838

Alexandre Lenoir, *Le Salon de 1838*, in «Journal de l'Institut historique», a. 5, serie 1, t. 8, 1838, pp. 273-275

*Nouvelles annales des voyages* 1838

*Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire*, t. 3, Librairie de Gide, Paris 1838

R. ST.-H 1838

R. St.-H. *Statue équestre de Philibert-Emmanuel, duc de Savoie, par m. Marochetti*, in «Le Constitutionnel», 29 mars 1838, numéro 88

*Statue Équestre de Philibert-Emmanuel par M. Marochetti* 1838

*Statue Équestre de Philibert-Emmanuel par M. Marochetti*, in «Le Charivari», vendredi 8 juin 1838, VII année, n. 161

T.H. [THORE] 1838

T. H. [Théophile Thoré], *Statue équestre d'Emmanuel-Philibert*, in «Le Siècle», 3 avril 1838

VALERY 1838

Antoine-Claude Valery, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, seconda ediz., 3 voll., Fournier et C, Paris 1838

**1839**

GUILLOT 1839

A. Guillot, *Statue de Emmanuel Philibert, par M. Marochetti – Statue de Kléber, par M. Grass*, in «L'Artiste», 1839, serie 2, t. 1, pp. 68-71

**1840**

BERTOLOTI 1840

Davide Bertolotti, *Descrizione di Torino*, Pomba, Torino 1840

SANVITALE 1840

Jacopo Sanvitale, *Per la riunione degli scienziati italiani in Torino. Canto saffico alla stata equestre di Emanuele Filiberto opera del celebre Marochetti*, Tipografia Fontana, Torino 1840

THIERRY, COULON 1840

Jules Thierry, G. Coulon, *Notice historique sur l'Arc de Triomphe de l'Etoile*, Thierry, Paris 1840

**1841**

FERRERO 1841

Pietro Baldassarre Ferrero, *Monumento a Carlo Botta*, in «Il Messaggiere torinese», a. IX, n. 45, 6 Novembre 1841



FOUCAUD 1841

Édouard Foucaud, *Les artisans illustres*, Béthune et Plon, Paris 1841

LAVIRON 1841

Gabriel Laviron, *L'église de la Madeleine, les portes de bronze et les statues du péristyle*, in «L'Artiste», deuxième série, tome V, 1841

[L. M.] 1841

[L. M.], *Marochetti*, in Louis Huart, Charles Philipon (a cura di), *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, troisième série, Aubert, Paris 1841

SELVATICO 1841

Pietro Selvatico, *La pittura e la scultura in Italia*, in «Rivista europea», n 3-4, 1841, pp. 5-28

## 1842

HUARD 1842

Étienne Huard, *M. Marochetti et ses trois statue équestres*, in «Journal des Artistes. Revue Pittoresque», XVI<sup>e</sup> année, vol. 2, n. 22, 27 novembre 1842, pp. 337-340

JAMES 1842

G. P. R. James, *A History of the Life of Richard Coeur-de-Lion, King of England*, 2 voll., Saunders and Otley, London 1842

## 1843

COURTOIS 1843

Courtois, *Beaux-Arts – Sculpture*, in «Satan», 4<sup>e</sup> année, n. 105, 31 décembre 1843, pp. 1-2

FERRERO 1843

Pietro Baldassarre Ferrero, *Monumento Botta*, in «Il Messaggiere torinese», a. XI, n. 32, 12 Agosto 1843

JOMARD 1843

[Edme-François] Jomard, *Rapport fait à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, sur la souscription au monument à élever à Annecy, en Savoie, à la mémoire de Berthollet*, Bouchard-Huzard, [Paris] 1843

*Monumento alla memoria di Carlo Botta* [1843]

*Monumento alla memoria di Carlo Botta. Eretto in S. Giorgio Canavese sua patria, opera del Barone Carlo Marochetti*, Stamperia Reale, Torino [1843]

TISSOT 1843

Charles Tissot, *Le Triomphe de la Madeleine, groupe de M. Marochetti, à l'église de la Madeleine*, in «Journal des Beaux-arts et de la littérature», 31 Août 1843, pp. 81–83

## 1844

*Annuaire Historique et Biographique des Souverains* 1844

*Annuaire Historique et Biographique des Souverains, des chefs et membres des maisons princières, des familles nobles ou distinguées...*, 3 voll., Direction des Archives Historiques, Paris 1844

*Inauguration de la Statue de Berthollet* 1844

*Inauguration de la Statue de Berthollet a Annecy, le 25 août 1844*, Puthod, Chambéry 1844

*Souscription Nationale* 1844

*Souscription Nationale pour un monument à élever à la mémoire du Général Bertrand*, Tip. De Ve Teisserenc-Bayvet, Châteauroux 5 février 1844

## **1845**

DELATRE 1845

Louis Delâtre, *Les beaux-arts en Italie en 1843 (premier article)*, in «L'illustration, journal universel», n. 123, vol. V, 5 juillet 1845

HOUSSAYE 1845

Arsène Houssaye, *Statue Équestre du duc d'Orléans par M. Marochetti*, in «L'Artiste», vol. 4, série 4, 1845

PLANCHE 1845

Gustave Planche, *Statue Équestre de M. le Duc d'Orléans de M. Marochetti*, in «Revue des deux mondes», 4<sup>ème</sup> année, nouv. série, vol. IX, 1845, pp. 732-743

## **1846**

BAUDELAIRE DUFAÏS 1846

Charles Baudelaire Dufaÿs, *Salon de 1846*, Michel Lévy Frères, Paris 1846

CIBRARIO 1846

Luigi Cibrario, *Storia di Torino*, 2 voll., Alessandro Fontana, Torino 1846

THORE 1846

Théophile Thoré, *Le Salon de 1846, précédé d'une lettre à George Sand*, Alliance des Arts, Paris 1846

## **1847**

DELUNAY 1847

[A. H.] DELUNAY, *Actualités – Souvenirs*, in «Journal des Artistes», 21<sup>e</sup> année, 1847, p. 16

NORMAND 1847

Louis-Marie Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, 2 voll., Normand Ainé, Paris 1847

## **1848**

*Album Illustré du Salon* 1848

*Album Illustré du Salon de 1848*, Imprimerie et Litographie des Beaux-Arts, Bruxelles 1848

## **1849**

RUSKIN 1849

John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder and co., London 1849

## **1850**

CASALIS 1850

Goffredo Casalis, *Dizionario Geografico Storico-Statistico-Commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna*, 26 voll., vol. XX, Marzorati Tipografo, Torino 1850

*Commissione per il monumento in memoria del Magnanimo Re Carlo Alberto* 1851  
*Commissione per il monumento in memoria del Magnanimo Re Carlo Alberto, istituita con la legge del 31 dicembre 1850*, Stamperia Reale, Torino 1851

## 1851

GONIN 1851

Enrico Gonin, *Rimembranze di Oporto, ossia Raccolta di 12 disegni Ricordanti la Spedizione dell'anno 1849 destinata a ricevere la spoglia mortale del Re Carlo Alberto tratti dal vero dal pittore Enrico Gonin*, Tipografia Fratelli Doyen, Torino 1851

*Official description and illustrated catalogue of the Great Exhibition* 1851  
*Official description and illustrated catalogue of the Great Exhibition 1851*, 4 voll., Spicer Brothers, London 1851

PANSOYA 1851

Giovanni Ignazio Pansoya, *Monimento a Carlo Alberto*, Tipografia degli Artisti Pons, Torino 1851

*Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto* 1851  
*Sul Monumento Nazionale al Re Carlo Alberto. Cenni della commissione promotrice della pubblica sottoscrizione per lo stesso monumento*, Tipografia Giuseppe Cassone, Torino 1851

*The Art Journal Illustrated Catalogue* 1851

*The Art Journal Illustrated Catalogue: the Industry of all Nations*, London, George Virtue, 1851

## 1852

BOTTA 1852

Carlo Botta, *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*, 2 voll., Cugini Pomba, Torino 1852

DIGBY WYATT 1852

Matthew Digby Wyatt, *The Industrial Arts of the Nineteenth-Century*, Day & Son, London 1852

HENRY 1852

M. Augustin Henry, *Le Père-Lachaise historique, monumental et biographique*, Chez l'auteur, Paris 1852

*Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes* 1852  
*Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided*, vol. 4, Spicer Brothers, London 1852

*Torino e i suoi dintorni* 1852

*Torino e i suoi dintorni: guida storico artistica, amministrativa e commerciale*, Schiepatti, Torino 1852

## 1853

ARNAUD 1853

Giuseppe Arnaud, *Sul monumento eretto alla memoria di Amedeo VI di Savoia detto il Conte Verde nella piazza del Palazzo municipale della città di Torino, solennemente inaugurato il 7 maggio 1853: cenno storico- descrittivo preceduto da notizia biografica di esso conte*, Grosso, Torino 1853

PLANCHE 1853

Gustave Planche, *Portrait d'artistes. Peintres et sculpteurs*, 2 voll., vol. II, Michél Lévy, Paris 1853, pp. 179-194

## 1854

ALISON 1854

Archibald Alison, *History of Europe. 1815-1852*, 8 voll., William Blackwood and Sons, Edinburgh and London 1854

RUSKIN 1854

John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting: Delivered at Edinburgh in November 1853*, Smith, Elder, and Co., London 1854

## 1855

DU CAMP 1855

Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855...*, Librairie Nouvelle, Paris 1855

MICHAUD [1855]

Louis-Gabriel Michaud (a cura di), *Biographie universelle ancienne et moderne*, nouvelle édition, 45 voll., t. XXVII, Madame C. Desplaces, Paris [1855]

## 1856

BENONI BEAL 1856

Samuel Benoni Beal, *The Church of St. Thomas, Newport, Isle of Wight; and Elizabeth Stuart, the Prisoner of Carisbrooke*, Etheridge, Newport 1856

DELECLUZE 1856

Étienne-Jean Delécluze, *Le Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Charpentier, Paris 1856

HAZLITT 1856

William Hazlitt, *Criticism of Art: and sketches of the picture galleries of England*, II edition, Templeman, London 1856

*Parliamentary Debates* 1856

*Hansard's Parliamentary Debates: Third Series*, vol. XCLIII, Cornelius Buck, London, 1856

## 1857

*Men of the Time* 1857

*Men of the Time. Biographical sketches of eminent living characters*, Kent & Co, London 1857

PHILIPPE 1857

Adrien P. N. Philippe, *Royer-Collard, sa vie publique, sa vie privée, sa famille*, Lévy Frères, Paris 1857

*Report from Commissioners* 1857

*Reports from Commissioners. Nine volumes – The National Gallery Site*, vol. XXIV, 30 April – 28 August 1857, Harrison and Sons, London 1857

## 1858

FOSCOLO, PINDEMONTE 1858

Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, *Dei Sepolcri. Carme*, Decio Sandron, Palermo 1858

## **1859**

SENIOR 1859

Nassau William Senior, *A Journal Kept in Tourkey and Greece in the Autumn of 1857, and the Beginning of 1858*, Longman, Brown, Green and Roberts, London 1859

## **1860**

BOTTA 1860

Carlo Botta, *Scritti Minori*, Tipografia Giuseppe Amosso, Biella 1860

JOANNE 1860

Adolphe Joanne, *Guide du voyageur en Europe*, Lahure et C., Paris 1860

LACORDAIRE 1860

Henri-Dominique Lacordaire, *Sainte Marie-Madeleine*, Librairie de Mme. Ve. Poussielgue-Rusand, Paris 1860

## **1861**

[DEMO] 1861

[DEMO], *Ultime osservazioni sul Monumento di Carlo Marochetti a Carlo Alberto*, in «Il Mondo Illustrato. Giornale universale», anno IV, n° 35, 31 Agosto 1861, pp. 131-134

SELVATICO 1861

Pietro Selvatico, *Sull'avviamento della scultura onoraria monumentale in Torino*, in «Rivista Contemporanea», vol. 26, a. IX, 1861, pp. 105-116

## **1862**

DEVEY 1862

Joseph Devey, *The Life of Joseph Locke*, Richard Bentley, London 1862

*International Exhibition* 1862

*International Exhibition 1862. Official Catalogue*, Her Majesty's Commissioners, London 1862

TURNER PALGRAVE 1862

Francis Turner Palgrave, *Handbook to the fine art collections in the International exhibition of 1862*, Macmillan And Co., London and Cambridge 1862

## **1862-1864**

COLET 1862

Louise Colet, *L'Italie des Italiens*, 4 voll., Dentu, Paris 1862-1864

## **1865**

BLANC 1865

Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, Henri Laurens, Paris 1865

PALGRAVE 1865

Francis Turner Palgrave, *Essays on Art*, MacMillan and Co., London-Cambridge 1865

TURNER PALGRAVE 1865

Francis Turner Palgrave, *A Cheap Duke and an Expensive Baron*, in «Saturday Review», vol.19, no. 481, 14 January 1865, pp. 50-51



## **1866**

COMBERMERE 1866

Mary Combermere (a cura di), *Memoirs and Correspondence of Field-Marshal Viscount Combermere, from his Family Papers*, 2 voll., London: Hurst and Blackett, 1866

GUARMANI 1866

Carlo Guarmani, *Il Neged settentrionale. Itinerario da Gerusalemme a Aneizeh nel Cassim*, Tipografia dei PP. Francescani, Firenze 1866

STEPHENS 1866

Frederic George Stephens, *Flemish relics; architectural, legendary, and pictorial, as connected with public buildings in Belgium*, London, Alfred W. Bennett, 1866

## **1867**

*Atti del Municipio di Torino* 1867

*Atti del Municipio di Torino*, vol. IV, annate 1855 e 1866, Per gli eredi Botta, Torino 1867

DIONISOTTI 1867

Carlo Dionisotti, *Vita di Carlo Botta*, Fratelli Bocca, Torino e Firenze 1867

NIEVO 1867

Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano*, Le Monnier, Paris 1867

ROSSETTI 1867

William Michael Rossetti, *Fine Art, Chiefly Contemporary. Notices re-printed, with revisions*, MacMillan and Co., London and Cambridge 1867

## **1868**

BAUDELAIRE 1868

Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy Frères, Paris 1868

MANTZ 1868

Paul Mantz, *Chronique des arts*, in «L'Illustration», 26 année, vol. II, n. 1303, 13 février 1868

THORE 1868

Théophile Thoré, *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848. Avec une préface par W. Brüger*, Paris: Librairie Internationale, 1868

## **1869**

BARBIER 1869

Auguste Barbier, *Satires et Chants, nouvelle édition revue et augmentée*, Dentu, Paris 1869

REDDING WARE 1869

James Redding Ware, *The Isle of Wight*, Provost, London 1869

## **1870**

BIFFOLI 1870

Raffaello Biffoli, *Discorsi parlamentari del conte di Camillo di Cavour*, vol. IX, Per gli eredi Botta, Torino 1870

EASTLAKE 1870

Lady Eastlake, *Life of John Gibson, R. A. sculptor*, Longmans, green and co., London 1870

**1871**

PLATT 1871

H. E. P. Platt, *Why is English Sculpture Unsuccessful?*, in «The Dark Blue», dec. 1871, pp. 428-433

**1872**

GUIZOT 1872

François Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, 7 voll., Michel Lévy, Paris 1872

MANTZ 1872

Paul Mantz, *La Galerie de M. Maurice Cottier*, in «Gazette des Beaux-Arts» 2nd série, n. 5 (1 May 1872), pp. 375-397

**1874**

GAUTIER 1874

Théophile Gautier, *Histoire du romantisme ; suivie de notices romantiques ; et d'une Etude sur la poésie française*, Charpentier, Paris 1874

**1874-1883**

MANNO 1874-1883

Antonio Manno, *Una scorsa nel mio portafogli: notizie e carte sparse sopra i monumenti torinesi, il re Carlo Alberto, Carlo Botta ed altri illustri*, in *Curiosità e ricerche di storia subalpina*, 5 voll., Bocca, Torino 1874-1883

**1875**

ZANOLINI 1875

Antonio Zanolini, *Biografia di Gioacchino Rossini*, Zanichelli, Bologna 1875

**1877**

BOTTA 1877

Scipione Botta, *Vita privata di Carlo Botta. Ragguagli domestici e aneddotici, raccolti dal su maggior figlio, Scipione*, Barbera, Firenze 1877

ÉTEX 1877

Antoine Étex, *Les souvenirs d'un artiste*, E. Dentu, Paris 1877

**1878**

ARBELLOT 1878

François Arbellot, *La Vérité sur la mort de Richard Cœur-de-Lion*, in «Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin», t. XXVI, 1878, pp. 161-260

*Inventaire général des Richesse d'Art de la France* 1878

*Inventaire général des Richesse d'Art de la France. Province. Monuments Civils*, t. II, Plon, Paris 1878

JOUIN 1878

Henry Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporaines*, 2 voll., Plon, Paris 1878

VOLTAIRE 1878

Voltaire, *Grand*, s. v. in *Dictionnaire Philosophique* (ed. orig 1764), tratto da Voltaire, *Œuvres complètes*, 3 voll., Garnier Frères, Paris 1878

**1879**

*Atti della Real Accademia delle Scienze di Torino* 1879

*Atti della Real Accademia delle Scienze di Torino*, vol. XV, dispensa 1 (Novembre 1879)

*Inventaire général des Richesse d'Art de la France* 1879

*Inventaire général des Richesse d'Art de la France. Paris. Monuments Civils*, t. I, Plon, Paris 1879

RUSKIN 1879

John Ruskin, *The laws of Fiesole*, 2 voll., Colonial Press, [s. l.] 1879

**1880**

MORANDO 1880

Carlo Morando, *I Monumenti di Torino. Notizie biografiche, storiche e descrittive*, Camilla e Bertolero, Torino 1880

RAGGI 1880

Oreste Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, 3 voll., Successori Le Monnier, Firenze 1880

*The Transactions* 1880

*The Transactions. Sessions 1879-80*, Royal Institute of British Architects, London 1880

**1883**

ARNOLD 1883

Matthew Arnold, *Essays in Criticism*, MacMillan and Co., New York 1883

CHIALA 1883

Luigi Chiala, *Lettere edite ed inedite di Camillo Cavour*, 2 voll., Roux e Favale, Torino 1883

*Handbook for Travellers in Scotland* 1883

*Handbook for Travellers in Scotland*, John Murray, London 1883

**1884**

BORBONESE 1884

Emilio Borbonese, *Torino Illustrata e descritta*, Libreria Editrice G. B. Petrini, Torino 1884

CASANOVA 1884

Francesco Casanova, *Alcuni giorni in Torino. Guida descrittiva- storica-artistica illustrata*, Casanova, Torino 1884

**1886**

DUPRÉ 1886

Giovanni Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Le Monnier, Firenze 1886

ROSSETTI 1886

William Michael Rossetti, *The collected works of Dante Gabriel Rossetti*, 2 voll., Ellis and Scrutton, London 1886

**1887**

*The Iconographic Encyclopaedia of the Arts and Science* 1887

*The Iconographic Encyclopaedia of the Arts and Science: Sculpture and painting*, Iconographic publishing, Philadelphia 1887

**1891**

DAVID D'ANGERS 1891

Robert David d'Angers, *Un grand statuaire. David d'Angers, sa vie, ses œuvres par son fils*, Libraire d'éducation de la Jeunesse, Paris 1891

GRIMALDI DEL POGGETTO 1891

Stanislao Grimaldi del Poggetto, *Ricordi di un ufficiale dell'antico Esercito Sardo*, 4 voll., Tipografia San Giuseppe, Torino 1891

ROSS 1891

Janet Ross, *Early Days Recalled*, Chapman and Hall, London 1891

SOMERVILLE 1891

Thomas Somerville, *George Square, Glasgow; and the lives of those whom its statues commemorate*, MacKinlay, Glasgow 1891

**1893**

BAEDEKER 1893

Karl Baedeker, *Italy. Handbook for Travellers*, 2 voll., Karl Baedeker Publisher, Leipsic 1893

GREVILLE 1893

Henry William Greville, *Leaves from the Diary of Henry Greville*, edited by Viscountess Enfield, 2 voll., London: Smith, Elder & Co., 1883

HARE 1893

Augustus Hare, *The Story of Two Noble Lives, being Memorial of Charlotte Countess Canning and Louisa Marchionness of Waterford*, George Allen, London 1893

**1894**

MANGEANT 1894

P. E. Mangeant, *Antoine Étex, peintre, sculpteur et architecte*, Plon, Paris 1894

**1895**

EASTLAKE SMITH

Charles Eastlake Smith (a cura di), *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, 3 voll., London, John Murray, 1895

LAWSON 1895

Charles Lawson, *The Private Life of Warren Hastings, First Governor-general of India*, MacMillan & Co., New York 1895

**1895-1902**

*La grande encyclopédie* 1895-1902

*La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, 31 voll., Lamirault, Paris 1885-1902

## **1896**

ROSS-OF-BLADENSBURG 1896

John Foster George Ross-of-Bladensburg, *A history of the Coldstream Guards, from 1815 to 1895*, A. D. Innes, London 1896

## **1898**

BURKE 1898

Bernard Burke, *A Genealogical and Heraldic History of the Landed Gentry of Great Britain & Ireland*, 2 voll., Harrison & Sons, London 1898

JOUIN 1898

Henry Jouin, *La sculpture dans les cimetières de Paris*, Protat Freres, Macon 1898

STRAFFORELLO 1898

Gustavo Strafforello (a cura di), *La Patria. Geografia dell'Italia, provincie di Ancona, Ascoli Piceno, Macerata, Pesaro e Urbino*, Unione Tipografica Editrice, Torino, 1898

## **1899**

MELVILLE 1899

Lewis Melville, *The Life of William Makepeace Thackeray*, 2 voll., Hutchinson & co., London 1899

## **1900**

TALBOT THACKERAY 1900

Edward Talbot Thackeray (a cura di), *Biographical Notices of Officers of the Royal (Bengal) Engineers*, Smith, Elder & Co., London 1900

## **1901**

DES AMBROIS DE NEVACHE 1901

Luigi des Ambrois de Nevache, *Notes et souvenirs inédits*, Zanichelli, Bologna 1901

HALLÉ 1909

Charles-Edward Hallé, *Notes from a Painter's Life*, J. Murray, London 1909

## **1902**

HOLMAN HUNT 1905

William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, 2 voll., MacMillan Company, London 1905

LEE 1902

Sydney Lee, *Queen Victoria. A biography*, Smith, Elder & co., London 1902

*The Complete Works of William Makepeace Thackeray* 1902

*The Complete Works of William Makepeace Thackeray (1811-1863)*, Delphi Classics, Hastings 1902

TREVEDY 1902

Julien Trévédý, *Quelques légendes relatives à La Tour d'Auvergne-Corret*, René Prud'homme, Saint-Brieuc 1902

## **1903-1912**



Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, *The Works of John Ruskin*, 39 voll., London and New York: George Allen, 1903-1912

## **1904**

DE FOURCAUD 1904

Louis de Fourcaud, *François Rude sculpteur. Ses œuvres et son temps (1784-1855)*, Paris: Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1904

KARLOWICZ 1904

Mieczysław Karłowicz, *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*, H. Welter, Paris 1904

## **1906**

FITZMAURICE 1906

Edmond Fitzmaurice, *The Life of Granville George Leveson Gower, second Earl Granville 1851-1891*, 2 voll, Longmans, Green and Co., London 1906

## **1911**

*Inventaire général des richesses d'art de la France* 1911

*Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils*, tomo 4, Plon, Paris 1911

## **1912**

ROSS 1912

Janet Ross, *The fourth generation; reminiscences by Janeth Ross*, Constable and co., London 1912

MELANI 1912

Alfredo Melani, *Scultura italiana antica e moderna*, terza riedizione, Ulrico Hoepli, Milano 1912

## **1914**

ROSENTHAL 1914

Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Laurens, Paris 1914

## **1914-1921**

LAMI 1914-1921

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, 5 voll., Honoré Champion, Paris 1914-1921

## **1922**

JOVY 1922

Ernest Jovy, *A propos de la statue de Royer-Collard à Vitry-le-François*, Imprimerie du Messager de la Marne, Vitry-le-François 1922

## **1924**

MACCARTHY 1924

Mary MacCarthy nel libro *A Nineteenth Century Childhood*, Hamish Hamilton, London 1924

## **1927**

Mario Soldati, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, Stabilimento Grafico Avezzano, Torino 1927

## **1928**

BERNARDI 1928

Marziano Bernardi, *L'autore del "Caval'd brôns"*, in «La Stampa», 19 giugno 1928

CALDERINI 1928

Marco Calderini, *Carlo Marochetti: monografia con ritratti, fac-simile e riproduzioni di opere dell'artista*, Paravia, Torino 1928

CARANDINI 1928

Francesco Carandini, Carlo Marochetti e il monumento a Carlo Botta, in «La rivista biellese», 1928, n. 11, a. 8, pp. 11-16

**1931**

BOLLEA 1931

Luigi Cesare Bollea, *La donazione Mossi di Morano alla Regia Accademia Albertina*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», n. 1-6 (1931), pp. 19-56

SALATA 1931

Francesco Salata, *Carlo Alberto Inedito. Il diario autografo del re, lettere intime ed altri scritti inediti*, Mondadori, [s. l.] 1931

**1933**

AVANCINI 1933

Avancinio Avancini, *Storia letteraria d'Italia dal 100 ai giorni nostri*, Milano: Vallardi, 1933, pp. 56-57

BOLLEA 1933

Luigi Cesare Bollea, *Il monumento di Emanuele Filiberto del Marochetti e la R. Accademia Albertina delle belle arti*, Presso l'Autore, Torino 1933

DE CHAMBORD

Comte de Chambord, *Voyage en Italie, 1839 à 1840*, Editions de France, Paris 1933

**1937**

KRIEGER 1937

Antoine Krieger, *La Madeleine, Histoire de la paroisse, de ses curés et de la construction de l'église, avec la liste de ses œuvres d'art*, Desclée de Bouwer, Paris 1937

**1938**

MOUSSET 1938

Albert Mousset, *Documents inédits sur la Madeleine*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 150<sup>e</sup> année, n. 4, jeudi 6 janvier 1938

**1942**

BASCHET 1942

Robert Baschet, *E.-J. Delécluze, témoin de son temps : 1781-1863*, Boivin, Paris 1942

BOVERO 1942

Anna Bovero, *L'opera di Carlo Marochetti in Italia*, in «Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura», a. XLVII, n. 5, vol. XCV, n. 569, maggio 1942, pp. 185-199

MALOREY 1942

Henry Malorey, *L'Arc de Triomphe de l'étoile*, Basuyau, Paris

## **1944**

BRIZIO 1944

Anna Maria Brizio, *Ottocento, Novecento*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1944

Charles Wheeler, *English Sculpture: Style and Material*, in «Journal of the Royal Society of Arts», vol. 93, n. 4695 (July 6<sup>th</sup>, 1945), pp. 398-409

## **1945**

MATTHEY 1945

Léon Matthey, *Lettres inédites à son ami Töpffer*, Albert Skira, Genève 1945

## **1950**

HALBWACHS 1950

Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1950

RAFFIN 1950

Léonce Raffin, *La Madeleine. Son histoire et ses œuvres d'art*, Maison de la Bonne Presse, Paris 1950

## **1951-1975**

PEVSNER 1951-1975

Nikolaus Pevsner (a cura di), *The Buildings of England*, 46 voll., Penguin Books, London 1951-1975

## **1953**

DE SACY 1953

Jacques Silvestre de Sacy, *Le comte d'Angiviller : dernier directeur general des bâtiments du Roi*, Plon, Paris 1953

## **1955**

VIENNET 1955

Jean Pons Guillaume Viennet, *Journal de Viennet pair de France témoin de trois règnes 1817-1848*, Amiot-Dumont, Paris 1955

## **1957**

DOWLEY 1957

Francis H. Dowley, *D'Angiviller's Grands Hommes and the significant moment*, in «The Art Bulletin», vol. 39, n. 4 (Dec. 1957), pp. 259-277

## **1958-1967**

Charles de Rémusat, *Mémoires de ma vie*, 3 tomes, Plon, Paris 1958-1967

## **1958**

BRUEL 1958

André Bruel, *Les carnets de David d'Angers*, 2 voll., Plon, Paris 1958

PERRIER 1958

Antoine Perrier, *De nouvelles précisions sur la mort de Richard Cœur de Lion*, in «Bulletin de la Société historique et archéologique du Limousin, Société archéologique et historique du Limousin», t. LXXXVII, 1958, pp. 37-50

## 1959

GRATE 1959

Pontus Grate, *Art Historians and Critics – V: Gustave Planche*, in «The Burlington Magazine», jul-aug. 1959, vol. 101, n. 676/677, pp. 277-281

Hugh Honour, *Antonio Canova and the Anglo-Romans*, in «The Connoisseur», vol. 143, n. 575 (May 1959), pp. 241-245; vol. 144, n. 582 (Dec. 1959), pp. 225-231

## 1960

Francesco Cognasso, *Amedeo VI, conte di Savoia*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, 1960

DE REMUSAT 1960

Charles de Rémusat, *Mémoires de ma vie*, 3 voll., Plon, Paris 1960

MALLÉ 1960

Luigi Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, 2 voll., Casanova, Torino 1960

NOVOTNY 1960

Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880*, Penguin Books, Harmondsworth 1960

[s. n.] 1960

[s. n.], «Alfieri di Sostegno, Carlo Emanuele», s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 2, 1960

## 1962

WHITE 1962

James F. White, *The Cambridge Movement*, Cambridge University Press, Cambridge 1962

## 1963

FISHMAN 1963

Solomon Fishman, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1963

## 1964

HUBERT 1964a

Gérard Hubert, *Les sculpteurs italiens en France sous la révolution, l'Empire et la restauration : 1790-1830*, De Boccard, Paris 1964

HUBERT 1964b

Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, De Boccard, Paris 1964

WHYNNY 1964

Margaret Whinney, *Sculpture in Britain 1530 to 1830*, Harmondsworth: Penguin Books, 1964

## 1965

PEIGNOT 1965

Jérôme Peignot, *Géricault sculpteur*, in «Connaissance des Arts», janvier 1965, n. 155, pp. 46-51

## 1967

JANSON 1967

Horst Woldemar Janson, *The Equestrian Monument from Cangrande della Scala to Peter the Great*, in Archibald R. Lewis (a cura di), *Aspects of the Renaissance*, University of Texas Press, Austin-London 1967, pp. 73-86

## 1968

CHAFFIOL-DEBILLEMONT 1968

Fernand Chaffiol-Debillemont, *Gustave le cruel*, in «Revue des Deux Mondes (1829-1971)», 15 juillet 1968, pp. 220-231

HONOUR 1968

Hugh Honour, *Neo-classicism*, Penguin Books, Harmondsworth 1968

O'HARA 1968

J. D. O'Hara, *Hazlitt and Romantic Criticism of the Fine Arts*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», autumn 1968, vol. 27, n. 1, pp. 73-85

RAYMOND 1968

Marcel Raymond, *Baudelaire et la sculpture*, in *Journées Baudelaire*, Actes du colloque (Namur-Bruxelles, 1967), Académie Royale de langue et de littérature françaises, Bruxelles 1968, pp. 66-74

## 1969

PHYSICK 1969

John Physick, *Designs for English Sculpture 1680-1860*, Victoria and Albert Museum, London 1969

## 1969-1970

CURTO 1969-1970

Silvio Curto, *All'ombra dei cipressi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», nn. 23/24, 1969-1970, pp. 5-9

## 1970

PHYSICK 1970

John Physick, *The Wellington Monument*, Victoria and Albert Museum, London 1970

ROBERTS 1970

Helene E. Roberts, *British Art Periodical of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in «Victorian Periodicals Newsletter», Jul. 1970, n. 9 (vol. 3, n. 3), pp. 1-10, 1-3, 3a, 4-183

## 1971

CARAMASCHI 1971

Enzo Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Libreria Goliardica-Nizet, Pisa-Paris 1971

TALAMO 1971

Giuseppe Talamo, *Botta, Carlo*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13 (1971)

WHINNEY 1971

Margaret Whinney, *English Sculpture 1720-1830. Victoria and Albert Museum*, Her Majesty's Stationery Office, London 1971

## 1972

BOSSAGLIA ET AL. 1972



Rossana Bossaglia, Enzo Carli, Franco Russoli, Valentino Martinelli, Carlo Pirovano (a cura di), *La scultura italiana dall'alto medioevo alle correnti contemporanee*, Electa, Venezia 1972

SMITH WARD 1972

William Smith Ward, *Literary Reviews in British Periodicals, 1798–1820: A Bibliography*, 2 voll., Garland, New York and London 1972, vol. II, pp. 488-89

### 1973

HARTMAN 1973

Elwood Hartman, *Théophile Gautier on Progress in the Arts*, in «Studies in Romanticism», Spring 1973, vol. 12, n. 2, pp. 530-550

STENDHAL 1973 [1871]

Stendhal, *Voyage en Italie*, [1817], riedizione a cura di Victor Del Litto, Gallimard, Paris 1973

SCHMOLL 1973

M. J. A. Schmoll, *Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», anné 1973, pp. 319-331

### 1973-1975

DEBIAGGI 1973-1975

Casimiro Debiaggi, *Un appunto sul busto di Bernardino Drovetti nel Museo Egizio di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», nn. 27-29, 1973/75, pp. 82-93

### 1974

SILENGO 1974

Giovanni Silengo (a cura di), *L'Archivio di Cavour*, 3 voll., Fondazione Camillo Cavour, Santena 1974

WRIGHT 1974

William C. Wright, *Hazlitt, Ruskin and Nineteenth-Century Art Criticism*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», summer 1974, vol. 32, n. 4, pp. 509-523

### 1975

DAVIES 1975

Hunter DAVIES, *George Stephenson: A Biographical Study of the Father of Railways*, Weidenfeld and Nicolson, London 1975

DORRA 1975

Henri Dorra, *Montalembert, Orsel, Les Nazaréens et «L'Art Abstrait»*, in «Gazette des Beaux-Arts», tome LXXXV, 117e année, avril 1975, pp. 137-146

MILLARD 1975

Charles W. Millard, *Sculpture and Theory in Nineteenth Century France*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», autumn 1975, vol. 34, n. 1, pp. 15-20

NEWMAN 1975

Gerald Newman, *Anti-French Propaganda and British Liberal Nationalism in the Early Nineteenth Century: Suggestions toward a General Interpretation*, in «Victorian Studies», vol. 18, n. 4 (June 1975), pp. 385-418

SCORZON 1975

Enrico Scorzon, *Il Prato della Valle e le sue statue*, Edizioni LINT, Trieste 1975

VICAIRE 1975

Marcel Vicaire, *Les projets de Marochetti pour le tombeau de l'empereur Napoleon I<sup>er</sup>*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1975, pp. 145-152

**1976**

MACE 1976

Rodney Mace, *Trafalgar Square: Emblem of Empire*, Lawrence and Wishart, London 1976

**1977**

BERNARDI VARVELLO 1977

Carla Bernardi Varvello, *Carrone (Carron), Felice, marchese di San Tommaso*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, 1977

DONIOL 1977

Robert Doniol, *Les Bas-Reliefs de la Statue de La Tour d'Auvergne*, in «Dans le Poher», 24 année, n. 2, avril-juin 1977, pp. 53-65

PENNY 1977

Nicholas Penny, *Church Monuments in Romantic England*, Yale University Press, New Haven-London 1977

SADOUN-GOUPIL 1977

Michelle Sadoun-Goupil, *Le Chimiste Claude-Louis Berthollet (1748-1822), sa vie son œuvre*, Vrin, Paris 1977

SMITH Ward 1977

William Smith Ward, *Literary Reviews in British Periodicals, 1821-1826: A Bibliography*, Garland, New York and London 1977

**1978**

AGULHON 1978

Maurice Agulhon, *La «statuomanie» et l'histoire*, in «Ethnologie française», vol. 8, n. 2/3, 1978, pp. 145-172

DORIVAL 1978

Bernard Dorival, *La sculpture des peintres en France. De Géricault à nos jours*, in «Journal de psychologie», n. 1, 1978, pp. 27-62

*Fantasmì di Bronzo* 1978

*Fantasmì di Bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, Martano Editore, Torino 1978

LE GOFF 1978

Jacques LE GOFF, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1978, vol. V, pp. 38-43

ROCHET 1978

André Rochet, *Louis Rochet, sculpteur, sinologue, 1813-1878*, Bonne, Paris 1978

UPHAUS 1978

Robert W. Uphaus, *The Ideology of Reynolds' Discourses on Art*, in «Eighteenth-century Studies», vol. 12, n. 1 (Autumn 1978), pp. 59-73

## 1979

AGULHON 1979

Maurice Agulhon, *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris 1979

AMATO 1979

Alain Amato, *Monuments en exil*, Editions de l'Atlanthrope, Paris 1979

KRAUSS 1979

Rosalind Krauss, *Sculpture in the expanded field*, in «October», n. VIII, primavera 1979, pp. 30-44

NOCHLIN 1979

Linda Nochlin, *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, trad. it. a cura di G. Scattone, Giulio Einaudi editore, Torino 1979

## 1980

CASTELNUOVO, ROSCI 1980

Enrico Castelnuovo, Marco Roschi, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama e Palazzina della Promotrice, maggio-luglio 1980), 3 voll., [s. e.], Torino 1980

CHANDLER 1980

Alice Chandler, *Order and Disorder in the Medieval Revival*, in «Browning Institute Studies», vol. 8, 1980, pp. 1-9

FALUS 1980

János Falus, *Some iconographic questions of the equestrian statue of Marcus Aurelius*, in «Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae», t. XXVI, 1980, pp. 167-174

HARGROVE 1980

June E. Hargrove, *Théodore Géricault*, in *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, catalogo della mostra (Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 4 march-25 may 1980; et al.), a cura di Peter Fusco e Horst W. Janson, Braziller, Los Angeles 1980, pp. 283-284

LICHT 1980

Fred Licht, *Tomb Sculpture*, in *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, catalogo della mostra (Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 4 march-25 may 1980; et al.), a cura di Peter Fusco e Horst W. Janson, Braziller, Los Angeles 1980, pp. 96-108

P[ASSONI?] 1980

P[assoni?], *Sculpture della Gran Madre a Torino*, in Enrico Castelnuovo, Marco Roschi (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama e Palazzina della Promotrice, maggio-luglio 1980), 3 voll., s. e., Torino 1980, vol. II, pp. 572-575

SOUCHAL 1980

François Souchal, *Les frères Coustou, Nicolas (1658-1733) - Guillaume (1677-1746) et l'évolution de la sculpture française du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Bocard, Paris 1980

## 1981

LE NORMAND 1981

Antoinette Le Normand, *La tradition classique et l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1981

## 1982

DALMASSO 1982

Franca Dalmasso, *L'Accademia Albertina: storia e artisti*, in F. Dalmasso P. Gaglia, F. Poli (a cura di), *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1982, pp. 9-76

DALMASSO, GAGLIA, POLI 1982

Franca Dalmasso Pierluigi Gaglia, Francesco Poli (a cura di), *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1982

GOMBRICH 1982

Ernst. H. Gombrich, *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, New York 1982

READ 1982

Benedict Read, *Victorian Sculpture*, Yale University Press, New Haven 1982

## 1983

*The Smith's Charity Estate* 1983

*The Smith's Charity Estate: Charles James Freake and Onslow Square Gardens*, in *Survey of London: Volume 41, Brompton*, a cura di F. H. W. Sheppard, British History Online, 1983

## 1984

BAKER 1984

Malcom Baker, *Roubillac and his European background*, in «Apollo», n. 120, 1984, pp. 106-113

BEAULIEU 1984

Michèle Beaulieu, *Louis Viardot, collectionneur et critique d'art (1800-1883)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1984, pp. 243-262

CHOMER 1984

Gilles Chomer, *Le séjour en Italie (1822-1830) de Victor Orsel*, in Daniel Ternois (a cura di), *Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1984, pp. 181-211

GAEHTGENS 1984

Thomas Wolfgang Gaehtgens, *Versailles. De la résidence royale au musée historique : la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Albin Michel-Fonds Mercator, Paris-Anvers 1984

## 1985

CARAMASCHI 1985

Enzo Caramaschi, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionisme*, Schena-Nizet, Fasano-Paris 1985

*Correspondance de Rodin* 1985

*Correspondance de Rodin*, vol.1, 1860-1899, a cura di Alain Beausire e Helene Pinet, Editions Musée Rodin, Paris 1985

GEORGEL 1985

Chantal Georgel, *Les historien et la statue*, in «Le Mouvement social», n. 131, (apr. – jun. 1985), pp. 121-129

HUBERT 1985

Gérard Hubert, *François-Joseph Bosio, sculpteur monégasque*, in «Annales Monégasques», n. 9, 1985, pp. 27-76.

JANSON 1985

Horst Woldemar Janson, *Nineteenth-Century Sculpture*, Thames and Hudson, London 1985

MONTAGU 1985

Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., Yale University Press, New Haven 1985

POISSON 1985

George Poisson, *Les statues du pont de la Concorde*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France», n. 112, 1985, pp. 173-193

WARD-JACKSON 1985

Philip Ward-Jackson, *A.-E. Carrier-Belleuse, J.-J. Feuchère and the Sutherlands*, in «The Burlington Magazine», March 1985, n. 984, vol. 127, pp. 146-153

## **1986**

DE CASO 1986

Jacques de Caso, *Comprendre Pradier*, in Jean-René Gaborit, Claude Lapaire (a cura di), *Statues de chair : sculptures de James Pradier (1790-1852)*, catalogo della mostra (Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 17 oct. 1985-2 février 1986; Paris, Musée du Luxembourg, 28 février-4 mai 1986), RMN, Paris 1986, pp. 13-47

DELLA CROCE 1986

Vittorio della Croce, *San Giorgio: biografia di un Paese*, San Giorgio Canavese: Comune, 1986

*La sculpture française au XIXe siècle* 1986

*La sculpture française au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986), Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1986

LEROY-JAY LEMAISTRE 1986a

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, *L'église de la Madeleine de la Restauration à la Monarchie de Juillet : un mécénat d'État*, in *La sculpture française au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Galeries du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1984), Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1986, pp. 196-207

LEROY-JAY LEMAISTRE 1986b



Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, *L'esprit romantique*, in *La sculpture française au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986), Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1986, pp. 310-326

RABREAU 1986

Daniel Rabreau, *L'Arc de Triomphe : de la gloire au sacrifice*, in *La sculpture française au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986, pp. 162-175

SACHKO MACLEOD 1986

Dianne Sachko MacLeod, *F. G. Stephens, Pre-Raphaelite Critic and Art Historian*, in «The Burlington Magazine», vol. 128, n. 999 (June 1986), pp. 398-403; 405-406

## 1987

DEBIAGGI 1987

Casimiro Debiaggi, *Nuovi contributi all'opera di Carlo Marochetti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. 41, 1987, pp. 129-138

FONTAINE 1987

Pierre-Francois-Leonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2 voll., Paris 1987

YALLAND 1987

Zoe Yalland, *Traders and Nabobs. The British in Cawnpore 1765-1857*, Russell, Salisbury 1987

## 1987-2019

VIRLOGEUX 1987-2019

Georges Virlogeux (a cura di), *Massimo d'Azeglio. Epistolario*, 10 voll., Centro Studi Piemontesi, Torino 1987-2019

## 1988

CHEVILLOT 1988

Catherine Chevillot, *Emmanuel Frémiet 1824-1910; la main et le multiple*, Musée des Beaux-Arts, Dijon 1988

DE CASO 1988

Jacques DE CASO, *David d'Angers: l'avenir de la mémoire. Étude sur l'art signalétique à l'époque romantique*, Flammarion, Paris 1988

HICHBERGER 1988

J. W. M. Hichberger, *Images of the Army: The Military in British Art, 1815-1914*, Manchester University Press, Manchester 1988

STOKER 1988

Mark Stoker, *Royalist and Realist: The Life and Work of Sir Joseph Edgar Boehm*, Garland, New York and London 1988

YARRINGTON 1988

Allison Yarrington, *The Commemoration of the Hero 1800-1864, Monuments to the British Victors of the Napoleonic Wars*, Garland, New York 1988

## 1989

COGNASSO 1989

Francesco Cognasso, *Il conte verde; il Conte rosso*, Dall'Oglio, Milano 1989

HARGROVE 1989

June Hargrove, *Les statues de Paris. La représentation des Grands Hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Albin Michel, Paris 1989

FONTANEY 1989

Pierre Fontaney (a cura di), *Le Renouveau Gothique en Angleterre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1989

MURRAY 1989

John Murray (a cura di), *Westminster Abbey. The Monuments. With an introduction by John Physick*, John Murray Publishers, London 1989

## 1990

AGRAWAL 1990

R. R. Agrawal, *The Medieval Revival and its Influence on the Romantic Movement*, Abhinav Publications, New Delhi 1990

HELLWIG 1990

Karin Hellwig, *La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Yacca y la fachada del Alcazar de Madrid*, in «Archivio español de arte», vol. 63, 1990, pp. 233-241

JORDENS-LEROY 1990

Chantal Jordens-Leroy, *Un sculpteur belge du XIXe siècle: Louis-Eugène Simonis*, Bruxelles: Palais des Académies, 1990

ROBERT 1990

Hervé Robert, *Urbanisme et culte du grand homme au XIXe siècle: le destin de la statue équestre du duc d'Orléans par Marochetti*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France», 1 jan. 1990, pp. 294-311

ROBINSONS 1990

John Martin Robinsons, *Temples of Delight: Stowe Landscape Gardens*, The National Trust, London 1990

WARD-JACKSON 1990a

Philip Ward-Jackson, *Expiatory monuments by Carlo Marochetti in Dorset and the Isle of Wight*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 53, 1990, pp. 266-280

WARD-JACKSON 1990b

Philip Ward-Jackson, *Carlo Marochetti and the Glasgow Wellington memorial*, in «The Burlington Magazine», no.1053, vol. CXXXI, Dec. 1990, pp. 851-862

## 1991

BELLENGER 1991

Sylvain Bellenger (a cura di), *Henri de Triqueti, 1804-1874, le prince gisant : histoire et restauration du gisant de Ferdinand d'Orléans*, catalogo della mostra (Montargis, Musée Girodet, 1 dec. 1990-28 feb. 1991), Musée Girodet, Montargis 1990

BOGGE 1991

Alfonso Bogge, *Camillo Cavour. Diari (1833-1856)*, 3 voll., Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1991

COTTINO 1991

Alberto Cottino, *Donadio, Angelo*, s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991

FOCILLON 1991

Henri Focillon, *La peinture au XIXe siècle*, riedizione a cura di Henri Loyrette, 2 voll., Flammarion, Paris 1991

PROCHINO 1991

Renate Prochino, *Nationalism in British Eighteenth-Century Painting: Sir Joshua Reynolds and Benjamin West*, in «Studies in the History of Art», vol. 29, 1991, pp. 26-47

ROBERT 1991

Hervé Robert, *Ferdinand-Philippe duc d'Orléans et la tradition bonapartiste*, in «Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine», Janvier-mars, 1991, pp. 122-133

TESTORE 1991

Paola Cassana Testore, *Des Ambrois de Nevache, Luigi Francesco*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 39, 1991

*Un âge d'or des arts décoratifs* 1991

*Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre - 30 décembre 1991), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1991

**1992**

CADET 1992

Pierre Cadet, *Susse frères. 150 years of sculpture*, Susse Frères, Paris 1992

DE MICHELI

Mario de Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1992

MALTESE 1992

Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*, Einaudi, Torino 1992

PENNY 1992

Nicholas Penny, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, 1540 to the Present Day*, 3 voll., Clarendon Press, Oxford 1992

SORGELOOS, ISAAC 1992

Claude Sorgeloos, Marie-Thérèse Isaac (a cura di), *Jemappes et la première occupation française : 6 novembre 1792-18 mars 1793*, catalogo della mostra (Morbihan, Maison du Cerf Blanc, Place du Parc, 6-28 novembre 1992), Université de Mons-Hainaut, Mons 1992

YOUNG 1992

James E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, in «Critical Inquiry», vol. 18, n. 2, winter 1992, pp. 267-296

## 1993

BERTINI 1993

Maria Barbara Bertini, *Escarène Antonio Maria Francesco di Paola Bartolomeo Tonduti conte de l'*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, 1993

DRISKEL 1993

Michel Paul Driskel, *As Benefits a Legend, Building a Tomb for Napoleon, 1840-1861*, The Kent State University Press, Kent 1993

LACOSTE-VEYSSEYRE 1993

Claudine Lacoste-Veyseyre (a cura di), *Théophile Gautier. Correspondance Générale*, 12 voll., t. VII (1862-1864), a cura di Pierre Laubriet, Droz, Geneve-Paris 1993

WARD-JACKSON 1993

Philip Ward-Jackson, *The French Background of Royal Monuments at Windsor and Frogmore*, in «Church Monuments», vol. VIII, 1993, pp. 63-83

## 1994

BENOIST 1994

Luc Benoist, *La sculpture romantique*, riedizione a cura di Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Gallimard, Paris 1994

DROST 1994

Wolfgang Drost, *L'Évolution du concept baudelairien de la sculpture*, in «Gazette des Beaux-Arts», n. 136, Septembre 1994, pp. 39-52

JONKER 1994

Maria Anna Jonker, *Diderot's shade; the discussion on 'Ut pictura poesis' and expression in French art criticism 1819-1840*, Ph. D. dissertation, University of Amsterdam, Faculty of Art, a. y. 1994

MANTOVANI 1994

Luigi Mantovani, *Il monumento equestre a Carlo Alberto*, in «Monferrato arte e storia», n. 15, 1994, pp. 77-85

PAILHES 1994

Yvon Pailhès, *Rouen : un passé toujours présent : rues, monuments, jardins, personnages*, Bertout, Luneray 1994

SCHERF 1994

Guilhem Scherf, «*De la malignité d'un microbe*»: *l'antique et le bas-relief moderne, de Falconet à David d'Angers*, in «Revue de l'Art», 1994, n. 105, pp. 19-32

TILLIER 1994

Bertrand Tillier, *Le Général Bertrand statufié à Châteauroux (1844-1854)*, in «Bulletin de l'Association pour la sauvegarde du patrimoine historique et archéologique de la région d'Éguzon», n. 9/10, 1994, pp. 105-111

## 1995

BINDMAN 1995

David Bindman, *Roubillac and the eighteenth-century monument: sculpture as theatre*, Yale University Press, New Haven 1995

BOSTRÖM 1995

Antonia Boström, *Daniele da Volterra and the Equestrian Monument to Henry II of France*, in «The Burlington Magazine», 137 (1113), 1995, pp. 809-820

CATTELL, FALCONER 1995

John Cattell, Keith Falconer, *Swindon: The Legacy of a Railway Town*, Historic England Publishing, [London] 1995

LE NORMAND-ROMAIN 1995

Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de Marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris 1995

PLAS 1995

Pascal Plas, *Lavergne Louis Gabriel Léonce Guilhaud de 1809-1880*, in Jean-Marie Mayeur e Alain Corbin (a cura di), *Les immortels du Sénat, 1875-1918 : les cent seize inamovibles de la Troisième République*, Publications de la Sorbonne, collana «Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles», n. 37, Paris 1995, pp. 383-387

**1996**

GARDES 1996

Gilbert Gardes, *Histoire Monumentale des deux Savoies. Mémoire de la montagne*, Horvath, Lyon 1996

**1996-1997**

ISNENGHI 1996-1997

Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria: personaggi e date dell'Italia unita*, Roma-Bari, 3 voll., Laterza 1996-1997

**1997**

AGULHON 1997

Maurice Agulhon, *Le statues des grands hommes constituent-elles un patrimoine?*, in Daniel J. Grange, Dominique Poulot (a cura di), *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1997, pp. 419-426

BARDELLI 1997

Costanza Roggero Bardelli, *Luoghi e architetture di una città in divenire*, in Rosana Roccia, Costanza Roggero Bardelli (a cura di), *La città raccontata. Torino e le sue Guide tra Settecento e Novecento*, Città di Torino-Archivio Storico, Torino 1997, pp. 200-308

HAWTHORNE 1997

Nathaniel Hawthorne, *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. XXII, 1856-1860, Ohio State University Press, Ohio 1997

JAIGLE 1997

Claude Jaiglé, *Géricault, Delacroix : la rêverie opportune*, Éditions de l'Épure, Paris 1997

MATILLA 1997

José Manuel Matilla, *El caballo de Bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV; arte y técnica al servicio de la Monarquía*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997



NORA 1989

Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, 3 voll., 4 ed., Gallimard, Paris 1997

OZOUF 1984

Mona Ozouf, *Le Panthéon. L'École normale des morts*, Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, 3 voll., 4 ed., vol. I, Gallimard, Paris 1997, pp. 155-178

PANTANO 1997

Nadine A. Pantano, *Liberal Politics and the Parisian Cemetery: David d'Angers and Lion Vaudoyer's Monument to General Foy, 1825-1831*, in «The Oxford Art Journal», vol. 20, n. 1, marzo 1997, pp. 23-34

PASTOUREAU 1997

Michel Pastoureau, *Le coq gaulois*, Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, 3 voll., 4 ed., Gallimard, Paris 1997, vol. III, pp. 4297-4320

**1998**

AGULHON 1998

Maurice Agulhon, *Nouveaux propos sur les statues de « grands hommes » au XIXe siècle*, in «Romantisme», 1998, n°100, pp. 11-16

BLANC 1998

Didier Blanc, *Une Histoire de l'hôpital Lariboisière*, L'Harmattan, Paris 1998

BONNET 1998

Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, Paris 1998

BROUGEROLLES 1998

Emmanuelle Brougerolles (a cura di), *Géricault. Dessins & estampes des collections de l'École des Beaux-Arts*, catalogo della mostra (Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 25 novembre 1997-26 gennaio 1998; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 26 marzo-24 maggio 1998), L'École, Paris 1998

BRYDEN 1998

Inga Bryden, *The Pre-Raphaelites. Writings and Sources*, 2 voll., Routledge, London 1998

GABORIT 1998

Jean-René Gaborit (a cura di), *Sculpture française II - Renaissance et Temps Modernes*, 2 voll., Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1998

GAMBONI 1998

Dario Gamboni, *Statuaria fra rappresentazione e rappresentanza: Vincenzo Vela e la scultura pubblica europea dell'Ottocento*, in «Casa d'Artisti», n. 3, novembre 1998, pp. 16-43

HOMANS 1998

Margaret Homans, *Royal Representations. Queen Victoria and British Culture*, Chicago University Press, Chicago, 1998

KING 1998

Alex King, *Memorials of the Great War in Britain. The Symbolism and Politics of Remembrance*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sydney 1998

LEESE 1998

T. Anna Leese, *Royal: Issue of the Kings and Queens of Medieval England, 1066–1399*, Maryland: Heritage Books Inc., 1998

MODUGNO 1998

Barbara MODUGNO, *Gallina, Stefano*, s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51 (1998)

SHELTON 1998

Andrew C. Shelton, *‘Les marchands sont plus que jamais dans le temple’: the revival of monumental decorative painting in France during the July Monarchy (1830-1848)*, in Andrew Hemingway, William Vaughan (a cura di), *Art in bourgeois society, 1790-1850*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 178-199

SPALLETTI 1998

Ettore Spalletti, *L’“allegoria”, il “vero”, la “finzione del naturale”. Polemiche sui codici celebrativi nella scultura monumentale in Italia dal Romanticismo al Positivismo*, in Maria Garbari, Bruno Passamani (a cura di), *Simboli e miti nazionali tra ‘800 e ‘900*, atti del Convegno di Studi Internazionale (Trento, 18-19 aprile 1997), Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1998, pp. 145-165

WARD-JACKSON 1998

Philip Ward-Jackson, *The Sculpture of the July Monarchy – A Panorama of Publications and Events*, in «The Sculpture Journal», vol. 2, n. 1, 1998, pp. 135-144

## 1999

BENEZIT 1999

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, nuova edizione a cura di Jacques Busse, 14 voll., Gründ, Paris 1999

BERGGREN 1999

Lars Berggren, *The “Monumentomania” of the of the Nineteenth Century; Causes, Effects and Problems of Study*, in Wessel Reinink, Jeroen Stumpel (a cura di), *Memory & Oblivion*, atti del XXIXth International Congress of the History of Art (Amsterdam, 1-7 September 1996), Dordrecht, Kluwer 1999, pp. 561-566

CHAUDONNERET 1999

Marie-Claude Chaudonneret, *L’État & les Artistes. De la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, Flammarion, Paris 1999

L’ENFANT 1999

Julie L’Enfant, *William Rossetti’s art criticism: the search for truth in Victorian Art*, University Press of America, Lanham 1999

TAYLOR 1999

Brandon Taylor, *Art for the Nation. Exhibitions and the London public 1747-2001*, Manchester University Press, Manchester 1999

## 2000

BROOK 2000

Chris Brook, *The Albert Memorial. The Prince Consort National Memorial: Its History, Contexts, and Conservation*, Yale University Press, London 2000

CANNADINE 2000

David Cannadine (a cura di), *The Houses of Parliament. History, Art, Architecture*, Merrell Publishers, London 2000

HEDENGREN 2000

Carl-Emmanuel Hedengren, *Carlo Marochetti "Euroscultore" torinese*, in «Villa Vigoni. Comunicazioni/Mitteilungen», a. IV, n. 2, ottobre 2000

PUPIL 2000

François Pupil, *Église de la Madeleine: l'histoire d'une paroisse*, [s. l.], Paris 2000

STEGGLES 2000

Mary Ann Steggle, *Statues of the Raj*, BACSA, London 2000

VAN LENNEP 2000

Jacques Van Lennep (a cura di), *The Monuments and Statues of Brussels*, Pandora Publishers, Anversa/Bruxelles 2000

WARD-JACKSON 2000

Philip Ward-Jackson, *Carlo Marochetti: Maintaining distinction in an international sculpture market*, in *The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700 – c. 1860*, a cura di Cinzia Sicca, Leicester University Press, London 2000, pp. 174-190

## 2001

BAKER, HENRY 2001

Christopher Baker, Tom Henry (a cura di), *A short history of the National Gallery in The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, National Gallery Company, London 2001

BONNET 2001

Jean-Claude Bonnet, *Le culte des grands hommes en France au XVIIIe siècle ou la défaite de la monarchie*, in «MLN», vol. 116, n. 4, French Issue (Sept. 2001), pp. 689-704

CALABI 2001

Donatella Calabi, *Storia della Città. L'età moderna*, Marsilio, Venezia 2001

DE VILLEPIN 2001

Dominique de Villepin, *Le Cent-Jours ou l'esprit de sacrifice*, Perrin, Paris 2001

FASOLI 2001

Vilma Fasoli, *Un monumento alla memoria di Carlo Alberto*, in Vera Comoli, Rosanna Roccia (a cura di), *Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*, Città di Torino – Archivio storico, Torino 2001, pp. 297-314

GABRIELLI 2001

Edith Gabrielli, *Le decorazioni e gli arredi*, in *Il castello di Agliè. Gli appartamenti e le collezioni*, a cura di Daniela Biancolini, Edith Gabrielli, Torino 2001

FLEITH, MORENZONI 2001

Barbara Fleith e Franco Morenzoni (a cura di), *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la "Légende dorée"*, Librairie Droz, Genève 2001

LEVRA 2001

Umberto Levra, *Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale, 1864-1915*, Einaudi, Torino 2001

**2002**

BILBEY 2002

Diane Bilbey, *British Sculpture 1470 to 2000. A concise Catalogue of the Collection at the Victoria and Albert Museum*, V&A Publication, London 2002

CANAVESIO 2002

Walter Canavesio, *La Gran Madre di Dio tempio dinastico e delle arti*, in Piergiorgio Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte 1800-1830*, Sagep, Genova 2002, pp. 183-189

CONSTANS, LAMARQUE 2002

Claire Constans, Philippe Lamarque, *Les Salles des Croisades – Château de Versailles (1843-1929)*, Doussard: Editions du Gui, 2002

FIORE MAROCHETTI, SGHERZI 2002

Elsa Fiore Marochetti, Michela Sgherzi, *Bernardino Drovetti ed i suoi contemporanei: documenti inediti*, in «Aegyptus», a. 82, 2002, voll. 1-2, pp. 197-237

JONKER 2002

Marijke Jonker, *Gustave Planche, or The Romantic Side of Classicism*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», vol. 1, n. 2, 2002

*L'altra Torino* 2002

*L'altra Torino. Guida storico-artistica del Cimitero Monumentale, del Cimitero Parco e dei Cimiteri Abbadia di Stura, Cavoretto, Sassi, Mirafiori*, Torino: Città di Torino, 2002

McKENZIE 2002

Ray McKenzie (a cura di), *Public sculpture of Glasgow*, Liverpool University Press, Liverpool 2002

SGHERZI 2002

Michela Sgherzi, *Carlo Marochetti: le opere in Piemonte*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Moderna, relatore: Giovanni Carlo Sciolla, Università degli Studi di Torino, corso di laurea in discipline artistiche musicali e dello spettacolo, a. a. 2001-2002.

STENDHAL 2002

Stendhal, *Salons. Édition, introduction et notes de Stéphane Guégan et Martine Reid*, Gallimard, Paris 2002

WITCOMBE 2002

Cristopher L. C. E. Witcombe, *The Chapel of the Courtesan and the Quarrel of the Magdalens*, in «The Art Bulletin», Jun. 2002, vol. 84, n. 2, pp. 273-292

YVERT 2002

Benoît Yvert (a cura di), *Premiers ministres et présidents du Conseil depuis 1815. Histoire et dictionnaire raisonné*, Perrin, Paris 2002

## 2003

### AGULHON 2003

Maurice Agulhon, *La statue de grand homme. Critique politique et critique esthétique*, in «Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle», n. 21, 1, 2003, pp. 9-19

### ALBIGES 2003

Luce-Marie Albiges, *Présence des Chevaux de Venise à Paris, de 1798 à 1815*, in «L'Histoire par l'Image», mai 2003

### DARBY 2003

Elisabeth Darby, *The Memorial to the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations and a missing statue of Queen Victoria*, in «The Sculpture Journal», n. 9, 2003, pp. 72-89

### DI RADDO 2003

Elena Di Raddo, *Aspetti della scultura monumentale di Pompeo Marchesi*, in Antonio Musiari, Elena Di Raddo, Floriana Cioccolo (a cura di), *Pompeo Marchesi. Ricerche sulle personalità e sull'opera*, Nicolini, Varese 2003, pp. 207-239

### FLECKNER, GAEHTGEN 2003

Uwe Fleckner e Thomas Wolfgang Gaehtgen (a cura di), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2003

### HARTOG 2003

François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Le Seuil, Paris 2003

### LICHTENSTEIN 2003

Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, Paris 2003

### MANTOVANI 2003

Luigi Mantovani, *Il monumento equestre a Carlo Alberto*, in «Monferrato arte e storia», n. 15, 2003, pp. 77-85

### MAZZOCCA 2003

Fernando Mazzocca, *Il primato della scultura: Canova e Thorvaldsen*, in Stefano Susinno, Liliana Barroero e Fernando Mazzocca (a cura di), *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Villa Medici, 7 marzo – 9 giugno 2003), Electa, Milano 2003, pp. 99-105

### PANZETTA 2003

Alfonso Panzetta, *Carlo Marochetti*, s. v. in Alfonso Panzetta (a cura di), *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., AdArte, Torino 2003, vol II, pp. 570, 612

### SCHWARTZ 2003

Emmanuel Schwartz, *Les Sculptures de l'École des Beaux-Arts de Paris. Histoire, doctrines, catalogue*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003



WARD-JACKSON 2003

Philip Ward-Jackson (a cura di), *Public sculpture of The City of London*, Liverpool University Press, Liverpool 2003

**2004**

ASBRIDGE 2004

Thomas Asbridge, *The First Crusade: A New History*, Oxford University Press, Oxford 2004

CURL 2004

James Stevens Curl, *A Short History of the Cemetery Movement in Europe*, in Sandra Berresford (a cura di), *Italian Memorial Sculpture 1820-1940. A legacy of love*, Frances Lincoln, London 2004, pp. 10-21

HARRISON 2004

John Harrison, *The Prince, the Baron and the Knight: Baron Carlo Marochetti and the 'Black Prince'*, in «The British Art Journal», Autumn 2004, vol. 5, n. 2, pp. 62-68

HOOCK 2004

Holger Hock, *The British military pantheon in St Paul's Cathedral: the State, cultural patriotism, and the politics of national monuments, c. 1790-1820*, in Richard Wrigley e Matthew Craske (a cura di), *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*, Ashgate, Aldershot 2004, pp. 81-105

KEENE, BURNS, SAINT 2004

Derek Keene, Arthur Burns, Andrew Saint (a cura di), *St. Paul's: the Cathedral Church of London, 604-2004*, Yale University Press, London-New Haven 2004

LICHT 2004

Fred Stephen Licht, *Italian Funerary Sculpture After Canova*, in Sandra Berresford (a cura di), *Italian Memorial Sculpture 1820-1940. A legacy of love*, Frances Lincoln, London 2004, pp. 22-32

PIGGOTT 2004

Jan Piggott, *Palace of the People: the Crystal Palace at Sydenham, 1854-1936*, Hurst, London 2004

ROSTAGNO 2004

Antonio Rostagno, *Lablache, Luigi*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62 (2004)

SEBBA 2004

Anne Sebba, *The Exiled Collector: William Bankes and the Making of an English Country House*, John Murray, London 2004

SISI 2004

Carlo Sisi, *Le tombe di Santa Croce*, in Timothy Verdon, Giovanni Leoncini (a cura di), *Santa Croce*, Centro Di, Firenze 2004, pp. 92-117

WARD-JACKSON 2004

Philip Ward-Jackson, *Carlo Marochetti and the Tombs of Napoleon at the Dôme des Invalides, Paris, and the Duke of Wellington at St Paul's Cathedral, London*, in «Church Monuments», vol. XIX, 2004, pp. 115-129

WRIGLEY, CRASKE

Richard Wrigley e Matthew Craske (a cura di), *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*, Ashgate, Aldershot 2004

## **2005**

PREAUD 2005

Tamara Préaud, *Les Grands Hommes en Sculptures à Sèvres au XIXème siècle*, in «The French Porcelain Society Journal», Vol. II, 2005, pp. 120-132

ZANCHETTI 2005

Giorgio Zanchetti, *Benedetto Cacciatori (1794-1871)*, Silvana Editoriale, Milano 2005

## **2006**

BLACK 2006

Jeremy Black, *A Military History of Britain: From 1775 to the Present*, Praeger Security International, Westport-London 2006

GARRIC 2006

Jean-Philippe Garric, *La Chapelle expiatoire*, Édition du Patrimoine, Paris 2006

HAMRICK 2006

Lois Cassandra Hamrick, *Baudelaire et la sculpture ennuyeuse de son temps*, in «Nineteenth-Century French Studies», n. 35, 1, *Sculpture et poétique: Sculpture and Literature in France, 1789-1859*, (Fall 2006), pp. 110-131

LOMBARDO 2006

Patrizia Lombardo, *Stendhal et l'idéal moderne*, in «Nineteenth-Century French Studies», Fall 2006, vol. 35, n. 1, pp. 226-246

PALMA 2006

Loredana Palma, *Teatro e giornalismo nella Napoli dell'Ottocento. La famiglia Torelli "in scena"*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastroiani a Viviani*, a cura di G. Scognamiglio, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, pp. 73-95

SIMON 2006

Clélia Simon, *Les statues du péristyle de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Paris (1837-1841) : le premier programme romantique religieux ?*, in «Livraisons d'histoire de l'architecture», n°12, 2e semestre 2006, pp. 111-120

## **2007**

CRASKE 2007

Matthew Craske, *The Silent Rhetoric of the Body. A History of Monumental Sculpture and Commemorative Art in England, 1720-1770*, Yale University Press, New Haven-London 2007

JEUNE-PESSIOT 2007

Marie Jeune-Pessiot, *Géricault sculpteur. Autour du Satyre et nymphe du musée des Beaux-Arts de Rouen*, in *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di Geneviève Bresc-Bautier, Françoise Baron e Pierre-Yves Le Pogam, Editions Faton, Paris 2007, pp. 263-271

LEMAISTRE 2007

Isabelle Lemaistre, *Henry de Triqueti, 1803-1874: le sculpteur des princes*, Hazan, Paris 2007

LLEWELLYN-JONES 2007

Rosie Llewellyn-Jones, *The Great Uprising in India, 1857-58. Untold Stories, Indian and British*, The Boydell Press, Woodbridge 2007

PACE 2007

Sergio Pace, *La città eroica. Memoria collettiva e crescita urbana a Torino (1856-1878)*, in Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Skira, Milano 2007, pp. 267-278

PULLAN 2007

Margaret Pullan (a cura di), *The Monuments of the Parish Church of St Peter-at-Leeds*, Maney Publishing, Leeds 2007

REINIS 2007

Joseph G. Reinis, *The Founders and Editors of the Barye Bronzes*, Polymath Press, New York 2007

ROBERT 2007

Hervé Robert, *Les princes d'Orléans. Une famille en politique au XIXe siècle*, Economica, Paris 2007

RUNIA 2007

Eelco Runia, *Burying the Dead, Creating the Past*, in «History and Theory», Vol. 46, n. 3 (Oct. 2007), pp. 313-325

SABATIER 2007

Gérard Sabatier, *Le cavalier de bronze. Stratégies du monument équestre public en Europe, 15e-18e siècle*, in «Trudy Gosudarstvennogo Ėrmitaža», n. 36, 2007, pp. 274-285

SELVAFOLTA 2007

Ornella Selvafolta, *Memoria e identità nell'arte funeraria dell'Ottocento*, in Loretta Mozzoni e Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti*, Liguori Editore, Napoli 2007, pp. 73-110

SGHERZI 2007

Michela Sgherzi, *Contributi al catalogo delle opere di Carlo Marochetti scultore*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. 56, 2007, pp. 271-290

TEUKOLSKY 2007

Rachel Teukolsky, *Modernist Ruskin, Victorian Baudelaire: Revisioning Nineteenth-Century Aesthetics*, in «Publications of the Modern Language Association», vol. 122, n. 3 (May 2007), pp. 711-727

WARD-JACKSON 2007

Philip Ward-Jackson, *"Is the pedestal to be the capital part of it?". Pictorialism and the pedestal of Nelson's columns in Trafalgar Square*, in A. Gerstein (a cura di), *Display and displacement. Sculpture and the pedestal from Renaissance to post-modern*, Holberton, London 2007, pp. 98-113

**2008**

BARBILLON 2008

Claire Barbillon, *Le relief, un genre renouvelé?*, in «Revue de l'Art», 2008, pp. 43-50

BERNOT 2008

Jacques Bernot, *La fortune disparue du roi Louis-Philippe*, Lanore, Paris 2008

CHASTEL 2008

André Chastel, *Le signe dans l'art*, Liana Levi, Paris 2008

DION-TENENBAUM 2008

Anne Dion-Tenenbaum, *Marie d'Orléans, 1813-1839: princesse et artiste romantique*, Somogy, Paris 2008

LEVA PISTOI, GALLO PIOVESANA 2008

Mila Leva Pistoï, Maddalena Gallo Piovesana, *Benedetto Brunati (1784-1862). La vita e le opere*, Anake, Torino 2008

LUCA 2008

Federico Luca, *L'attività dello scultore Carlo Marochetti nel Regno Unito*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea, facoltà di Lingue e Letterature Straniere, relatore prof. Piergiorgio Dragone, a. a. 2007-2008

MARAL 2008

Alexandre Maral, *La galerie Louis XIV du Musée historique de Versailles : projet de restitution*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», année 2008, pp. 199-235

MINA 2008

Gianna A. Mina (a cura di), *Henry de Triqueti (1803-1874). Scultore dei Principi*, catalogo della mostra (Ligornetto, Museo Vela, 27 aprile-27 luglio 2008), Ufficio Federale della Cultura, Berna 2008

PANZETTA 2008

Alfonso Panzetta, *Il Piemonte: da Amedeo Lavy a Medardo Rosso*, in «Atlante regionale degli scultori italiani dal Neoclassicismo al primo Novecento», Adarte, Torino 2008

PENNY 2008

Nicholas Penny, *The Evolution of the Plinth, Pedestal, and Socle*, in «Studies in History of Art», n. 70, 2008, pp. 461-481

POHLSANDER 2008

Hans A. Pohlsander, *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*, Peter Lang, Bern 2008

RICHEMOND, GROUARD 2008

Stéphanie Richemond, Denise Grouard (a cura di), *Les Orientalistes. Dictionnaire des sculpteurs, XIXe-XXe siècle*, Les Editions des Amateurs, Paris 2008

READ 2008

Benedict Read, *The British contribution to statuemanía in the 19<sup>th</sup> century*, in Aurore de Neuville (a cura di), *La sculpture au XIX<sup>e</sup> siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Nicolas Chaudin, Paris 2008, pp. 370-385

ROUGE-DUCOS 2008

Isabelle Rouge-Ducos, *L'arc de triomphe de l'Étoile. Panthéon de la France guerrière, art et histoire*, Éditions Faton, Dijon 2008

SILVESTRI 2008

Silvia Silvestri, *Marochetti, Carlo*, s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, 2008

WARD-JACKSON 2008

Philip Ward-Jackson, *Marie d'Orléans : Paris and Chantilly*, in «The Burlington Magazine», n. 150, 2008, pp. 632-633

YARRINGTON 2008

Alison Yarrington, *'Made in Italy': Sculpture and the Staging of National Identities at the International Exhibition of 1862*, in *Performing National Identity. Anglo-Italian Cultural Transactions*, a cura di M. Pfister e R. Hertel, Rodopi, Amsterdam-New York 2008, pp. 75-100

**2009**

BAKER 2009

Malcolm Baker, *De Troyes à Westminster. Pierre-Jean Gosley et la commémoration des grands hommes en France et en Angleterre vers 1760*, Thomas Wolfgang Gaehtgens, Gregor Wedeking (a cura di), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009, pp. 13-39

BURY 2009

Mariane Bury (a cura di), *Redécouvrir Nisard, 1806-1888 : un critique humaniste dans la tourmente romantique*, atti del convegno (Paris, École Normale Supérieure, 17 novembre 2006), Klincksieck, Paris 2009

CANAVESIO 2009

Walter Canavesio, *Carlo Finelli e le sculture del tempio della Gran Madre di Dio in Torino*, in «Studi Piemontesi», vol. 38, dic. 2009, fasc. 2, pp. 351-365

GAEHTGENS, WEDEKIND 2009

Thomas Wolfgang Gaehtgens, Gregor Wedeking (a cura di), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009

GAEHTGENS 2009

Thomas Wolfgang Gaehtgens, *Du Parnase au Panthéon : la représentation des hommes illustres et des grands hommes dans la France du XVIIIe siècle*, in Thomas Wolfgang Gaehtgens, Gregor Wedeking (a cura di), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009, pp. 135-172

HARDY 2009a

Emma Hardy, *Carlo Marochetti*, s. v. in Ingrid Roscoe, Emma Hardy, Greg Sullivan, *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1851*, Yale University Press, New Haven-London, 2009, pp. 800-807

HARDY 2009b

Emma Hardy, *Raffaele Monti*, s. v. in Ingrid Roscoe, Emma Hardy, Greg Sullivan, *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1851*, Yale University Press, New Haven-London, 2009, pp. 839-842

JOWELL 2009

Frances Suzan Jowell, *Thoré, Théophile*, s. v. in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris



2009 (solo online : <https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-lart-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/thore-theophile-inha/>)

LE MEN 2009

Ségolène Le Men, *Le grands hommes du jour illustrés par la caricature : l'exemple du Panthéon charivarique, de Benjamin Roubaud*, Thomas Wolfgang Gaehtgens, Gregor Wedeking (a cura di), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009, pp. 469-504

HANNOOSH 2009

Michele Hannoosh, *Journal Eugène Delacroix, nouvelle édition integrale établie par Michèle Hannoosh*, 2 voll., J. Corti, Paris 2009

ROLT 2009

L.T.C. Rolt, *George and Robert Stephenson. The Railway Revolution*, Amberley Publishing, Chalford 2009

ROSCOE 2009

Ingrid Roscoe, *Francis Chantrey*, s. v. in Ingrid Roscoe, Emma Hardy, Greg Sullivan, *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1851*, Yale University Press, New Haven-London, 2009, pp. 231-253

SCHERF 2009

Guilhem Scherf, *L'esprit moral de la sculpture : l'intellectuel statufié en grand homme*, in Thomas Wolfgang Gaehtgens, Gregor Wedekind (a cura di), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Éditions de la Maison des sciences de l'hommes, Paris 2009, pp. 253-274

SHELDON 2009

Julie Sheldon, *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, Liverpool University Press, Liverpool 2009

SUSINNO 2009

Stefano Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e restaurazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009

## **2010**

ARNOLD 2010

Guy Arnold, *The A to Z of the Crimean War*, Scarecrow Press, Lanham 2010

BANERJEE 2010

Jacqueline Banerjee, *Sir Robert Peel statue by William Behnes*, in «The Victorian Web», January 2010

FIGES 2010a

Orlando Figes, *Crimea: The Last Crusade*, Allen Lane, London 2010

FIGES 2010b

Orlando Figes, *The Crimean War: A History*, Henry Holt and Company, New York 2010

GAUNT 2010

Richard A. Gaunt, *Sir Robert Peel: The Life and Legacy*, Bloomsbury Publishing, London 2010

HOWE 2010

Anthony Howe (a cura di), *The Letters of Richard Cobden*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford 2010

LAPAIRE 2010

Claude Lapaire, *James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique*, 5 Continents, Milano 2010

SAINT 2010

Andrew Saint, *Richard Norman Shaw. Revised Edition*, Yale University Press, New Haven-London 2010

TEYSSER 2010

Arnaud Teysser, *Louis Philippe. Le dernier roi des Français*, Paris, Perrin, 2010

WU 2010

Duncan Wu, *William Hazlitt. The First Modern Man*, Oxford University Press, Oxford 2010

**2011**

BAUDEZ 2011

Basile Baudez, *The monument to Peter the Great by Falconet: a place royale by Neva?*, in Charlotte Chastel-Rousseau (a cura di), *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 93-105

BARNES, STEGGLES 2011

Richard Barnes, Mary Ann Steggles, *British Sculpture in India*, Kirstead, Norfolk 2011

BOUWERS 2011

Eveline G. Bouwers, *Public Pantheons in Revolutionary Europe. Comparing Cultures of Remembrance, c. 1790-1840*, Palgrave Macmillan, London 2011

JOLLET 2011

Etienne Jollet, *The king and others: multiple figures in French royal monuments of the modern era*, in Charlotte Chastel-Rousseau (a cura di), *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 11-38

ROMANO 2011

Giovanni Romano, *Diplomazia Musei Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, Torino: Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2011

STOUFF 2011

Jean Stouff, *Les Grands Hommes de la France*, in «Biblioweb», 13 décembre 2011

TORRE 2011

Angelo Torre, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Donzelli, Roma 2011

WARD-JACKSON 2011

Philip Ward-Jackson (a cura di), *Public Sculpture of Historic Westminster*, vol. 1, Liverpool University Press, Liverpool 2011

ZANIN 2011

Hélène Zanin, *Le commandes publiques françaises de Carlo Marochetti (1805-1867)*, mémoire de master en Histoire de l'Art, a. a. 2010-2011, tutor Claire Barbillon

**2012**

ERNSTROM 2012

Adele M. Ernststrom, *Elizabeth Eastlake v. John Ruskin: The Content of Idea and the Claims of Art*, in «Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review», vol. 37, n. 2, 2012, pp. 37-46

FLAUBERT, DU CAMP 2012

Gustave Flaubert, Maxime Du Camp, «*Nous allions à l'aventure, par les champs et par les grèves*». *Un voyage en Bretagne – Extraits*, Librairie Générale Française, Paris 2012

GLOVER LINDSAY 2012

Suzanne Glover Lindsay, *Funerary Arts and Tomb Cult. Living with the Dead in France 1750-1870*, Routledge, London and New York 2012

HEDENGREN-DILLON 2012

Caroline Hedengren-Dillon, *La Bimba dormiente de Carlo Marochetti : un portrait funéraire*, in «La Tribune de l'Art», 26 juin 2012

LEBON 2012

Elisabeth Lebon, *Le fondeur et le sculpteur*, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris 2012

MALLET, SHAW 2012

Michael Edward Mallet, Christine Shaw, *The Italian Wars 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe*, Routledge, London 2012

O'BRIEN 2012

David O'Brien, *Censorship of Visual Culture in France, 1815-1852*, in «Yale French Studies», n. 122, 2012, pp. 37-52.

SELVAFOLTA 2012

Ornella Selvafolta, *Arte funeraria e identità sociali tra Ottocento e Novecento: soggetti, biografie, virtù del ricordo*, in Mauro Felicori e Franco Sborgi (a cura di), *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria*, atti del convegno (Verona, 28-30 settembre 2006), Luca Sossella Editore, [s. l.] 2012, pp. 331-350

SHENTON 2012

Caroline Shenton, *The Day Parliament Burned Down*, Oxford University Press, Oxford 2012

SNITER 2012

Christel Sniter, *Les femmes célèbres sont-elles des grands hommes comme les autres ?*, Créaphis, [Grâne] 2012

TILLIER 2012

Bertrand Tillier, *Noisot, Rude et Napoléon : le pouvoir de résurrection de la sculpture*, in «Sociétés & Représentations», vol. 32, 2012/2, pp. 269-284

WARD-JACKSON 2012

Philip Ward-Jackson, *Augustin Dumont's Trentham 'Genius of Liberty' rediscovered*, in «The Burlington Magazine», April 2012, vol. 154, n. 1309, pp. 241-247

WAT 2012

Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre. Édition revue et corrigée*, Paris, ChampsArts, 2012

ZUCCONI 2012

Guido Zucconi, *Il bello e l'utile: Prato della Valle nella Padova di Memmo*, Marsilio, Venezia 2012

## **2012-2013**

FUSARI 2012-2013

Martina Fusari, *Carlo Marochetti artista e collezionista a Londra*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», anno III, n. 2, 2012-2013, pp. 92-105

## **2013**

ARCHER 2013

Geoff Archer, *Public Sculpture in Britain*, Frontier Publishing, Norfolk 2013

BONNET

Alain Bonnet, *Le partage de l'espace public. Commande de comités et statuomanie au XIXe siècle*, in Didier Debase, Xavier Douroux, Christian Joschke et al. (a cura di), *Faire art comme on fait société : les nouveaux commanditaires*, Les presses du réel, Dijon 2013, pp. 533-548

FÉMELAT 2013

Armelle Fémelat, *Donatello, inventore del monumento equestre pubblico moderno*, in Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand (a cura di), *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400 – 1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo-18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013-6 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 141-149

GUERRINI 2013

Alessandra Guerrini, *A diplomatic tour of 1855: Queen Victoria, Victor Emmanuel II and Carlo Marochetti*, in «The Burlington Magazine», vol. 160, November 2013, pp. 774-778

HEDENGREN-DILLON 2013a

Caroline Hedengren-Dillon, *Les monuments funéraires de Carlo Marochetti dans les cimetières parisiens : une découverte au Père-Lachaise*, in «La Tribune de l'Art», 10 octobre 2013

HEDENGREN-DILLON 2013b

Caroline Hedengren-Dillon, *Portrait de famille : le Repas chez Simon de Carlo Marochetti dans l'église de la Madeleine*, in «Tribune de l'Art», 17 déc. 2013

SAUL 2013

David Saul, *The Indian Mutiny: 1857*, London, Penguin Books, 2003; Douglas Peers, *India Under Colonial Rule: 1700-1885*, Routledge, London 2013

## **2013-2014**

EVANS 2013-2014

Godfrey Evans, *The 10th Duke of Hamilton's Commissions to French Founders and Sculptors*, in «Journal of the Scottish Society for Art History», vol. 18, (2013-2014), pp. 15-27

## 2014

### BAKER 2014a

Malcolm Baker (a cura di), *Fame & friendship: Pope, Roubillac and the portrait bust*, catalogo della mostra (London, Yale Center for British Art, 19 february-19 may 2014; Aylesbury, Waddesdon Manor, Rothschild Collections, 18 june-26 october 2014), The Rothschild Foundation, [Waddeson] 2014

### BAKER 2014b

Malcolm Baker, *The Marble Index: Roubillac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain*, Yale University Press, New Haven 2014

### BANERJEE 2014

Jacqueline Banerjee, *Monument to the Viscounts Melbourne, by Baron Carlo Marochetti (1805-1867)*, in «The Victorian Web», 14 august 2014

### BARBILLON 2014

Claire Barbillon, *Le relief : au croisement des arts du XIXe siècle*, Picard, Paris 2014

### BECKETT 2014

Ian F. W. Beckett, *Military Commemoration in Britain: a Pre-History*, in «Journal of the Society for Army Historical Research, Summer 2014, vol. 92, n. 370, pp. 147-159

### DE CARLI 2014

Camilla De Carli, *Il tempio delle Itale Glorie. La basilica di Santa Croce*, in «MCM», n. 105, 2014, pp. 30-32

### DUNSTAN 2014

Angela Dunstan, *Nineteenth-Century Sculpture and the Imprint of Authenticity*, in «19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», n. 19, 2014

### FRITH 2014

Nicola Frith, *The French Colonial Imagination. Writing the Indian Uprisings, 1857-1858, from Second Empire to Third Republic*, Lexington Books, Lanham 2014

### HEDENGREN-DILLON 2014

Caroline Hedengren-Dillon, *L'Emmanuel-Philibert de Marochetti, histoire d'une réduction*, in «La Tribune de l'Art», 6 juillet 2014

### JOSEPH 2014

Wassili Joseph, *La bataille du fronton de la Madeleine: les enjeux de la monumentalité sous la Restauration*, in Sophie Barthélémy, Valérie Dupont e Bertrand Tillier (a cura di), *Le Monumental. Une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2014, pp. 15-26

### LENIAUD 2014

Jean-Michel Leniaud, *Autour de Viollet-le-Duc. Le monument de Napoléon Ier à Ajaccio*, in Claude Mignot, Cordélia Hattori, (a cura di), *Le dessin instrument et témoin de l'invention architecturale*, atti del Neuvièmes Rencontres Internationales du Salon du Dessin (Paris, Salon du Dessin, 26 et 27 mars 2014), Société du Salon du Dessin, Paris 2014, pp. 147-150; 203-209

### MANN 2014



Fiona Mann, *Lifting the 'universal veil' of anonymity. Writers on art in the British periodical press 1850-1880*, in «The British Journal», Winter 2014/15, vol. 15, n. 2, pp. 33-46

PICOT-BOCQUILLON 2014

Sophie Picot-Bocquillon, *Sculpture et représentation de l'histoire: entre aspirations personnelles et air du temps*, in *L'invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 19 avril-21 juillet 2014), a cura di Stephen Bann e Stéphane Paccoud, 2 voll., Éditions Hazan, Paris 2014, vol. II, pp. 76-83

SAG 2014

Kaan Sag, *The Scutari Monument in Istanbul. The introduction of Victorian monumental language to Ottoman society*, in «The Sculpture Journal», vol. 23, n. 3, 2014, pp. 279-292

VANDREI 2014

Martha Vandrei, *A Victorian Invention? Thomas Thornycroft's 'Boadicea Group' and the Idea of Historical Culture in Britain*, in «The historical Journal», vol. 57, fasc. 2 (June 2014), pp. 485-508,

## 2015

AVERY-QUASH 2015

Susanna Avery-Quash, *Sir Charles Eastlake and conservation at the National Gallery, London*, in «The Burlington Magazine», vol. 157, No. 1353 (December 2015), pp. 846-854

BOSTRIDGE 2015

Mark Bostridge, *Florence Nightingale: The Woman and Her Legend*, Penguin Books, London 2015

CHENIQUE 2015

Bruno Chenique, *Géricault-Delacroix: la barque de Dante ou La naissance du romantisme révolutionnaire*, L'Echoppe, Paris 2015

CUSMARIU 2015

Arnold Cusmariu, *Baudelaire's Critique of Sculpture*, in «Journal of Aesthetic Education», 49, 3, (Fall 2015), pp. 96-124

DROTH, EDWARDS, HATT 2015

Martina Droth, Jason Edwards, Michael Hatt (a cura di), *Sculpture Victorious. Art in Age of Invention, 1837-1901*, catalogo della mostra (New Haven, Yale Center for British Art, September 11-November 30, 2014), Yale University Press, New Haven, London 2015

FERRARI 2015

Roberto C. Ferrari, *John Gibson, designer: sculpture and reproductive media in the nineteenth century*, in «The Journal of Art Historiography», vol. 13, 2015, pp. 1-50

GAVOILLE 2015

Aurélie Gavaille, *Étienne-Jean Delécluze et la jeune génération romantique: Léopold Robert, Ary Scheffer, Victor Schnetz*, in Lucie Lachenal, Catherine Méneux (a cura di), *La critique d'art de la Révolution à la Monarchie de Juillet*, atti del convegno (Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 26 novembre 2013), luglio 2015, pp. 138-157

GRANDESSO 2015

Stefano Grandesso, *Themes of Funerary and Monumental Sculpture*, in Stefano Grandesso, Laila Skjothaug, Fernando Mazzocca, Stig Miss (a cura di), *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 207-238

HEDENGREN-DILLON 2015

Caroline Hedengren-Dillon, *Carlo Marochetti (1805-1867) : de la France à l'Angleterre, échos d'une renommée*, in «La Tribune de l'Art», 23 sept. 2015

LACHENAL, MENEUX 2015

Lucie Lachenal, Catherine Méneux (a cura di), *La critique d'art de la Révolution à la Monarchie de Juillet*, atti del convegno (Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 26 novembre 2013), luglio 2015

MAISANO 2015

Angela Maisano, *Aggiunte al catalogo di Carlo Marochetti, scultore per i Savoia* in «Studi Piemontesi», dicembre 2015, vol. XLIV, fasc.2, pp. 455-462

MONTALDO 2015

Silvano Montaldo, *Risorgimento e scienza. Uomini e istituzioni nel Piemonte preunitario*, in Frédéric Ieva (a cura di), *Il Piemonte risorgimentale nel periodo preunitario*, Viella, Roma 2015, pp. 133-160

NILES 2015

John D. Niles, *The idea of Anglo-Saxon England 1066-1901. Remembering, Forgetting, Deciphering, and Renewing the Past*, Wiley, London 2015

VENTURI 2015

Gianni Venturi, *Foscolo e Alfieri tra le tombe di Santa Croce*, in Giuliana Ericani (a cura di), *Canova – la bellezza e la virtù. Dipinti e sculture dalle collezioni di Torino e Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 16 maggio-9 agosto 2015), Hapax, Torino 2015, pp. 45-54

## 2016

BAVEREL 2016

Philippe Baverel, *Paris: trois groupes de statues de la Madeleine restaurés*, in «Le Parisien», 13 octobre 2016

BERTRAND, GROUD 2016

Régis Bertrand, Guénola Groud (a cura di), *Patrimoine funéraire français. Cimitières et tombeaux*, Éditions du Patrimoine, Paris 2016

BUCKLAND 2016

E. Buckland, *Brunel welcomed back to Swindon*, in «Swindon Advertiser», 11 August 2016

CAVICCHIOLI 2016

Silvia Cavicchioli, *Scolpire il Principe. Carlo Marochetti e l'identità nazionale nell'Europa dell'Ottocento*, in Maria G. Castello, Eleonora Belligni (a cura di), *La Fabbrica della Storia. Fonti della storia e cultura di massa*, FrancoAngeli, Milano 2016, pp. 133-166

FRASCA-RATH 2016

Anna Frasca-Rath, *John Gibson: a British Sculptor in Rome*, Royal Academy of Arts, London 2016

GRANDESSO, MAZZOCCA 2016

Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca, *L'invenzione e i temi della scultura nell'età di Canova*, atti della XII settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, Possagno, Gipsoteca Canoviana, 23-26 ottobre 2012), in «Studi neoclassici», n. 4 (2016)

RISO 2016

Mary Riso, *The Narrative of the Good Death: The Evangelical Deathbed in Victorian England*, Routledge, Abingdon 2016

SCHWARTZ 2016

Emmanuel Schwartz, *L'homme qui voulait être historien: portrait moral et intellectuel d'Alexandre Lenoir*, in *Un musée révolutionnaire*, a cura di Geneviève Bresc-Bautier e Béatrice de Chancel-Bardelot, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 7 avril-4 juillet, 2016) Louvre éditions, Paris 2016, pp. 18-31

SHENTON 2016

Caroline Shenton, *Mr Barry's war: Rebuilding the Houses of Parliament after the Great Fire of 1834*, Oxford University Press, Oxford 2016

**2017**

BENTLEY SMITH 2017

Dorothy Bentley Smith, *No Ordinary Surgeon. The Life and Times of William Binley Dickinson*, Amberley Publishing, Stroud 2017

BURNAGE 2017

Sarah Burnage, *The British School of Sculpture – a case study*, in Jason Edwards, Sarah Burnage (a cura di), *The British School of Sculpture, c. 1760-1832*, Routledge, London and New York 2017, pp. 21-33

DE ROYERE 2017

Bertrand de Royere, *Pelagio Palagi, décorateur des palais royaux de Turin et du Piémont (1832-1856)*, Mare & Martin, Paris 2017

EDWARDS 2017

J. Edwards, *Sculpture Victorious; or, the British School, c. 1760-1832?*, in Jason Edwards, Sarah Burnage (a cura di), *The British School of Sculpture, c. 1760-1832*, Routledge, London and New York 2017, pp. 1-20

FERRARI 2017

Roberto C. Ferrari, *Before Rome: John Gibson and the British School of Art*, in Jason Edwards, Sarah Burnage (a cura di), *The British School of Sculpture, c. 1760-1832*, Routledge, London and New York 2017, pp. 126-145

HEDENGREN-DILLON 2017a

Caroline Hedengren-Dillon, *Une œuvre de Lorenzo Bartolini retrouvée : le Portrait en buste d'Élise Dosne-Thiers*, in «La Tribune de l'Art», 27 Mars 2017

HEDENGREN-DILLON 2017b

Caroline Hedengren-Dillon, *The "Bimba Dormiente" by Carlo Marochetti: A Memorial Sculpture*, in «The Victorian Web», 5 april 2017

HUTCHINSON 2017

John Hutchinson, *Nationalism and War*, Oxford University Press, Oxford 2017

JEANNEROD 2017

Aude Jeannerod, *Le nord et le sud de l'Europe dans la critique d'art de Thoré-Bürger et de Huysmans*, in Thierry Laugée, Carole Rabiller (a cura di), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*, atti della giornata di studio (Paris, Centre André Chastel, 18-19 avril 2014), Peter Lang, Bruxelles 2017, pp. 101-112

LAPAIRE 2017

Claude Lapaire, *Renouveau Médiéval et Sculpture Romantique. Le retour du Moyen Age dans la sculpture européenne entre 1750 et 1900*, Mare & Martin, Paris 2017

LAUGÉE 2017

Thierry Laugée, *Pourquoi la sculpture anglaise ne fut pas romantique*, in Thierry Laugée, Carole Rabiller (a cura di), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*, atti della giornata di studio (Paris, Centre André Chastel, 18-19 avril 2014), Peter Lang, Bruxelles 2017, pp. 79-88

NICHOLS, TURNER 2017

Kate Nichols, Sarah Victoria Turner (a cura di), *After 1851. The material and visual cultures of the Crystal Palace at Sydenham*, Manchester University Press, Manchester 2017

SHEARS 2017

Jonathon Shears, *The Great Exhibition 1851. A Sourcebook*, Manchester University Press, Manchester 2017

SULLIVAN 2017

Greg Sullivan, *Cunningham, Chantrey and the British School of Sculpture*, in Jason Edwards, Sarah Burnage (a cura di), *The British School of Sculpture, c. 1760-1832*, Routledge, London and New York 2017, pp. 210-232.

VETRANO 2017

Manuela Vetrano, *Torino silenziosa. Il monumentale si racconta*, Editrice Il punto, Torino 2017

WARD-JACKSON 2017

Philip Ward-Jackson, *Austen Henry Layard (1817-1894), reluctant nemesis of Carlo Marochetti (1805-1867)*, in «The British Art Journal», vol. 17, n. 3 (spring 2017), pp. 64-73

WYKE 2017

Terry Wyke, *Memorial mania: Remembering and forgetting Sir Robert Peel*, in Alan Kidd, Melanie Tebutt (a cura di), *People, places and identities. Themes in British and social and cultural history, 1700s-1980s*, Manchester University Press, Manchester 2017, pp. 63-83

YORKE 2017

Trevor Yorke, *Gothic revival architecture*, Bloomsbury Shire, Oxford 2017

**2018**

BACCHI 2018

Andrea Bacchi, *Ottocento barocco, le iconografie e i generi della scultura*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 124 (2018), pp. 5-22

CAMLOT 2018

Jason Camlot, *Style and the Nineteenth-Century British Critic. Sincere Mannerism*, Routledge, 2 edizione, London-New York 2018 (I ed. 2008)

CHAMBRION 2018

Matthieu Chambrion, *La statuaire publique dans le «Jardin de la France»: un âge d'or des concours (années 1850-1880)*, in *La sculpture triomphante 1850-1880*, a cura di Antoinette Le Normand-Romain, Graphius, Bruxelles 2018, pp. 37-43

HEDENGREN-DILLON 2018a

Caroline Hedengren-Dillon, *Les anges de Carlo Marochetti (I)*, in «La Tribune de l'Art», 14 june 2018

HEDENGREN-DILLON 2018b

Caroline Hedengren-Dillon, *Marochetti's angels: wings of inspiration*, in Eustace Katharine, Mark Stocker, Joanna Barnes (a cura di), *Sculpting Art History. Essays in memory of Benedict Read*, PMSA Publishing, London 2018, pp. 68-81

HEDENGREN-DILLON 2018c

Caroline Hedengren-Dillon, *Polychromy in the work of Baron Carlo Marochetti (1805-1867)*, part. I – part IV, in «The Victorian Web», 4 June 2018

HEDENGREN-DILLON 2018d

Hedengren-Dillon, *Monument to Princess Elizabeth by Baron Marochetti (1805-1867)*, in «The Victorian Web», 9 March 2018

LALOUETTE 2018

Jacqueline Lalouette, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (France 1801-2018)*, Mare & Martin, Paris 2018

MENEUX 2018

Catherine Méneux, *Delacroix face à la critique*, in *Delacroix*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018; New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2018-6 janvier 2019), a cura di Sébastien Allard e Côme Fabre, Louvre éditions, Paris 2018, pp. 347-356

OSTORERO 2018

Carlo Luigi Ostorero, *Capolavori e meraviglie del cimitero monumentale di Torino*, Edizioni del capricorno, Torino 2018

SAVETTIERI 2018

Chiara Savettieri, «*Le goût pour Michel-Ange renaîtra*». *Stendhal et la postérité de l'œuvre d'art*, in «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», n. 12, luglio-dicembre 2018, pp. 87-98

SIMONATO 2018

Lucia Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano 2018

**2019**

ANGELUCCI 2019

Laura Angelucci, *Inventaire général des dessins école française, Antoine Jean Gros (1771-1835)*, Louvre éditions, Mare & Martin, Paris 2019

CHONDHURY 2019

Mita Chondhury, *Nation-Space in Enlightenment Britain. An Archaeology of Empire*, Taylor & Francis, London 2019



CONTINI 2019

Milena Contini, *Due lettere inedite di Botta a Marochetti sui bassorilievi del basamento del monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, in «Studi Piemontesi», giugno 2019, vol. XLVIII, fasc. 1, pp. 285-292

DEGUINES 2019

Hervé Deguines, *Le Général Bertrand (1773-1844), grand-maréchal du Palais et compagnon de Napoléon pour l'éternité*, Éditions Soteca, Clamecy 2019

FUREIX 2019

Emmanuel Fureix (a cura di), *Bonchamps par David d'Angers*, La Geste, La Crèche 2019

IVEY 2019

Beatrice Ivey, *From Algiers to Neuilly: The Duc d'Orléans Statue*, in «Narratives and Representation of the French Settlers of Algeria», 13 February 2019

MARIUZ 2019

Paolo Mariuz, *Il monumento equestre di Napoleone Bonaparte, poi di Carlo III*, in Giuseppe Pavanello, *Canova e l'antico*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 28 marzo-30 giugno 2019), Electa, Milano 2019, pp. 75-82

MIRA 2019

Paolo Mira, *Un altare nuovo per il Duomo: da Antonelli a Thorvaldsen. Influssi e protagonisti del Neoclassicismo a Novara*, in «Novarien. Rivista dell'Associazione di Storia della Chiesa Novarese», n. 48-49, anno LII, 2019, pp. 171-188

VALVERDE 2019

Isabel Valverde, *Stendhal vs. Delécluze: debates en torno a Romanticismo y paisaje en el Salón de 1824*, in Eva March, Carme Narváez Casses (a cura di), *Los mundos del arte. Estudios en homenaje a Joan Sureda*, Edicions de la Universidad de Barcelona, Barcelona 2019, pp. 341-362

PIZZORUSSO 2019

Claudio Pizzorusso, *Baudelaire e la noia della scultura*, in «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», n. 2, 2019, pp. 50-61

TUNIZ, ANDENNA, PEROTTI 2019

Dorino Tuniz, Giancarlo Andenna, Mario Perotti (a cura di), *Il Duomo di Novara. 150 anni di storia*, Interlinea, Novara 2019

WARD-JACKSON 2019

Philip Ward-Jackson, *Queen Victoria's equestrian portrait statues*, PMSA Publishing, London 2019

WILKES 2019

Robert Wilkes, *The Hidden Pre-Raphaelite: The Art and Writings of Frederic George Stephens from 1848-70*, Oxford, Oxford University Press, 2019

**2020**

AVERY-QUASH 2020

Susanna Avery-Quash, *John Ruskin and the National Gallery: evolving ideas about curating the nation's paintings during the second half of the nineteenth century*, in «Journal of Art Historiography», n. 22, June 2020

DE CHAIR 2020

Désirée DE CHAIR, *Henry de Triqueti between Britain and Prussia. A Frenchman sculpting for Victoria, Crown Princess of Prussia and Princess Royal of Great Britain (c. 1864-1874)*, in Marjan Sterckx, Tom Verschaffel (a cura di), *Sculpting abroad. International mobility of nineteenth-century sculptors and their works*, Brepols, Turnhout 2020, pp. 31-43

ENTICKNAP 2020

Frankie Enticknap, *The Duke of Wellington: The man with a cone on his head*, in «Uncomfortable Oxford», 1 July 2020

HAMILTON 2020

James Hamilton, *British Funerary Sculpture*, in «The Victorian Web», 4 november 2020

JAMES-SARAZIN 2020

Ariane James-Sarazin, *La galerie des Batailles ou la fin de la « belle guerre »*, in «Inflexions», 2020/2 (N° 44), pp. 47-53

MUSHAL, HALDANE GRENIER 2020

Amanda R. Mushal, Katherine Haldane Grenier, *Cultures of Memory in the Nineteenth Century. Consuming Commemoration*, Springer International Publishing, Cham (Switzerland) 2020

PICOT 2020

Nicole Picot, *Viardot Louis*, s. v. in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, 11 Janvier 2020

POYET 2020

Thierry Poyet (a cura di), *Louise Colet ou l'éclectisme littéraire*, Lettres modernes Minard, Paris 2020

**2021**

ARSAC 2021

Lionel Arsac, *Les statues des rois de France et hommes d'État de la galerie de pierre haute de l'aile du Nord : une ambitieuse commande de sculptures pour les Galeries historiques de Versailles*, in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», n. 19, 2021

BORDES, NERRIERE, BARIDON, MAINGON, DE MEAUX 2021

David Bordes, Jean-Paul Nèrrière, Laurent Baridon, Claire Maingon et Antoine de Meaux, *La Colonne Vendôme : La Grande Armée de bronze*, Norma, Paris 2021

BROUGEROLLES 2021

Emmanuelle Brougerolles (a cura di), *Le dessin romantique de Géricault à Victor Hugo*, catalogo della mostra (Paris, Beaux-Arts de Paris, 19 mai-18 juillet 2021), Beaux-Arts de Paris édition, Paris 2021

CARASSI 2021

Marco Carassi, *L'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Le sue origini, la sua storia, le sue collezioni*, in «In Situ. Revue des patrimoines», n. 43, 2021

CIANI SCIOLLA 2021

Albertina Ciani Sciolla, *Le opere piemontesi del barone Carlo Marochetti*, tesi di laurea magistrale in Arti Visive, relatore prof. Andrea Bacchi, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a. a. 2020-2021

FREREJEAN 2021

Alain Frèrejean, *Berthollet l'étrange ami savoyard de Napoléon*, La Fontaine de Siloé, Chambéry 2021

HEDENGREN-DILLON 2021

Caroline Hedengren-Dillon, Carlo Marochetti et Napoléon : un rendez-vous manqué (I), in «La Tribune de l'Art», 14 Décembre 2021

JOHN 2021

Simon John, *A Crusader Duel at the Crystal Palace: statues of Godfrey of Bouillon and Richard the Lionheart at the Great Exhibition*, in «Victorian Culture», 2021, Vol. 26, n. 3, pp. 449-467

MAINGON 2021

Claire Maingon, *Du dessin aux bas-reliefs. Une étonnante armée de sculpteurs*, in Jean-Paul Nerrière, David Bordes, Jean Tulard (a cura di), *La Colonne Vendôme. La grande armée de bronze*, Éditions Norma, Paris 2021, pp. 47-65

MARKHAM SCHULZ 2021

Anne Markham Schulz, *Il monumento equestre di Erasmo da Narni*, in Luciano Bertazzo, Girolamo Zampieri (a cura di), *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, 4 tomi, L'Erma di Bretschneider, Roma 2021, tomo II, pp. 939-951

MOREIRA DE MELLO 2021

Celina Moreira de Mello, *L'Artiste (1831-1838): l'artiste, les Salons et la critique d'art*, in Jean-Louis Cabanès (a cura di), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Paris 2021, pp. 199-211

NERRIERE, BORDES, TULARD 2021

Jean-Paul Nerrière, David Bordes, Jean Tulard (a cura di), *La Colonne Vendôme. La grande armée de bronze*, Éditions Norma, Paris 2021

SHAPSHAY 2021

Sandra Shapshay, *What is the Monumental?*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 79, 2021, pp. 145-160

VIGUIER-DUTHEIL, DESCHAMPS-TAN, FABRE 2021

Florence Viguiier-Dutheil, Stéphanie Deschamps-Tan, Côme Fabre (a cura di), *Ferdinand Philippe d'Orléans. Images d'un Prince idéal*, catalogo della mostra (Montauban, Musée Ingres Bourdelle, 18 juin-24 octobre 2021), Le Passage, Paris-New York 2021

**2022**

ACIDINI LUCHINAT 2022

Cristina Acidini Luchinat, *Santa Croce e i monumenti di Carlo Marsuppini e Leonardo Bruni*, in «Città di Vita», a. 77, n. 2 (marzo-aprile 2022), pp. 170-179

ANGELUCCI 2022

Laura Angelucci, *L'Officier de chasseurs à cheval chargeant, un dessin à l'attribution controversée : une oeuvre de Gros ou de Géricault*, in «Revue des Musées de France», n. 1, 2022, pp. 67-78

BAYLE 2022

Corinne Bayle, *Gautier et Baudelaire critiques d'art : la couleur, la rêve et l'arabesque*, in *La critique d'art des poètes*, a cura di Corinne Bayle, Serge Linarès, Philippe Kaenel, Kimé, Paris 2022, pp. 39-53

BRUNO 2022

Mariangela Bruno, *Gian Lorenzo Bernini / Filippo Parodi. Alcune considerazioni sul basamento nell'opera scultorea*, in Laura Stagno, Daniele Sanguineti (a cura di), *Il Tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, Sagep, Genova 2022, pp. 116-123

CARLIER, DELALEX 2022

Yves Carlier, Hélène Delalex (a cura di), *Louis XV 1710-1774 : passions d'un roi*, catalogo della mostra (Versailles, Château et Domaine national de Versailles, 2022), In Fine éditions d'art, Versailles et Paris 2022

CAVICCHIOLI 2022

Silvia Cavicchioli, *The Myth and Representation of Emmanuel-Philibert in the Dynastic-National Project of Charles Albert*, in Pierangelo Gentile, Leonardo Mineo, Miguel Metelo de Seixas, Isabel Corrêa da Silva (a cura di), *Images of Royalty in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Tradition and Modernity in Italy, Portugal and Spain*, Academia University Press, Torino 2022, pp. 121-138

COSTARELLI 2022

Alessio Costarelli, *Canova e gli inglesi*, Silvana Editoriale, Milano 2022

DANAHAY 2022

Martin Danahay, *War without Bodies: Framing Death from the Crimean to the Iraq War*, Rutgers University Press, New Jersey 2022

HINTON 2022

Guy Hinton, *War Memorials and Culture Wars in Mid-Nineteenth Century Sunderland*, in «Northern History», vol. 59, 2022, issue 2, pp. 261-280

KRIEGEL 2022

Lara Kriegel, *The Crimean War and Its Afterlife. Making Modern Britain*, Cambridge University Press, Cambridge 2022

LE BLOAS 2022

Alain le Bloas, *La gloire de La Tour d'Auvergne. Une histoire de l'admiration au XIXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2022

«Midland History» 2022

«Midland History», vol. 47, issue 3, 2022, special issue: *Death, Memory and Commemoration in the English Midlands 1600-1900*

SAVETTIERI 2022

Chiara Savettieri, *Girodet et Delacroix: Néoclassicisme contre Romantisme?*, in «Critica d'Arte», a. LXXX, n. 13-14, 2022, pp. 21-34

SCHERF 2022

Guilhem Scherf, *Les Adam. La sculpture en héritage*, catalogo della mostra (Nancy, Musée de Beaux-Arts de Nancy, 18 septembre 2021-9 janvier 2022), Nancy Musées, Nancy 2021

TILLIER 2022

Bertrand Tillier, *La disgrâce des statues. Essai sur les conflits de la mémoire, de la Révolution française à Black Lives Matter*, Payot, Paris 2022

**2023**

CIANI SCIOLLA 2023

Albertina Ciani Sciolla, *Carlo Marochetti at the Crystal Palace in Sydenham*, in «The Victorian Web», 21 December 2023

FRINAULT, KARILA-COHEN, NEVEU 2023

Thomas Frinault, Pierre Karila-Cohen, Érik Neveu, *Qu'est-ce que l'opinion publique? Dynamiques, matérialités, conflits*, Gallimard, Paris 2023

HOWES 2023

Jennifer Howes, *The Art of a Corporation. The East India Company as Patron and Collector, 1600-1860*, Taylor & Francis, London 2023

JOHN 2023

Simon John, *Medievalism in nineteenth-century Belgium. The 1848 monument to Godfrey of Bouillon*, The Boydell Press, Woodbridge 2023

LAPAIRE 2023

Claude Lapaire, *Cavaliers de bronze. Les statues équestres et la sculpture entre 1800 et 2020*, Mare & Martin, Paris 2023

MELIUS 2023

Jeremy Melius, 'Fossil-creatures' and the 'mockeries of life': Ruskin at Verona, in «Sculpture Journal», n. 32, issue 2, 2023, pp. 233-249

PINOTTI 2023

Andrea Pinotti, *Nonumento: un paradosso della memoria*, Johan & Levi, [Monza] 2023

PIRRO 2023a

Alberto Pirro, *Du côté de Chez Marochetti. Un château décoré par une famille d'artistes au XIXe siècle à Vaux-Sur-Seine*, in Agnès Barruol (a cura di), *Regards sur les intérieurs meublés*, atti della 36esima giornata di studio dell'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France (Arles, Musée Départemental d'Arles Antique, 28-30 settembre 2023), Actes Sud, Arles 2023, pp. 110-120

PIRRO 2023b

Alberto Pirro, *Pagine dall'Antico. A proposito della «Professional Library» dello scultore Carlo Marochetti (1805-1867)*, in Massimo Osanna, Isabella Valente (a cura di), *La cultura dell'Antico nelle arti figurative dalla Restaurazione alla Grande Guerra*, atti del Convegno Internazionale (Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 24-26 novembre 2021), Naus Editoria, Napoli, pp. 121-134.

PUCA 2023



Luisa Puca, *La scultura neoclassica nel Foro ferdinando in Napoli*, tesi di Dottorato in Scienze Storiche, Archeologiche e Storico-Artistiche, XXXIV ciclo, tutor Isabella Valente, co-tutor Claudio Pizzorusso, a. a. 2022-2023

RIDOLFI 2023

Maurizio Ridolfi, *Tra Pierre Nora e Mario Isnenghi: luoghi di memoria e ego-histoire, storia del «politico» e storia culturale*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n.1, 2023, pp. 189-211

SANTA 2023

Lorenza Santa, *Per la storia patria e l'incremento delle belle arti. I monumenti carloalbertini nella Cappella della Sindone di Torino*, in «Studi Piemontesi», vol. 52, n. 2, dicembre 2023, pp. 439-454

**2024**

BUCHANAN 2024

Robert Angus Buchanan, *The Life and Times of Isambard Kingdom Brunel*, London: Bloomsbury, 2024

EDWARDS 2024

Jason Edwards, *The parish church of empire: sculpture and imperialism at St Paul's Cathedral, c. 1796-1916*, in «The Sculpture Journal», vol. 33, issue 2, 2024, pp. 115-136

JOSEPH 2024

Wassili Joseph, *François Rude (1784-1855) : le souffle romantique*, Arthena, Paris 2024

MONKS 2024

Sarah Monks, *Incursions, incisions, omissions: liberal imperialism, violence and British Southeast Asia in Francis Legatt Chantrey, Major General Robert Rollo Gillespie, and Joseph Edgar Boehm, Richard Southwell Bourke, sixth earl of Mayo*, in «The Sculpture Journal», vol. 33, issue 2, 2024, pp. 209-222

PIRRO 2024

Alberto Pirro, *Il vermut del duca. Emanuele Filiberto, Carlo Marochetti e gli immaginari popolari della tarda età contemporanea*, in *Forme in Movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e innovazione*, atti di convegno (Padova, Università di Padova, 16-17 novembre 2023), Padova, Centro di Ateneo - Padova University Press, 2024 [in corso di pubblicazione, peer reviewed]

SPANOU 2024

Petros Spanou, *Commemorating the Crimean War: The Provenance and Symbolism of a British Medal of 1856*, in «Journal of Victorian Culture», online, august 2024

RIO, CHENIQUE 2024

Gaëlle Rio, Bruno Chenique (a cura di), *Les chevaux de Géricault*, catalogo della mostra (Paris, Musée de la Vie romantique, 15 mai-15 septembre 2024), Paris: Paris Musées, 2024

VILLA 2024

Giovanni Carlo Federico Villa, *Statue d'Italia. Storia della statuaria commemorativa pubblica*, 2 voll., vol. 1 "Monumenti dal Risorgimento alla Grande Guerra", SilvanaEditoriale, Milano 2024

## 9.2

### Periodici 1831-1937

#### 1831

«Gazzetta Piemontese», n. 151, 17 Dicembre 1831

#### 1834

«La Quotidienne», 5 Décembre 1834

«La Gazzetta Piemontese», 5 dicembre 1834

#### 1835

«L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», 28 Dicembre 1835

#### 1836

«Le Siècle», 7 Août 1836

«Journal du Commerce», 7 Août 1836

«Journal des débats politiques et littéraires», 3 Septembre 1836

«Gazette de France», 24 Septembre 1836

«La France», 28 Septembre 1836

«La France», 30 Septembre 1836

«Gazette de France», 24 Octobre 1836

#### 1837

«Revue des Deux Mondes», 1 Avril 1837

«Le Siècle», 9 Novembre 1837

#### 1838

«Glissons n'appuyons pas. Giornale critico-letterario, d'Arti, Teatri e Varietà», vol. 5, 1838

«La Moda», n. 39, 1838

«Le Temps. Journal des progrès», 24 Gennaio 1838

«The Art-Union», 15 March 1838

«Le Constitutionnel», 29 Mars 1838

«Journal des Artistes», XIII Année, 1<sup>er</sup> vol., 1 Avril 1838

«Le Siècle», 3 Avril 1838

«Le Binocle», 8 Avril 1838

«Journal des Artistes», 22 Avril 1838

«Le Siècle», 23 Avril 1838

«The Times», 2 July 1838

«Le Figaro», 6 Juillet 1838

«The Times», 23 July 1838

«Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire», Août 1838

«The Times», 9 August 1838

«The Morning Post», 11 September 1838

«Gazzetta Piemontese», 5 Novembre 1838

«La Presse», 7 Novembre 1838

### **1839**

«The Atlas», 8 June 1839

«The Art-Union», 15 July 1839

«Le Siècle», 20 Août 1839

«Le Siècle», 30 Décembre 1839

### **1840**

«L'Artiste», 1840, t. 6, série 2, 21<sup>e</sup> livraison

«Gazzetta Piemontese», 23 Settembre 1840

«Le Siècle», 27 Septembre 1840

«The Times», 7 December 1840

### **1841**

«L'Artiste», 2<sup>e</sup> série, vol. VIII, 1841

«La Moda», n. 32, 1841

«Gazzetta privilegiata di Bologna», 28 Febbraio 1841

«L'Artiste», 23 Mai 1841

«The Art Union», May 1841

«Le Journal du Peuple», 1 Juin 1841

«Le Breton», 18 Juin 1841

«L'Echo de Morlaix», 3 Juillet 1841

«Gazette Nationale», 7 Juillet 1841

«La Quotidienne», 7 Juillet 1841

«The Art-Union», 1 December 1841

## **1842**

«The Art Union», 1 January 1842

«Le Charivari», 12 Avril 1842

«Le Commerce», 30 Avril 1842

«Le Charivari», 16 Mai 1843

«Journal des débats politiques et littéraires», 6 Juillet 1842

«Le Charivari», 30 Septembre 1843

«Le Moniteur Universel», 13 Novembre 1842

«La Quotidienne», 29 Novembre 1843

«Le Charivari», 18 Décembre 1842

«Courrier de la Côte d'Or», n. 133, 4<sup>e</sup> année, 22 Décembre 1842

«Le Charivari», 24 Décembre 1842

## **1843**

«Le Charivari» 22 Janvier 1843

«Il Messaggiere torinese», a. XI, n. 19, 13 Maggio 1843

«La Presse», 16 Juillet 1843

«Journal des Beaux-Arts et de la littérature», 31 Août 1843

«La Quotidienne», 29 Novembre 1843

«Le Tintamarre», 3 Décembre 1843

«La Presse», 3 Décembre 1843

«Journal de la ville de Saint-Quentin», 24 Décembre 1843

«Satan», 4<sup>e</sup> année, n. 105, 31 Décembre 1843

#### **1844**

«Journal des Artistes», 1844, t. 1, supplément à la 32<sup>ème</sup> livraison

«The Times», 20 June 1844

«The Glasgow Courier», 24 September 1844

«Glasgow Constitutional», 9 October 1844

«Glasgow Herald», 11 October 1844

«Glasgow Citizen», 12 October 1844

#### **1845**

«Les Guepes», vol. 18, 1845

«L'Artiste. Revue de l'art contemporaine», 1845, tome 4, série 4

«The Gentleman's Magazine», vol. XXIII, February 1845

«Le Charivari», 29 Avril 1845

«Le Constitutionnel», 22 Juin 1845

«Journal des villes et des campagnes», 26 juillet 1845

«Courrier de la Côte-d'Or», 31 Juillet 1845

«Le Siècle», 7 Octobre 1845

«Giornale Euganeo», Novembre 1845

#### **1846**

«Journal des artistes», Janvier 1846

#### **1847**

«Journal des Artistes», 11 Juillet 1847

«Journal des Artistes», 3<sup>o</sup> série, 2a partie, 23 Juillet 1847

«La Patrie», 9 Août 1847

«Le Siècle», 31 Octobre 1847

«L'Aube», 25 Novembre 1847

#### **1848**

«Le Mois», 16 Mai 1848



«Journal du Cher», 19 Septembre 1848

## **1850**

«Glasgow Herald», 30 August 1850

«Glasgow Herald», 6 September 1850

## **1851**

«Daily Times», 29 March 1851

«Illustrated London News», 28 June 1851

«Punch», 2 August 1851

«North British Daily Mail», 11 October 1851

«The Art Journal», New Series, vol. III, November 1851

«Caledonian Mercury», 10 November 1851

## **1852**

«Gazette Nationale», 10 Avril 1852

«The Times», 15 May 1852

«Gazzetta del Popolo», anno V, n. 130, 1° Giugno 1852

«Gazzetta del Popolo», anno V, n 137, 9 Giugno 1852

«Gazzetta del Popolo», anno V, n. 138, 11 Giugno 1852

«Gazzetta del Popolo», anno V, n 278, 23 Novembre 1852

«Glasgow Herald», 3 December 1852

## **1853**

«The Times», 2 April 1853

«The Times», 3 June 1853

«The Art Journal», 1 July 1853

«The Times», 8 November 1853

## **1854**

«The Times», 21 January 1854

«Glasgow Herald», 1 September 1854

«Caledonian Mercury», 7 September 1854

«Glasgow Herald», 8 September 1854

«Glasgow Courier», 8 September 1854

«Journal des débats politiques et littéraires», 11 Septembre 1854

«The Illustrated London News», 16 September 1854

### **1855**

«Rivista Contemporanea», vol. V, anno 3°, 1855

«Western Times», 14 April 1855

«The Times», 23 June 1855

«The Crayon», June 27, 1855

### **1856**

«The Glasgow Herald», 2 January 1856

«The Times», 16 April 1856

«The Morning Herald», 5 May 1856

«The Times» 10 May 1856

«Daily News», 12 May 1856

«The Illustrated London News», 17 May 1856

«Illustrated Times», 17 May 1856

«The Times», 26 May 1856

«The Morning Chronicle», 2 June 1856

«The Crayon», July 1856

«The Hampshire Advertiser», 20 December 1856

### **1857**

«The Illustrated Times», 10 January 1857

«Lloyd's Weekly London Newspaper», 31 May 1857

«Lloyd's Weekly London Newspaper», 14 June 1857

«West London Observer», 27 June 1857

«La Semaine politique», 5 Juillet 1857

«The Leicester Chronicle», 1 August 1857

### **1858**

«Poole & Dorset Herald», 27 May 1858

«The Times», 12 June 1858

«The Art Journal», 1 July 1858

«Daily News», 1 November 1858

### **1859**

«The Glasgow Herald», 29 June 1859

«Sheffield Independent», 6 August 1859

«The Art Journal», 1 October 1859

«The Building News», 25 November 1859

«The Times», 28 November 1859

### **1860**

«The Builder», 28 January 1860

«The Times», 31 March 1860

«The Athenæum», 25 August 1860

«The Army and Navy Gazette», 4 September 1860

«The Times», 7 November 1860

### **1861**

«The Illustrated London News», Supplement, 12 January 1861

«The Illustrated London News», 23 February 1861

«The Builder», 22 June 1861

«The Athenæum», 29 June 1861

«Pasquino. Giornale umoristico, non politico, con caricature», 30 Giugno 1861

«The Illustrated London News», 13 July 1861

«Pasquino. Giornale umoristico, non politico, con caricature», 8 Settembre 1861

«The Athenaeum», n. 1783, 28 December 1861

**1862**

«Times of India», 14 February 1862

«Chronique des Arts et de la Curiosité», 23 March 1862

«The Illustrated London News», 31 May 1862

«Saunders's News-Letter», 9 June 1862

**1863**

«The Illustrated London News», 23 May 1863

«The Illustrated London News», 1 August 1863

«The Bedfordshire Times and Independent», 22 August 1863

**1864**

«Cornhill Magazine», February 1864

«The New Path», vol. I, n. 11, March 1864

«Glasgow Herald», 24 August 1864

«Glasgow Herald», 7 October 1864

«Cosmorama Pittorico», 27 Agosto 1864

«Cheltenham Looker-On», 27 August 1864

«Pasquino», 11 Settembre 1864

**1865**

«Pall Mall Gazette», 17 June 1865

«The Art-Journal», new series, vol. IV, 1865

**1866**

«The Art Journal», 1st November 1866

«Glasgow Herald», 05 April 1866

«Newcastle Journal», 19 October 1866

**1867**

«Dublin Evening Mail», 27 July 1867

**1868**

«The Times», 4 January 1868

«Moniteur des Arts», 11 année, n. 690, 14 Janvier 1868

«L'Illustration», 26 année, vol. II, n. 1303, 13 Février 1868

«L'Illustration», 15 Février 1868

«London City Press», 15 February 1868

#### **1871**

«The Architect», 29 June 1871

«The Builder», 22 July 1871

«The Athenæum», July-December 1871

«The Illustrated London News», 2 September 1871

«The Times», 14 October 1871

#### **1874**

«The Builder», 8 August 1874

«Journal officiel de la République Française», 17 Septembre 1874

#### **1876**

«Le Figaro», 16 Septembre 1876

#### **1877**

«The Building News», 4 May 1877

«The Builder», 13 October 1877

#### **1879**

«Rivista Europea», vol. XI, 1879

#### **1882**

«L'Ateneo Veneto, rivista mensile di scienze, lettere ed arti», annata 1882

#### **1894**

«La voce del popolo. Giornale amministrativo, scolastico, sociale», fasc. 25, 11 Luglio 1894

#### **1897**

«Nouvelle Archives de l'Art Français», 3 série, t. XIII, année 1897

#### **1928**

«La Stampa», 19 Giugno 1928

«L'Italia che Scrive», anno XI, n. 9, Settembre 1928

#### **1933**

«La Stampa», 24 agosto 1933

«La Stampa», 20 ottobre 1933



**1937**

«La Stampa», 5 luglio 1937

## Ringraziamenti

Se ogni progetto di ricerca è un viaggio, il mio non sarebbe stato possibile senza le voci, i gesti, la pazienza e l'affetto di chi ha reso più lieve la fatica e significative le tappe attraversate. Così, giunto oramai al termine dell'esperienza, sento il bisogno – e il piacere – di rivolgere un pensiero riconoscente verso chi, in modi diversi, ha reso possibile questa tesi e mi ha accompagnato lungo un cammino straordinariamente lungo, appassionante e arricchente. Sarebbe impossibile menzionare ogni singola persona incrociata durante questo percorso durato quasi quattro anni. Cercherò dunque di condensare l'immensa riconoscenza che devo a moltissime studiose e studiosi, colleghe e colleghi, professioniste e professionisti, amiche e amici che hanno contribuito a rendere tutto questo possibile – ma soprattutto indimenticabile.

Ad Andrea Bacchi, innanzitutto, va la mia gratitudine per avermi consigliato con lungimiranza d'intraprendere un percorso di studi attraverso un secolo che – ancora non sapevo – mi avrebbe appassionato così tanto: l'Ottocento. A lui devo suggerimenti preziosi, ascolto, accoglienza e attestati di stima costanti ricevuti durante questi ultimi anni.

A Isabella Valente, per aver creduto in me fin dall'esame d'accesso al corso di dottorato, e quindi per aver supportato il mio progetto, spronato la mia curiosità, insegnatomi tanto e lasciato la libertà di gestire la mia ricerca con grande premura.

A Claudio Pizzorusso, per i consigli fondamentali, le conversazioni stimolanti e le magnifiche lezioni durante gli anni di dottorato.

A Caroline Hedengren-Dillon, perché senza di lei questa tesi non avrebbe mai visto la luce: la sua generosità, l'affetto, la presenza brillante ed entusiasta, oltre ai mille consigli, ai suggerimenti bibliografici, alle giornate passate insieme a trascrivere l'incomprensibile grafia dello scultore ... per tutto questo e molto altro esprimo il mio ringraziamento più grande a lei, così come a tutta la famiglia Hedengren, che mi ha accolto con un tale affetto da avermi fatto sentire quasi parte integrante della loro quotidianità.

A Philip Ward-Jackson, per l'incredibile altruismo dimostrato nel farmi entrare nel suo mondo e affidarmi alcuni frutti della sua fatica di una vita, condividendo con me l'esperienza di un grande appassionato e studioso della scultura inglese dell'Ottocento, ma soprattutto incredibile conoscitore di Marochetti.

A tutto lo staff della Bibliothèque Marmottan di Boulogne-Billancourt, in particolare al suo direttore Adrien Goetz, per avermi accolto un anno intero e permesso di partecipare alla vivace attività culturale dell'istituzione, oltre a consentirmi di svolgere in Francia gran parte della ricerca di cui questa tesi ha potuto grandemente beneficiare.

Al personale dell'Henry Moore Institute di Leeds, che mi ha offerto l'opportunità di ritrovare alcuni documenti importanti, ospitandomi per un mese di ricerca in una delle biblioteche più ricche, generose, incredibili del Regno Unito.

A ogni professionista, specialista e persona che ho potuto conoscere durante le mie visite nelle più importanti istituzioni delle tre nazioni in cui si è svolta la mia ricerca: in Piemonte, l'Archivio di Stato e l'Archivio storico della Città di Torino, la Biblioteca Giuseppe Grosso, le biblioteche della GAM e dell'Università di Torino, il

Museo del Risorgimento, oltre agli archivi e le biblioteche di San Giorgio Canavese; in Francia, il Dipartimento di Scultura del Musée du Louvre, l'INHA, la Bibliothèque François Mitterrand, gli Archives Nationales e ogni altro luogo a Parigi indispensabile per le mie ricerche, ma anche gli archivi delle città di Quimper, Chambéry, Carhaix e Châteauroux, dove in particolare ringrazio gli Amis du Musée de Châteauroux e il personale del museo, che mi ha permesso di condividere parte della mia ricerca in corso; nel Regno Unito, la British Library, i National Archives e i Victoria & Albert Museum Archives di Londra, ma anche gli archivi di Edimburgo, Leeds, Glasgow, Oxford e Windsor. Alle biblioteche del Max Planck Institut di Roma e Firenze.

A tutte/i le/gli studiose/i incrociate in occasioni di conferenze, seminari, workshop, incontri e lezioni. Alle mie colleghe di dottorato, senza le quali questi anni avrebbero avuto un peso ben diverso. Alle mie amicizie, vecchie e nuove.

Alla mia famiglia, che ha sempre creduto in me, supportandomi con ogni mezzo possibile.

A Massimo.

A mio marito.

Grazie.

