



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Scuola di Dottorato in Studi Umanistici

Tesi di Dottorato

**“La forma del fatato Achille”**

***La scultura di Innocenzo Fraccaroli (1805-1882)***

**Tutor: ch.mo prof. Andrea Bacchi**

**Dottoranda: Giulia Mori**

XXVII ciclo (2011-2014)

*A mio padre e al sogno di Gianfranco Fagioli*

## SOMMARIO

Premessa	p. 3
1. Fonti e metodologia	p. 5
2. La formazione e i primi successi: dalla bottega veronese all'alunnato romano	p. 9
3. “La mia dimora adunque in Milano”. La maturità e le esposizioni	p. 31
4. “Dicono che non superò mai il suo Achille”: gli ultimi vent'anni	p. 61
5. Il primato della figura umana	p. 77
6. Il <i>corpus</i> delle opere	p. 89
7. Regesto	p. 365
8. Appendice documentaria	p. 377
9. Bibliografia	p. 499



## PREMESSA

Il volume presenta i risultati di un viaggio di studio e ricerca, che ha consentito di mettere a fuoco la personalità di un artista di notevole rilievo nella storia della scultura italiana dell'Ottocento, ancora orfano di un adeguato approfondimento monografico, che in questa sede si è voluto affrontare.

Questo percorso ha permesso dapprima di chiarire i rapporti intessuti da Innocenzo Fraccaroli (1805-1882), nativo di Castelrotto in provincia di Verona, con personaggi di spicco del panorama artistico del periodo, a partire dalla collaborazione con la bottega veronese dell'intagliatore Lugarin, sino agli incalzanti anni della formazione strettamente accademica condotta dapprima a Venezia (1825-1829), dove fondamentale fu l'incontro con il maestro Luigi Zandomenighi, e poi a Roma, patria delle arti, ove poté trasferirsi grazie alla vittoria del concorso indetto dall'Accademia di Brera con il gruppo scultoreo raffigurante *Dedalo e Icaro*.

All'Urbe e al proprio alunnato romano (1830-1835) lo scultore guardò spesso nel corso della propria carriera. Lo segnò l'incontro con Bertel Thorvaldsen, presso il cui studio aveva lavorato anche il carrarese Pietro Tenerani, che, a differenza del Fraccaroli, virerà maggiormente verso la messa a punto di un linguaggio purista.

A Milano, dove impiantò studio e dimora, l'artista veneto visse gli anni centrali della propria esistenza, durante i quali si dedicò instancabilmente al suo ideale di scultura, che, come scrisse Giuseppe Rovani (1858), lo vide “devoto della forma” perseguita e resa attraverso un'armonia di linee.

Il riferimento alla forma viene proposto, non a caso, sin dal titolo della tesi *La forma del fatato Achille*, titolo costituito da un verso della poesia dedicata da Giovanni Prati, nel 1842, all'opera che sancì la fama dell'artista: l'*Achille ferito*. Una statua che, come il *Giasone* di Thorvaldsen, fu concepita senza commissione alcuna, quale pezzo dimostrativo della perfetta padronanza e interpretazione del genere eroico.

Con la scultura dell'*Achille* Fraccaroli raggiunse la gloria, ma nel contempo segnò, in un certo senso, una svolta che rese ancor più difficile la propria carriera. La critica, infatti, raffrontò all'irraggiungibile capolavoro gran parte della produzione scultorea successiva, ritenendola spesso inadeguata.

Le vicende legate all'opera riassumono, inoltre, la sua faticosa vita artistica: la traduzione in marmo del gesso, approntato nel corso degli anni romani, avvenne grazie allo zio dello scultore, Francesco Fagioli, supporto costante del valente artista. Lo zio acquistò la statua per 10.000 lire austriache, che infine, alla sua morte, rimase agli eredi. Innocenzo Fraccaroli finì per ricomprarla, offrendola più volte in vendita, senza successo, al Municipio di Verona. Per ironia della sorte, il capolavoro tornò presso lo studio dov'era stato concepito, come un figlio prodigo "destinato a non avere fratelli, ed a mangiarsi, senza dividerla, tutta quanta l'eredità paterna" (Rovani 1858, p. 520). La statua fu poi acquistata dal barone Eugenio Cantoni, che ne fece dono all'Accademia di Brera negli anni Settanta dell'Ottocento.

Il lavoro condotto ha visto la redazione del primo catalogo sistematico delle opere di Innocenzo Fraccaroli, che conta attualmente oltre cento creazioni. Seguendo anno per anno la produzione scultorea, di ciascuna viene chiarita genesi e risultato, scoprendo sollecitazioni letterarie, oltre che figurative.

Quale prezioso arricchimento dello studio proposto, si segnala il felice esito delle ricerche presso gli eredi dello scultore, che egregiamente ne hanno onorato la memoria.

Come per ogni viaggio, un ringraziamento sincero va a tutti coloro che lo hanno reso possibile:

Riccardo Aichner, Gabriele Anesi, Andrea Bacchi, Attilio Begher, Giulia Benati, Carla Bonomi, Silvia Bozzacchi, Silvia Brizi Alunno, Luciano e Antonia Caldera, Paola Caldera, Giuseppe Corti, Stéphanie Deschamps-Tan, Paola Di Rico, Matteo Facchi, Ettore Fagioli e famiglia, Silvia Galasso, Lavinia Galli, Anna Maria Gallo, Luciana Giacomelli, Mauro Hausbergher, Luigi Margaria, Paola Marini, Silvia Massari, Francesco Monicelli, Chiara Moser, G. Musico, Ettore Napione, Massimo Negri, Giuseppina Ornaghi, Stefano Pagliantini, Valeria Rainoldi, Gabriella Resta, Sara Rodella, Konrad Schlegel, Nicoletta Serio, Marcantonio Spinola, Francesco Tedeschi, Alessandra Tiddia, Andrea Tomezzoli, Federica Siddi, Silvia Vacca.

## 1. FONTI E METODOLOGIA

La redazione del catalogo delle opere di Innocenzo Fraccaroli, parte fondante di questo lavoro, vorrebbe contribuire a colmare un vuoto nella storia della scultura italiana dell'Ottocento.

Tra l'imponente, ma frammentaria, letteratura dedicata all'autore, si segnalano i contributi di Sergio Marinelli presentati, in particolare, nell'ambito del catalogo della mostra *Il Veneto e l'Austria*<sup>1</sup> dedicata nel 1989 alla cultura artistica nelle città venete durante gli anni della dominazione austriaca (1814-1866), a cui si è aggiunto, successivamente, il profilo biografico curato da Francesco Tedeschi pubblicato nel XLIX volume del *Dizionario biografico degli italiani* (1997)<sup>2</sup>.

Tra i brevi, ma puntuali, approfondimenti dati alle stampe dopo il 2000, per i quali si rimanda alla bibliografia finale, spiccano, per rilevanza, lo studio condotto nel 2001 da Monica De Vincenti<sup>3</sup> incentrato sugli scultori veronesi di primo Ottocento nel volume *L'Ottocento a Verona*, pubblicazione che accoglie anche il contributo di Camilla Bertoni<sup>4</sup> riferito agli episodi monumentali che contraddistinsero la città veneta.

Il periodico "Annuario storico della Valpolicella" ha inoltre presentato, in tempi recenti, un articolo a firma di Claudia Bissoli (2014)<sup>5</sup> focalizzato sul legame dell'autore con la terra natale e sulle opere da lui eseguite ancor oggi conservate in quest'area geografica. Allo stesso anno risale sia il saggio di Alessandra Tiddia<sup>6</sup> pubblicato, unitamente alla scheda di Roberto Pancheri<sup>7</sup> dedicata all'*Atala e Chactas*, nel volume inerente le acquisizioni di opere d'arte effettuate dalla Provincia Autonoma di Trento tra il 2004 e il 2014, sia lo studio di Chiara Gattoli<sup>8</sup> sulla Protomoteca di Verona, che include riflessioni riferite anche al Fraccaroli.

In questa sede volutamente si intende tratteggiare un andamento attraverso il quale dimostrare, che all'interesse dei contemporanei seguì, nel corso del XX secolo, una

---

<sup>1</sup> Marinelli 1989a-e.

<sup>2</sup> Tedeschi 1997.

<sup>3</sup> De Vincenti 2001.

<sup>4</sup> Bertoni 2001.

<sup>5</sup> Bissoli 2014.

<sup>6</sup> Tiddia 2014.

<sup>7</sup> Pancheri 2014.

<sup>8</sup> Gattoli 2014.

sorta di vuoto bibliografico colmato da una progressiva rivalutazione dell'artista a partire, soprattutto, dall'ultimo ventennio del Novecento.

Il mutare del gusto e la sfortuna in cui cadde la scultura ottocentesca ebbero ripercussioni anche sulla conservazione delle opere del Fraccaroli. Si pensi al dubbio sorto attorno al 1935, di cui rimane traccia nella documentazione conservata presso l'Archivio di Stato veronese, circa il destino da riservare ai gessi dell'autore: al direttore dei Musei civici dell'epoca venne richiesto se provvedere alla distruzione dei bozzetti donati alla città dallo scultore, i quali fortunatamente, pervennero invece presso i magazzini municipali.

Quale fonte a stampa fondamentale per un corretto approccio alla figura dell'artista, bisogna risalire sino all'anno 1883 e al discorso commemorativo a lui dedicato dal nipote Giuseppe<sup>9</sup>. Il discorso, letto e dato alle stampe in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione artistica avvenuta a Verona in quell'anno, dedica alcuni cenni alla vita e alla poetica dello scultore e presenta a corredo un primo elenco di opere<sup>10</sup>, comunque lacunoso, in merito al quale si appuntano alcune essenziali riflessioni.

È stato possibile rileggere e approfondire lo scritto del nipote attraverso la lente privilegiata dei documenti, la cui trascrizione è presentata nell'apposita appendice posta al termine del volume.

In primo luogo, emerge quale fonte di primario interesse la preziosa autobiografia, con relativa bozza, lasciata incompiuta dall'artista, ancor oggi conservata presso la Biblioteca di Verona, città alla quale il Fraccaroli rimase legato da filiale gratitudine, donando alla Municipalità, come già accennato, parte dei modelli delle proprie creazioni.

Tra i manoscritti inediti rinvenuti si segnala, inoltre, il fitto scambio epistolare intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, figlia di Innocenzo divenuta suora a Conegliano e principale depositaria delle informazioni pubblicate nel 1883 nell'ambito del già citato discorso commemorativo, dato alle stampe nella città scaligera dal cugino notaio e scrittore.

---

<sup>9</sup> Fraccaroli 1883.

<sup>10</sup> L'elenco stilato dal nipote conta circa 120 opere.

Il nipote dello scultore, infatti, incalzò Rosa con una serie di quesiti inerenti le opere dell'artista, a cui la religiosa rispose, con precisione e dedizione, appuntando nero su bianco i propri ricordi, compresi i rari viaggi compiuti col padre.

All'autobiografia e al carteggio tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, si aggiunge poi la fondamentale corrispondenza, conservata prevalentemente, ma non solo, a Verona (Biblioteca civica e Archivio di Stato), che ha contribuito a dipanare l'impegnativa parabola artistica dello scultore, che dalla ritrattistica, attraverso la scultura sacra e mitologica, raggiunge gli esiti celebrativi degli incarichi monumentali.

L'analisi delle fonti coeve ha portato con sé l'amara constatazione che di molte opere del Fraccaroli si è persa traccia già poco dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1882. Particolari sforzi, infatti, sono stati profusi nella verifica della collocazione attuale di ciascun pezzo e nella ricerca delle opere considerate disperse. Le indagini hanno consentito di rinvenire numerose sculture, alcune inedite e sconosciute persino alle fonti documentarie e bibliografiche note. I preziosi ritrovamenti, costituiti da modelli in gesso, ma anche da raffinati marmi compiuti, hanno concorso alla redazione del primo catalogo dedicato allo scultore.

Va rilevato, infine, l'interesse significativo rivestito dal dattiloscritto inedito (*post* 1989) conservato in collezione privata, stilato da Gianfranco Faggioli, spentosi all'età di 84 anni nel 2009, figlio dell'architetto Ettore e parente del Fraccaroli per parte di madre, che dedicò all'avo scultore notizie e riflessioni raccolte nel corso del Novecento.

Si ritiene utile annotare alcune precisazioni circa i criteri metodologici adottati nella redazione dell'elaborato finale.

I saggi iniziali vorrebbero proporre una disamina d'ampio raggio della produzione dell'artista, consentendo di restituire alla sua personalità artistica quel ruolo di fondamentale tassello e nel contempo di ponte di raccordo gettato tra il severo Neoclassicismo interpretato da Bertel Thorvaldsen e gli esiti di gusto maggiormente realista sviluppati da scultori come Vincenzo Vela.

Particolare spazio è stato riservato al catalogo delle opere, costituito da un repertorio di 105 schede ordinate secondo un criterio cronologico. Le schede, oltre ai dati identificativi degli esemplari (datazione, materia, misure, luogo di conservazione, committenza ed eventuali esposizioni), presentano la ricostruzione delle relativa fortuna

critica analizzata attraverso l'interpretazione delle fonti, non trascurando aspetti legati alla committenza, alla genesi e all'esecuzione dell'idea compositiva.

Oggetto dell'approfondimento catalogafico è l'invenzione scultorea, ogni scheda include dunque, laddove un'opera sia stata eseguita in più versioni, i dati rintracciati relativi ai diversi esemplari.

Il lettore troverà accanto ai capolavori e alle opere minori, le creazioni rimaste allo stadio di progetto, considerate rilevanti per il loro compiuto livello di teorizzazione e per la documentazione esistente a riguardo.

Le radici della scientificità del lavoro affondano nel rigore metodologico perseguito nel corso della raccolta e nell'elaborazione critica dei risultati della ricerca, che vorrebbe qualificarsi quale studio sistematico sul Fraccaroli.

Un ultimo riferimento va all'apparato iconografico, concentrato in un volume ad esso dedicato: si tratta in molti casi delle prime riproduzioni mai effettuate di opere riconducibili allo scalpello di Innocenzo Fraccaroli, in larga parte eseguite dalla scrivente.

È stata scandagliata la carriera artistica di uno scultore che se dovesse essere riassunta per esemplificarne la poetica, troverebbe in queste parole la sua maggior traduzione: “egli ritenne che scopo dell'arte fosse la rappresentazione del bello, del bello, s'intende, accompagnato dal vero, che essa dovesse essere una imitazione scelta della natura, non una copia fatta a casaccio. Egli era essenzialmente aristocratico in arte.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Fraccaroli 1883, p. 26. Così come suggeriva Giuseppe Rovani in merito alla chiave interpretativa legata ai generi artistici pubblicata nell'ambito della sua *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, cfr. Rovani 1858.

## 2. LA FORMAZIONE E I PRIMI SUCCESSI: DALLA BOTTEGA VERONESE ALL'ALUNNATO ROMANO

### La giovinezza e le botteghe

“Animato da molti miei amici di voler io stesso scrivere la storia della mia vita artistica, poiché niuno potrebbe narrarla meglio e con miglior esattezza, adducendomi l'esempio di alcuni artisti miei colleghi che fecero altrettanto, ch'io infine nell'arte mia della scultura potea competere coi migliori, essendoché le opere mie sieno state giudicate e preferite pel primo premio di Londra e di Parigi, e molte altre cose aggiunsero che mi persuasero, quantunque non del tutto, ad aderire alle loro insinuazioni, quindi alla meglio che mi sarà possibile, darò principio alla storia della mia vita, e delle mie opere.”<sup>12</sup>

Così, con toni non privi di possibili ripensamenti, lo scultore Innocenzo Fraccaroli (o Innocente come risulta dai registri battesimali) intinge nel calamaio il proprio stilo per dar principio, sull'esempio del Dupré, alla storia della sua vita<sup>13</sup>, avviatasi il 28 dicembre 1805, giorno dedicato dal calendario liturgico alla commemorazione dei Santi Innocenti, nel paese di Castelrotto di Valpolicella, in provincia di Verona. La data di nascita ci è nota da quanto riportato nel *Liber baptizatorum* della parrocchia di Castelrotto che registra: “Die XXX decembris MDCCCXV Innocens filius Andreae Fraccaroli e Aquilinae Fasoli ejus legitima uxoris natus nudius tertius hora prima noctis. Baptizatus ab archipresbitero. Patrinus fuit dominus Franciscus Bellotti de Piscantina”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [1] (in Appendice documentaria).

<sup>13</sup> Negli ultimi anni aveva cominciato a scrivere la sua autobiografia, ma fin dalle prime pagine la stanchezza lo vinse e lo scritto rimase incompiuto, interrotto probabilmente anche a causa delle vicende personali, che lo videro affrontare, nel 1880, la morte anzi tempo del figlio Andrea. “In quel breve scritto *a lapis* egli dilunga poco nella descrizione dei propri lavori, ma si trattiene, con compiacenza, a parlare delle persone che o coll'insegnamento e cogli ajuti o colle commissioni o in qualsiasi altro modo gli furono utili. Sentiva la gratitudine” Chirtani 1882, pp. 307-308.

<sup>14</sup> APC, *Liber baptizatorum ven. parrocch. S. Uldarici de Castro Rupto ab anno 1749 die 3 aprilis et ad annum 1846*, cfr. Fraccaroli 1883, p. 8 nota 1; Bissoli 2014, p. 161, nota 3.

Il padre Andrea si era unito in matrimonio con Aquilina Faggiuoli il 19 gennaio 1791<sup>15</sup> e possedeva alcune terre situate nei pressi dell'antica fortificazione *de Castro rupto*. Le vicende belliche degli anni a cavallo del XVIII e XIX secolo e le continue incursioni dell'esercito napoleonico contrastato dall'esercito asburgico, unitamente a una mancata scaltrezza negli affari da parte del capofamiglia<sup>16</sup>, portarono ben presto i Fraccaroli in uno stato di profonda indigenza. Innocenzo, dunque, potè vivere la sua infanzia a Castelrotto solo sino ai 13 anni circa, perché attorno al 1818 la famiglia, per far fronte alle difficoltà economiche, fu costretta a trasferirsi nella vicina cittadina di Parona all'Adige, dove già vivevano altri parenti e dove il fratello maggiore Gaetano, dopo aver acquisito il mestiere a Verona, aprì una bottega di lavorazione e vendita di cuoio per dar sostegno all'economia familiare.

Maritata l'unica figlia di Andrea e Aquilina Fraccaroli, Elisabetta, Innocenzo e il fratello minore Gabriele dovettero cominciare ad "andare a bottega": Gabriele a Verona in un negozio "di pizzicagnolo di conoscenza della famiglia", il futuro scultore a Parona, dai nonni, nella farmacia di proprietà dello zio<sup>17</sup>.

Irrequietezza e insoddisfazione contraddistinsero i primi anni lavorativi, così ricordati dal padre Andrea: "Non c'è modo di indurlo ad aver altre distrazioni", si lamentava il genitore, "questo benedetto figliolo anche qui a Parona, come già a Castelrotto, non sa far altro che consumare tutte le sue ore libere a intagliare in legno o in pietra"<sup>18</sup>. Il giovane Innocente, animato da un'irrefrenabile *vis* artistica si giovò dell'appoggio del fratello per raggiungere finalmente un'occupazione più incline alle sue corde, la bottega dell'intagliatore veronese Luigi Righetti detto Lugarin<sup>19</sup>, che allora si trovava nei pressi del Duomo.

---

<sup>15</sup> APP, *Liber matrimoniorum ab anno 1731 ad annum 1820*, cfr. Bissoli 2014, p. 161, nota 2.

<sup>16</sup> "Suo padre era un onesto campagnolo, possidente di alcune terre intorno a quell'antico castello: non era povero affatto, ma era carico di famiglia; si aggiunsero, le devastazioni e i saccheggi degli eserciti francesi ed austriaci in quegli anni sciagurati: poi era sì buono che in breve perdette campi e sostanze" Fraccaroli 1883, p. 8.

<sup>17</sup> "Mio fratello passò in città in un negozio di pizzicagnolo di conoscenza della famiglia, ove compì lodevolmente il suo tirocinio e la sua carriera, ed io presso i miei nonni in paese, nella farmacia proprietà di un mio zio; [...]" BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [2] (in Appendice documentaria).

<sup>18</sup> Faggiuoli *post* 1989, p. 6, si tratta di un dattiloscritto inedito redatto da un parente dello scultore.

<sup>19</sup> I due si rincontrarono nel 1836 all'*Esposizione di Belle arti in Verona* nel 1836, Orti Manara 1836, p. 20.

Durante il periodo trascorso da Righetti, lo scultore cominciò ad assecondare la vocazione alla lavorazione della pietra, reperendo il materiale lapideo in un vicino torrente e nelle numerose cave di marmo della zona, non mancando di realizzare da sé gli strumenti necessari a scolpire. La passione per l'arte lo assorbì non solo durante le giornate festive, dedicate interamente alla scultura, ma anche nei giorni di lavoro in cui talvolta si assentava, scrive il Fraccaroli, adducendo al principale la scusa di essere malato<sup>20</sup>.

Il suo apprendistato veronese si rivelò un periodo di lavoro intenso, poiché coincise con i preparativi per il Congresso di Verona convocato dalla Santa Alleanza nell'ottobre 1822, alla presenza dei rappresentanti dell'impero asburgico e russo, dei re di Prussia, di Francia, di Sardegna e delle Due Sicilie. Innocenzo ricordò a lungo l'evento per le sfarzose animazioni e per "le svariate e insolite incombenze affidategli da alcuni illustri e incontentabili clienti forestieri temporaneamente ospiti della città scaligera"<sup>21</sup>.

Dal Lugarin, ricordano le fonti ottocentesche, Fraccaroli non lavorò a lungo, poiché l'intagliatore, di fronte al talento sempre più spiccato del giovane garzone, volle "serbare il mestiere ai propri figli"<sup>22</sup> e si vide costretto ad allontanare il giovane fin troppo promettente.

Innocenzo mutò dunque datore di lavoro, ma la passione rimase intatta, come ricorda egli stesso rievocando in tarda età le sue prime creazioni. All'inizio si esercitò col "copiare varie teste che toglieva da alcune medaglie", realizzò poi su commissione privata un piccolo S. Antonio e si dedicò inoltre alla scultura lignea, ricordando in particolar modo, tra le prime opere, l'esecuzione di un crocifisso in salice non dipinto, con la figura del Cristo di circa un metro, venduto per otto talleri alla compagnia dei

---

<sup>20</sup> "[...] ma sempre irrequieto, e senza voglia di applicare a nessun lavoro, ora passava dei giorni dal fabbro, ora dal falegname, e contemporaneamente sentiva il bisogno di intagliare in legno ed in pietra per cui stanca finalmente la mia famiglia, pensò mio fratello a collocarmi in città presso un intagliatore, ove non senza sorpresa di molti, feci non pochi progressi, e nel periodo di circa tre anni, guadagnava di già due e più lire austriache al giorno. Ma sempre incerto e mai contento, m'indussi a lavorare di preferenza la pietra, la quale io sapeva procurarmi in un vicino torrente e mi aggiustava i ferri necessarj ed assiduo lavorava l'intera festa, rubando qualche giorno per settimana al mio principale, e me ne scusava adducendo di essere stato ammalato" BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [2-3] (in Appendice documentaria).

<sup>21</sup> Fagioli *post* 1989, p. 6.

<sup>22</sup> Fraccaroli 1883, p. 9.

confratelli<sup>23</sup>. Questa scultura rimasta per lungo tempo presso la Parrocchia di Parona all'Adige ad oggi risulta non più rintracciabile, ma potrebbe trattarsi del crocifisso schedato dalla Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza presso la Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Parona nell'anno 1993 (fig. 114)<sup>24</sup>.

Le piccole teste in avorio, in bosso e madreperla, ispirate a candidi cammei, colpirono l'attenzione del premuroso zio materno, il dottor Francesco Fagioli, il quale, amico di Antonio Cesari (1760-1828)<sup>25</sup>, si rivelò figura fondamentale soprattutto per la svolta nella formazione del nipote.

A queste prime prove artistiche del Fraccaroli si possono ricondurre gli inediti studi di teste di piccole dimensioni conservati in collezione privata<sup>26</sup>. Si tratta di preziosi modelli in gesso (figg. 1, 110-113) che testimoniano le riflessioni scultoree e nel contempo fisiognomiche di un artista dedito, in primo luogo, alla rappresentazione della figura umana sempre aderente al vero, rivelando uno studio costante della qualità espressiva dei soggetti ritratti.

La stessa collezione conserva due notevoli bozzetti in gesso, sino ad ora sconosciuti, ritraenti rispettivamente una figura femminile distesa e raffigurante, probabilmente, una *Ninfa*<sup>27</sup> (fig. 130) ed una giovane figura maschile sdraiata accanto a un cigno, forse alludente a *Cicno*<sup>28</sup> (fig. 131), il cui mito è narrato nel libro II delle *Metamorfosi* di Ovidio.

---

<sup>23</sup> “Consistevano i miei lavori nel copiare varie teste che toglieva da alcune medaglie, ed in un piccolo S. Antonio statomi ordinato. Ma siccome non trascurava di lavorare anche in legno, così ho eseguito un crocifisso della grandezza di circa un metro, e fattagli la croce relativa l'ho venduto in paese alla compagnia del confratelli, prendendo la somma di otto talleri, e da quanto mi consta, sussiste tutt'ora e figura il primo alla testa delle processioni. Questo mio lavoro non è dipinto, ha il colore naturale del legno, che è di salice. Molti altri lavori ho pure eseguiti, ma di piccola dimensione cioè, delle piccole teste in avorio in bosso e madreperla fingendo i cammei e questi lavori fermarono l'attenzione di molti, e particolarmente di un mio zio il d.re Francesco Fagioli, il quale essendo amico del padre Cesari, gli parlò sul mio conto facendogli vedere i miei lavori che gli piacquero molto, che andando egli in quei giorni a Roma, se li porto seco per farli vedere e giudicare [...]” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [3-4] (in Appendice documentaria).

<sup>24</sup> Si veda scheda n. 2.

<sup>25</sup> Si rimanda, in particolare, alle lettere di Antonio Cesari raccolte dall'abate Giuseppe Manuzzi: Cesari 1845, pp. 224-225.

<sup>26</sup> Si veda scheda n. 1: si tratta di undici teste maschili in gesso di altezza tra gli 8 e i 12 cm.

<sup>27</sup> Si veda scheda n. 16.

<sup>28</sup> Si veda scheda n. 17.

Fagioli mostrò ad Antonio Cesari, sacerdote e letterato purista, i lavori del giovane scultore, ed egli, recandosi in quei giorni a Roma (1824), li portò con sé, per sottoporli a giudizio esperto. Cesari preannunciò la sua partenza direttamente allo scultore Giuseppe De Fabris (1790-1860), arrivato a Roma dopo i successi milanesi, in una missiva in cui spese parole lusinghiere per descrivere le doti di “un giovanetto, che è nato fatto per la scultura, e comincia dalle prove forse medesime che ne diede il Canova nella sua puerizia”<sup>29</sup>. Proprio il De Fabris scolpirà successivamente, nel 1831, il busto di Cesari destinato alla Protomoteca capitolina<sup>30</sup> (fig. 2).

Il viaggio romano dell’abate si concluse in modo largamente positivo e convinse Francesco Fagioli della necessità di provvedere a un’adeguata formazione accademica per il giovane valente nipote. Fu proprio lo zio, sostenuto dal Cesari, a far fronte ai consistenti problemi economici: il Fagioli aprì infatti una sottoscrizione per una contribuzione in denaro presso gli amici veronesi, a cui egli stesso partecipò, consentendo la raccolta della somma necessaria per sostenere il primo anno di studi a Venezia, “in via di esperimento”<sup>31</sup>.

### **Gli studi presso l’Accademia di Venezia**

Fraccaroli poté così iniziare nel 1824 a frequentare, con il numero di matricola 45<sup>32</sup>, l’Accademia di Belle arti di Venezia, istituzione di lunga tradizione e maggior fama rispetto all’accademia veronese.

L’accademia era stata aperta ufficialmente a Venezia il 24 settembre 1750, quando il Senato veneto concesse ai Riformatori dello studio di Padova un locale sito al secondo

---

<sup>29</sup> Cesari 1845, p. 224.

<sup>30</sup> Marinelli 1989a, p. 29.

<sup>31</sup> “Ritornato a Verona disse mille cose a mio zio, e come era necessario di mandarmi ad un'accademia a Venezia acciò regolarmente io venisse istruito; che volesse adunque fare ogni sforzo; ma egli non era ricco, la mia famiglia era povera e quindi come fare. Il mio buon zio prese l'espedito di interessare i suoi amici ad un'annua contribuzione in denaro, sottoscrivendosi egli pel primo, e coll'opera del Cesari, che pure si adoperò, raggiunsero quanto occorreva pel mio mantenimento a Venezia per un anno in via di esperimento” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [4] (in Appendice documentaria).

<sup>32</sup> “N. matricola 45, vol. I. Pronome e nome dell’alunno: Fraccaroli Innocente/ Nome e Condizione del padre: di Andrea, pelliciajo/ Età di iscrizione ai vari anni: 18, 19, 20, 21/ Patria: Castel Rotto Pro. Di Verona/ Domicilio: S. Greg.o # 310, S. Maurizio n. 22141/ Anni di iscrizione: 1824, 1825, 1826, 1827, 1828/ Condotta morale: saggia/ Applicazione: assidua.” ASAV, *Registro matricole alunni dell’Accademia di Venezia 1818-1851*, in Tiddia 2014, p. 364, nota 23.

piano del vecchio Fontego della Farina perché “potessero unirsi i giovani per disegnare, ma con la condizione di poterla nuovamente adoperare in servizio pubblico, qualora ne sopravvenisse il bisogno.”<sup>33</sup>

Nei primi anni la scuola fu diretta da Giovambattista Piazzetta (1683 - 1754)<sup>34</sup>, affiancato e sostenuto dallo scultore Giovanni Maria Morlaiter (1699 - 1781)<sup>35</sup> e dal pittore Francesco Zanchi<sup>36</sup>. Alla morte del Piazzetta, avvenuta nel 1754, ai due docenti superstiti e al pittore Fossali fu chiesto di provvedere temporaneamente con propri mezzi alla vita dell’istituto, che verrà presieduto dal 1756 da Giovambattista Tiepolo. L’Accademia cambiò successivamente la sede originaria, riaprendo i battenti, il 5 novembre 1807, nei locali che un tempo ospitavano la chiesa, la scuola e il convento di Santa Maria della Carità<sup>37</sup>.

Dal 1809 fu istituito anche un alunnato con pensione per lo studio delle belle arti in Roma e Francesco Hayez<sup>38</sup> fu tra i primi a potervi accedere. Le cattedre furono affidate all’inizio del secolo a Giannantonio Selva per l’architettura, a Galgano Vipriani per l’incisione, Teodoro Matteini per la pittura e al milanese Luigi Pizzi per la scultura.

Nel 1819 al Pizzi succedette Luigi Zandomeneghi (1778 - 1850)<sup>39</sup>, allievo di Gaetano Cignaroli e poi di Giovanni Ferrari detto il Torretti dal nome del suo maestro. Tra gli allievi dello Zandomeneghi, la cui fama fu sancita dal monumento a Tiziano (fig. 3) realizzato insieme al figlio Pietro nella Chiesa dei Frari di Venezia, si distinsero Luigi Borro (1826 - 1886)<sup>40</sup>, Luigi Ferrari (1810 - 1894)<sup>41</sup> e Innocenzo Fraccaroli, il quale

---

<sup>33</sup> *L’Accademia* 1950, p. 7.

<sup>34</sup> Cfr. Jones 1983.

<sup>35</sup> Cfr. Sorce 2012.

<sup>36</sup> Cfr. Pavanello 1996.

<sup>37</sup> *L’Accademia* 1950, p. 13.

<sup>38</sup> *L’Accademia* 1950, p. 12.

<sup>39</sup> Padre di Pietro, anch’egli scultore e nonno del pittore Federico morto a Parigi nel 1917. Si veda Tela 2009-2010.

<sup>40</sup> Frequentò l’Accademia di Venezia dal 1842 al 1846, nel 1848 vinse il pensionato a Roma, ove si trattenne sino al 1852, anno in cui tornò in laguna, ottenendo la nomina di accademico d’onore. Dal 1862 ebbe il titolo di professore, pur non avendo responsabilità di cattedra affidata invece a Luigi Ferrari. Conseguì attorno al 1875 l’apice del suo successo con il monumento ai caduti di Treviso e il monumento a Daniele Manin a Venezia (1874). Si veda Barbantini 1955; Menegazzi 1971.

<sup>41</sup> Dopo numerosi riconoscimenti presso l’Accademia veneziana, nel 1837 espose con successo a Brera il gruppo in gesso di *Laocoonte e i suoi figli*. A lui fu affidata nel 1815, grazie all’appoggio di Pietro Estense Selvatico, che invece non promosse il figlio di Luigi Zandomeneghi, la cattedra di scultura all’Accademia di Venezia, istituto che diresse dal 1879 al 1886. Si veda Lazzeri 1996; Marin 2011.

peraltro non riuscì mai, neanche a Milano, ad ottenere la tanto attesa cattedra di scultura.

Primo presidente dell'accademia napoleonica fu il conte Almorò Pisani, ma la sua morte, avvenuta nel 1808, indusse a nuove elezioni che videro l'affidamento della presidenza al conte ferrarese Leopoldo Cicognara. Tra le personalità che il Fraccaroli incontrò durante l'esperienza formativa in laguna (1825-1829) vi fu il coltissimo Antonio Diedo (1772 - 1847)<sup>42</sup>, segretario dell'accademia, che dal 1826 (anno delle dimissioni del Cicognara) al 1839 svolse anche le veci di presidente.

A Venezia il promettente scultore frequentò tutte le scuole (ornato, architettura, prospettiva, elementi di figura, pittura, scultura, incisione) ottenendo un profitto indicato nei registri pari a “molto”<sup>43</sup> e distinguendosi fin dall'arrivo per le spiccate doti artistiche. Nel 1825 conquistò un primo premio nella scuola di ornato per la “copia dal rilievo in plastica”<sup>44</sup> e un primo *accessit* per la copia della statua in plastica, realizzando inoltre la copia in gesso dell'antico busto di grandezza oltre il vero di Marco Aurelio.<sup>45</sup> Opera, quest'ultima, citata anche dal Cesari nella sua corrispondenza pubblicata postuma sul “Foglio di Verona” in cui paragona il giovane zelante scultore all'estro geniale del Canova: “io non credo uscire dal vero affermando tutte le particolarità della vita del Canova convenire accuratamente nel Fraccaroli; la medesima abilità naturale alla scultura; le stesse prove meravigliose dell'arte nella sua prima età; l'essere stati ambidue nel principio allevati alla scuola veneziana; la medesima ristrettezza di fortune, si nell'uno, come nell'altro, e il bisogno però di mecenati amorevoli; i quali l'uno a Venezia; l'altro ha trovato sino a qui in Verona; e finalmente in ambedue le stesse

---

<sup>42</sup> Entrò prima dei dieci anni nel collegio nobile del seminario di Padova, dove ricevette una rigorosa istruzione umanistico letteraria, dedicandosi poi agli studi di architettura. Decisivo si rivelò l'incontro con Giacomo Albertoli, nipote del professore di architettura del seminario di Padova. Rientrato a Venezia, darà inizio a un proficuo rapporto con Giannantonio Selva. Quando nel 1826 il Cicognara si dimise dalla carica di presidente dell'Accademia di Venezia, il Diedo ne assunse *pro tempore* la funzione fino al 1839; nel contempo fu nominato docente della cattedra di estetica. Si veda Bevilacqua 1991.

<sup>43</sup> ASAV, *Registro matricole alunni dell'Accademia di Venezia 1818-1851*, in Tiddia 2014, p. 364, nota 23.

<sup>44</sup> De Vincenti 2001, p. 186, nota 66 ed *Elenco de' premiati 1825*.

<sup>45</sup> “Accompagnato adunque in quella città e raccomandato caldamente a quei professori dell'I R. Accademia, ebbe principio la mia carriera nell'arte della scultura. Volle fortuna, mercé la mia perseverante volontà nello studio, che in quel primo anno io prendessi un primo premio nella scuola di ornato, ed un primo *accessit* per la copia della statua in plastica, e fra i varj miei studj, feci anche la copia in gesso in tutto rilievo dell'antico busto di grandezza oltre il vero di Marco Aurelio imperatore Romano.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [4-5] (in Appendice documentaria).

speranze di glorioso riuscimento: cotal che quel medesimo, che del Canova fece già presagire la sua Euridice, fa oggi presumere il Marc' Aurelio del Fraccaroli.”<sup>46</sup> I primi successi si rivelarono determinanti per la prosecuzione del soggiorno a Venezia, dove, grazie al sostegno di un parente medico, Giovanni Battista Pajola, poté rimanere altri quattro anni<sup>47</sup>.

Durante il periodo veneziano non mancarono ulteriori riconoscimenti che accreditarono il talento del nostro scultore. Nel 1828 durante la solenne distribuzione dei premi presso la R. Accademia di Belle arti di Venezia ricevette nell'ambito della scuola di scultura il primo *accessit* per l'invenzione e due premi rispettivamente ottenuti per il nudo aggruppato e per il nudo semplice<sup>48</sup>.

Fra le persone incontrate nella città lagunare, lo scultore rimase legato in particolar modo al Diedo, con cui collaborò nell'esecuzione dell'altare maggiore della cattedrale di San Bonifacio (1853, fig. 55)<sup>49</sup> e ancor più a Luigi Zandomeneghi, per il quale nutrì profonda stima e filiale affetto, testimoniato dal fitto scambio epistolare con lui intercorso<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Marinelli 1989a, p. 29.

<sup>47</sup> “Tali mie onorificenze, ed una lunga lettera che scrisse il Padre Cesari sul mio conto,\* parlando della mia copia in gesso del busto di Marco Aurelio, che aveva portato meco a Verona, bastarono ad incoraggiare i miei protettori a mantenermi in quell'accademia per altri quattro anni. In questo nuovo periodo di tempo, assistito ancora particolarmente a Venezia da un mio parente il medico chirurgo G. Battista Pajola, non venne meno la mia fortuna, poiché ho riportate altre due prime medaglie, e parecchi primi accessiti, e nell'ultimo di questi quattro anni, vollì accingermi al grande concorso pubblicato dall'I.R. Accademia di Milano per la grande medaglia d'oro; era il soggetto un gruppo, Dedalo che attacca le ali ad Icaro, grande un metro circa supposta in piedi la figura principale, e ne risultai vincitore con grandissima lode. \*Questa lettera leggesi nella vita dell'istesso Padre Cesari scritta dal sig. Giovanni Bonfanti e pubblicata nell'anno 1833” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [5] (in Appendice documentaria).

<sup>48</sup> L'eco 1828; *Elenco de' premiati* 1828; De Vincenti 2001, p. 186 nota 66.

<sup>49</sup> Si vedano schede nn. 54 e 55.

<sup>50</sup> “Durante la mia carriera a Venezia mi conciliai l'affetto del mio profess. di scultura Luigi Zandomeneghi che in mille modi me lo addimostrava, e particolarmente colle sue lettere, ch'io conservo carissime, scritte in seguito a Roma ed a Milano, colle quali mi chiama suo amico diletteissimo, e suo primo genito, la mia riconoscenza quindi per quest'uomo che mi voleva tutto il bene del mondo, non diminuirà mai, essendoché io debba ripetere da essolui tuttociò che mi riguarda, e duolmi assai, che di tal celebre artista, che ha dato i migliori saggi nell'arte, uomo carissimo pazientissimo nell'insegnare ai suoi allievi, di una facondia singolare coltissimo, duolmi diceva, che niuna penna eccellente siasi mai occupata a parlare di lui, e delle sue opere meritevolissime di essere illustrate. Io mi limiterò a indicare le migliori che ha egli stesso eseguite in marmo durante la mia dimora con essolui e sono: una allegoria a Canova, un gruppo grande il vero di commissione del cav. Comelo. Quest'opera figura il genio di Canova colla scultura composta col maggior giudizio - vedesi ora a Castelfranco (Marca Trevigiana) ove il committente fece erigere appositamente una cappella onde collocarla; altre statue grandi il vero egli fece e sommamente belle - come la Carità, la Fede, la Vergine del Rosario, un Genio che incorona Canova, e molti altri lavori ch'io non ricordo, ne posso indicare i luoghi ove sono collocati - mi dispiace torno a

Fraccaroli celebrò in più di un'occasione i personaggi che contraddistinsero l'esperienza accademica a Venezia (1825-1829). Negli anni Trenta dell'Ottocento effigiò infatti sia il professore di disegno Teodoro Matteini (1754 - 1831), che lo stesso Zandomeneghi, nominato accademico d'onore dell'Accademia di Verona solo nel 1847.

Il busto scolpito per Zandomeneghi<sup>51</sup> fu realizzato in segno di riconoscenza, prima della partenza dell'allievo per Roma avvenuta nella primavera del 1830, mentre il busto di Teodoro Matteini (fig. 73, 120) fu tradotto in marmo in occasione della morte del pittore avvenuta nel 1831<sup>52</sup>.

Il rapporto con Zandomeneghi influenzò certamente in senso neoclassico il giovane scultore. La rappresentazione del bello ideale, espressa da Zandomeneghi anche nell'*Elogio di Tullio e Antonio fratelli Lombardo*, letto in occasione della distribuzione dei premi presso l'Accademia di Venezia nell'anno 1827, in cui raccomandò di “evitare modelli della classe dei miseri, che non possono suffragar nelle forme, e meno ancora nella grazia e nelle espressioni la realizzazione del bello scelto”<sup>53</sup>, gettò le basi della poetica del Fraccaroli, il quale, come scrisse il nipote Giuseppe nel suo discorso commemorativo, “ritenne che scopo dell'arte fosse la rappresentazione del bello – del bello, s'intende, accompagnato dal vero – che essa dovesse essere una imitazione scelta della natura, non una copia fatta a casaccio. – Egli era essenzialmente aristocratico in arte.”<sup>54</sup>

A Venezia lo scultore strinse solide amicizie anche con altri artisti, tra i quali Cosroe Dusi, del quale scolpì un busto, per essere a sua volta contraccambiato con un ritratto a olio, esposto all'Accademia di Venezia nel 1829 e che Innocenzo e il nipote Giuseppe ricordano conservato presso la famiglia Fraccaroli a Parona all'Adige<sup>55</sup>, in cui lo

---

ripetere, che un vero artista dotato di tanti meriti, anche estranei alla scultura, sia passato così sotto silenzio - forse perché non trattava la scultura che ha da venire?...” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [5-7] (in Appendice documentaria).

<sup>51</sup> Si veda scheda n. 4, l'opera risulta attualmente non rintracciabile.

<sup>52</sup> Si veda scheda n. 8.

<sup>53</sup> De Vincenti 2001, p. 164.

<sup>54</sup> Fraccaroli 1883, p. 26.

<sup>55</sup> Fraccaroli 1883, p. 39, il dipinto ad olio risulta, ad oggi, non rinvenibile.

scultore fu rappresentato seduto “con dinanzi un mio bozzetto in creta di un Ganimede [...]”<sup>56</sup>, ormai disperso.

Tra i primi saggi di allievo si contano opere aderenti al clima culturale classico: uno “studio in gesso da Fidia” (1825), un busto in creta di Lucio Vero (1826) poi tradotto in marmo in misura colossale (1827)<sup>57</sup> ed esposto nelle sale del teatro filarmonico di Verona nel 1835<sup>58</sup>, una *Ninfa* in gesso (1826)<sup>59</sup> e il già citato *Ganimede in atto di versare il nettare* (1828). Espone, infine, a Venezia nel 1829, un ritratto in gesso di *Angelica* e un busto in marmo di *Medoro*, non ancora terminato<sup>60</sup>.

Tra le ultime opere del periodo veneziano si collocano il ritratto del letterato e giurista *Alessandro Zanchi* (1830)<sup>61</sup> e il *Busto di Giuditta Pasta* (1830)<sup>62</sup>, celebre cantante lirica effigiata anche da Pompeo Marchesi in un busto esposto a Brera nel 1829<sup>63</sup>. La versione marmorea del Fraccaroli fu scolpita nei primi mesi di permanenza a Roma e trovò collocazione nell’atrio del teatro filarmonico di Verona. Dell’opera, con cui partecipò all’*Esposizione delle Belle arti nelle sale del Teatro filarmonico di Verona nel 1835*<sup>64</sup>, si perse traccia dopo i bombardamenti del Secondo conflitto mondiale<sup>65</sup>, ma si ipotizza possa trattarsi dell’erma ritratta nella medaglia coniata nello stesso anno da Francesco Puttinati<sup>66</sup> (fig. 170).

---

<sup>56</sup> “In Venezia feci pure altri ritratti, fra i quali quello del distinto pittore Cosroe Dusi, mio carissimo amico, che in contraccambio volle fare il mio grande il vero e di quasi tutta la persona - mi ha figurato seduto con dinanzi un mio bozzetto in creta di un Ganimede, che ho in seguito modellato semplicemente, - questo dipinto conservasi ora dai miei nipoti a Parona all’Adige.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [7] (in Appendice documentaria).

<sup>57</sup> Si veda scheda n. 3.

<sup>58</sup> “Innocente Fraccaroli, che studiò a Venezia ed a Roma, esponea in marmo. I. Un busto della Pasta [...]. II. Un busto di Lucio Vero, suo primo lavoro in marmo che facea presagire assai vantaggiosamente ciò che sarebbe riuscito in appresso” in Orti Manara 1835, p. 136.

<sup>59</sup> Si segnala l’affinità tematica con l’opera rinvenuta in collezione privata, si veda scheda n. 16.

<sup>60</sup> “Fraccaroli Innocente di Verona. Busti di Angelica e Medoro, quest’ultimo eseguito in marmo, e non terminato, l’altro da eseguirsi, ritratto in gesso” *Gazzetta* 1829.

<sup>61</sup> “Nel 1830 ebbe il proprio busto più grande del naturale, lavorato in plastica d’Innocenzo Fraccaroli, scultore veneto; il qual busto prima di morire volle donare all’ingegnere Giovanni Casoni” Casoni 1838, p. 493.

<sup>62</sup> Si veda scheda n. 6.

<sup>63</sup> *Giuditta Pasta come Semiramide* (1829), effigiata da Pompeo Marchesi nel ruolo appena rivestito nell’omonima opera rossiniana, *Estratto* 1829, pp. 46-47.

<sup>64</sup> “Innocente Fraccaroli, che studiò a Venezia ed a Roma, esponea in marmo. I. Un busto della Pasta, che se non è del tutto somigliante, è almeno commendevole pel modo con cui è condotto. II. Un busto di Lucio Vero [...]” Orti Manara 1835, p. 136.

<sup>65</sup> Marinelli 1989f, p. 224; De Vincenti 2001, p. 186, nota 76.

<sup>66</sup> Marinelli 1989f, p. 224.

Il quinquennio di studi a Venezia si concluse con un successo che determinò una prima importante svolta nella carriera del Fraccaroli: nel 1829 risultò vincitore del gran premio di scultura indetto dall'Accademia di Brera sul tema del *Dedalo che attacca le ali a Icaro*<sup>67</sup>, soggetto sul quale si era cimentato, nel 1779, anche Antonio Canova (fig. 7). Fraccaroli vinse con un gruppo scultoreo in gesso, che ottenne gli elogi della commissione per la “spontaneità di azioni, bene espresso il soggetto, ragionata l'attaccatura delle ali, squisita esecuzione, finezza d'imitazione della scelta natura, grazia sparsa ovunque e specialmente nella figura giovanile, tutto in fine fa sorpassare a qualche leggiera menda, e concorre a renderlo meritevolissimo del premio”<sup>68</sup>.

L'opera, la cui posa mostra assonanze con un rilievo marmoreo antico raffigurante *Dedalo e Icaro* conservato presso Villa Albani a Roma (fig. 4)<sup>69</sup>, fu poi tradotta in marmo nel 1854 e acquistata da Massimiliano d'Austria nel 1857 per essere collocata nel Castello di Miramare a Trieste (fig. 117).

È in questo periodo che prende avvio la preziosa corrispondenza intrattenuta col maestro Zandomeneghi, a tratti sentita e toccante. Il contenuto degli scritti scambiati tra allievo e maestro si rivela particolarmente significativo al fine di delineare il contesto culturale, ma anche i comuni intenti, le speranze e aspirazioni dei due artisti.

Zandomeneghi si dimostra interessato e attento al destino dei propri allievi, da lui ricordati come “i figli delle mie cure”<sup>70</sup> e con Innocenzo si congratula per i successi raggiunti in terra lombarda e si rallegra per l'ospitalità riservatagli a Milano in occasione della mostra di Brera del 1829 da scultori del calibro di Pompeo Marchesi. All'esposizione milanese di quell'anno partecipò, oltre al Fraccaroli, un altro allievo dello Zandomeneghi, Luigi Ferrari, figlio dello scultore Bartolomeo Ferrari, ma lo stesso maestro ammette la predilezione per il giovane di Castelrotto, “[...] fra questi figli voi siete il primogenito od il tutto mio; e perciò se potrà giungermi dalla vostra gloria un raggio riflesso, ne andrò glorioso perché nessuno ardirà dividerlo con me,

---

<sup>67</sup> Per l'approfondimento relativo all'opera si rimanda alla scheda n. 5.

<sup>68</sup> *Estratto* 1829.

<sup>69</sup> De Vincenti 2001, p. 165.

<sup>70</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomeneghi*, Venezia, 7 luglio 1829 (in Appendice documentaria).

mentre quella luce che fosse per risplendere sul bravo Luigetto riconoscerebbe per focile sviluppatore in gran parte (anzi per la massima parte) il padre istesso.”<sup>71</sup>

Zandomeneghi esprime ripetutamente stima e apprezzamento nei confronti dello scultore in via di affermazione e ne riconosce le doti innate, “piaccia a Iddio Signore che io senta il vostro nome riverito anco in Roma. Già non posso temere in contrario voi avete non comuni talenti: avete l’innato sentimento al bello e della grazia: avete scelto la strada della Natura come ce l’hanno additata i Greci: siete instancabile nello studio e godete di robustezza e di salute. Con questi materiali io vi saluto artista e artista di fama. Ci scriveremo forse di rado, ma il nostro amore sarà costantemente vivo. Al vostro giungere in Roma saluterete quelli tutti che domandano e s’arricordano di me. [...] Ricordatevi che l’arte è difficile e lunga.”<sup>72</sup>

### **L’alunnato romano**

A partire dal 1830 Fraccaroli si trasferì a Roma, ma il maestro auspica una corrispondenza almeno mensile con il discepolo, esortandolo da buon padre “state in guardia verso l’altrui malignità; ascoltate i bisogni dell’anima vostra temperata sugli esempi dei sommi; cercate la purità delle forme senza durezza; affermate le vostre concezioni con modi convenienti di sublimità e naturalezza; fate vostro velaggio le espressioni e la grazia ma senza smorfie; guardate per conseguenza tutti, anco il Bernino giovane (sì sign.e anco il Bernino) e succhiate da tutti il soave od il severo che può costituire una bella prerogativa, ricordandovi che l’ape industriosa sa trarre il miele anco dai fiori del venefico aconito; siate insomma filosofo e artista [...]”<sup>73</sup>

A Roma Fraccaroli rimediò subito un “modesto alloggio, ed un locale a mo di studio”<sup>74</sup> ove in primo luogo mise mano alla traduzione in marmo di alcuni gessi preparati a Venezia.

---

<sup>71</sup> *Idibem.*

<sup>72</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomeneghi*, Venezia, 26 ottobre 1829 (in Appendice documentaria).

<sup>73</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomeneghi*, Venezia 2 agosto 1830 (in Appendice documentaria).

<sup>74</sup> “Arrivato in Roma, culla delle arti belle, giunse al colmo la mia contentezza, e prima mia cura fu quella di rinvenire un modesto alloggio, ed un locale a mo di studio, ciò che mi è stato facile, mercé le premure degli amici e colleghi d’arte colà ritrovati [...]” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [8] (in Appendice documentaria).

Nella città divenuta ormai centro internazionale di cultura e meta degli artisti di tutta Europa per i suoi musei, per le gallerie principesche, ma anche per le scuole lì istituite, Fraccaroli frequentò gli ambienti delle varie accademie, in particolare quella di Francia, fondata da Jean Baptiste Colbert nel 1666, ove fu allievo della scuola di nudo, ricordando egli stesso la gentilezza del direttore Emile Jean Horace Vernet.<sup>75</sup>

Lo scultore, inoltre, conobbe e strinse legami con i principali artisti dell'epoca visitando i loro studi e procurandosi l'amicizia del danese Bertel Thorvaldsen, dei carraresi Finelli e Tenerani, del belga Mathieu Kessels, di Rinaldo Rinaldi di Padova, e di molti altri scultori e pittori sia tedeschi che inglesi<sup>76</sup>. Nella metropoli non conobbe solo artisti già affermati, ma anche scultori che come lui frequentavano il quinquennio di pensionato artistico<sup>77</sup> o “molti altri assai distinti che allo scopo di avvantaggiarsi nell'arte, si recavano in Roma, e con alcuni di questi io strinsi vera amicizia.”<sup>78</sup> Fra questi Fraccaroli annota nell'autobiografia i nomi di “Aristodemo Costoli di Firenze, Ferdinando Pelliccia di Carrara, il celebre Promis Carlo architetto e numismatico, di Torino, Ippolito Caffi prospettico di Belluno, di cui ho un piccolo quadro, del distinto pittore Giustinian degli Avancini di Trento [...]. Di parecchi altri miei amici io vorrei parlare ancora se non temessi dar troppa noja”<sup>79</sup>. Con loro durante le lunghe domeniche nelle campagne romane il Fraccaroli prendeva parte a intense battute di caccia, che rappresentavano insieme al gioco della morra, un'evasione dalle pratiche artistiche ricordata, quasi con nostalgia, tra le pagine dello scritto autobiografico<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> “In Roma furono pure le mie prime pratiche quelle di poter usufruttare della scuola del nudo di quell'accademia - ottenni in seguito, per gentilezza del celebre Vernet, direttore dell'accademia di Francia, di valerme pure di quella, e me ne valse perché la più vicina alla mia abitazione.” BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [8-9] (in Appendice documentaria).

<sup>76</sup> “Non tardai a procurarmi i vantaggi e l'onore della conoscenza dei migliori artisti di quel tempo, come di Thorvaldsen, dei carraresi Finelli e Tenerani, di Chessels del Belgio, di Rinaldo Rinaldi di Padova, e di molti altri sia inglesi che di Germania ecc. ecc. e ciò colla più grande mia contentezza, ed aveva il bene di visitarli nei loro studj, ed essi mi vedevano abbastanza volentieri” BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [9] (in Appendice documentaria).

<sup>77</sup> “Feci pure la conoscenza di varj giovani pensionati dalle Accademie di Firenze, Torino, Carrara, Napoli e dalla Spagna Germania [...]” BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [9] (in Appendice documentaria).

<sup>78</sup> BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [9] (in Appendice documentaria).

<sup>79</sup> BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [9-10] (in Appendice documentaria).

<sup>80</sup> “In Roma era in quei tempi, dirò quasi, proibito di lavorare nei giorni festivi, per cui la domenica, dopo sentita la messa che si diceva in alcune chiese appositamente, e per tempissimo, pei cacciatori, collo schioppo ad arma collo si sortiva di città alla caccia per tutta la giornata, portandosi il cibo, poiché la campagna è deserta, e non si trova niente, almeno quella battuta da noi, e qui io debbo dire che la caccia è

Roma era meta del collezionismo internazionale e gli artisti potevano così accedere a un maggior numero di occasioni lavorative oltre alla committenza locale. In questa città, inoltre, aveva operato il massimo esponente della scultura neoclassica, Antonio Canova, la cui fortuna critica contemporanea culminò nell'impresa storiografica di Leopoldo Cicognara<sup>81</sup> e sempre nell'Urbe, l'8 marzo 1797, aveva cominciato "la sua vera vita"<sup>82</sup> Bertel Thorvaldsen. Dopo essere sbarcato a Malta, aver raggiunto Palermo e poi Napoli, lo scultore danese era risalito sino alla culla accademica mondiale, da cui non si allontanò nemmeno durante i disordini politici di fine Settecento, che condussero all'uccisione per mano delle truppe pontificie del generale Léonard Duphot, evento scatenante dell'invasione dello Stato della Chiesa da parte francese. Le vicende si conclusero con la proclamazione della Repubblica Romana nel 1798 e la decadenza del potere temporale nonché con l'esilio di papa Pio VI e la successiva alternanza di truppe napoletane e francesi in città.

Thorvaldsen poté giovare negli studi del contatto con lo scrittore e teorico tedesco Karl Ludwig Fernow (1763-1808)<sup>83</sup>, ma soprattutto poté contare sulla protezione dell'insigne archeologo e numismatico, agente danese presso lo Stato pontificio, Georg Zoega (1755-1809)<sup>84</sup>. Lo scultore sviluppò la nuova prassi di attività autonoma dalla committenza, già avviata da artisti come Canova e Cardelli, attraverso l'esecuzione iniziale di gessi anche senza la certezza di un compratore. Nel 1800 ideò l'ambizioso progetto di un nudo virile eroico raffigurante *Giasone con il vello d'oro* (fig. 8), affrontando il tema della bellezza ideale classica, così come Canova aveva esordito a

---

sempre stata per me l'unico divertimento, fino dai miei primi anni che era al mio paese nativo, e debbo aggiungere, che se a Venezia ed a Roma ho fatto nell'arte mia tutti progressi di cui era suscettibile, posso assicurare, di non essere rimasto indietro nella caccia, e nel giuoco della mora, senza però pregiudizio dei miei studj, potendo dire ora, in che abbiano consistito, e quali lavori abbia fatto durante la mia dimora in Roma." BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [10] (in Appendice documentaria).

<sup>81</sup> Cicognara 1813-1818.

<sup>82</sup> Hartmann 1966. Per quanto riguarda la figura di Bertel Thorvaldsen si rimanda almeno alla monografia a lui dedicata da Stefano Grandesso (2010).

<sup>83</sup> Soggiornò a Roma dal 1793 al 1803, letterato e storico dell'arte, fu editore e divenne bibliotecario della duchessa Amalia di Weimar. Cfr. Tausch 2000.

<sup>84</sup> Vissuto a Roma dal 1783 fino alla morte, avvenuta nel 1809, egli conobbe tutti i viaggiatori che giunsero a Roma nell'ambito del Grand Tour, tra i quali Goethe, Herder, Dolomieu, von Humboldt, Thorvaldsen, e fece parte del cenacolo erudito del cardinale Stefano Borgia. Raffinato filologo, Zoega si dedicò con passione allo studio dei geroglifici, avendo intuizioni importanti ai fini della loro decifrazione, così come a quello della lingua e letteratura copte, di cui fu uno dei pionieri. Per quanto riguarda la mediazione di Zoega fra Roma e la Danimarca si veda Ascani 2012.

Roma con il *Teseo vincitore del Minotauro* (fig. 9), ingaggiando per la sua esecuzione gli scultori Pietro Finelli di Carrara e lo svizzero Heinrich Keller, soci nel commercio dei marmi carraresi destinati agli artisti romani<sup>85</sup>.

Nel 1811 Thorvaldsen divenne professore della Accademia di San Luca, influenzando così un cospicuo numero di scultori, molti dei quali impegnati nel suo studio, che divenne come nel caso dello studio di Canova, una “fucina” d’arte e scultura. Sia Canova che Thorvaldsen giunsero a riservare per sé solo l’iniziale fase creativa con l’esecuzione del dettagliato modello in creta delle dimensioni definitive e l’“ultima mano” riservata all’opera. I formatori traducevano in gesso la forma in creta, ottenendo il modello originale, distinto dai calchi che da questo potevano essere ricavati. Il modello era poi affidato agli sbizzatori, che con un complesso sistema di punti di riferimento, compassi e telai con fili a piombo erano in grado di trasferire le forme nel blocco marmoreo, portandolo a un livello di finitura ancora incompleto, pronto per l’ultimo e definitivo intervento del maestro.

Nel 1815 nell’*atelier* di Thorvaldsen ebbe inizio l’esperienza formativa di Pietro Tenerani (1789-1869), allievo a cui il grande scultore affidò la direzione dello studio durante il suo viaggio in Nord Europa, dal luglio 1819 al dicembre 1820, e che coinvolse, con pari dignità d’arte, nell’esecuzione del *Monumento a Eugenio di Beauharnais* (Chiesa di San Michele, Monaco di Baviera)<sup>86</sup>.

Più tardi Thorvaldsen si occupò personalmente delle proprie collezioni (che comprendevano preziosi pezzi antichi, gemme, monete, dipinti), della sua biblioteca, e della collocazione dei modelli originali<sup>87</sup>, che volle conservati nella città natale di Copenaghen, suggestione forse ispirata alla raccolta canoviana pervenuta postuma a Possagno.

Il maestro danese rappresentò un caposaldo nel periodo di formazione romana del Fraccaroli, che da lui assorbì la cifra caratteristica di perfetto equilibrio tra mimesi naturale e idealizzazione classica<sup>88</sup>. Sotto la sua direzione, Fraccaroli portò a termine la

---

<sup>85</sup> Grandesso 2010, p. 25.

<sup>86</sup> Su Pietro Tenerani si rimanda a Grandesso 2003.

<sup>87</sup> Nel 1828 lo scultore fece sapere al re Federico IV del suo desiderio di avere un museo in Danimarca, decisione approvata dal sovrano; successivamente nel 1830 un primo testamento destinava a Copenaghen le sue raccolte artistiche, cfr. Grandesso 2010, p. 256.

<sup>88</sup> Cfr. Grandesso 2010, p. 144.

statua di *S. Francesco Caracciolo*<sup>89</sup> per la Basilica di San Pietro (fig. 119), la cui esecuzione era stata avviata nel marzo 1829 da Massimiliano Labourer, ma era rimasta incompiuta alla morte avvenuta nel 1831. Con Thorvaldsen l'artista intrattenne un costante e fecondo rapporto epistolare, ricevendo in dono alla partenza da Roma, a conferma della stima che il danese ebbe di lui, i volumi da poco editi sulla sua opera<sup>90</sup>.

Tra i lavori del periodo romano ricordati dal Fraccaroli si colloca *in primis* “una statua grande il vero, una giovinetta di dodici ai tredici anni, colla quale ho voluto significare l'*Innocenza*: l'ho succintamente vestita tenendola in piedi, ed in atto il più grazioso che ho potuto, feci sì, che si stringesse al seno una serpe senza alcun timore, ma che godesse anzi di quel frigido che ha in se stesso il graziosissimo animale”<sup>91</sup> (fig. 10, 129). In riferimento a questo, Fraccaroli scrisse allo scultore danese lamentando il mancato acquisto da parte dell'originario committente<sup>92</sup>. L'opera fu infine comperata dai conti Erbisti di Parona all'Adige e poi replicata in una versione di minori dimensioni per il cugino Pajola<sup>93</sup>. L'*Innocenza* rivela certamente il fascino esercitato dalla statuaria classica, in particolare dalla *Venere di Milo* e ancor più dalla *Venere Italica* di Antonio Canova (1804, fig. 11), ove la serpe è sostituita dal panno, ma permangono i riferimenti a Thorvaldsen e alla sua *Venere vincitrice* (1805-1809, fig. 12) affiancata ad un tronco d'albero.

Scolpì poi il *Ciparisso*<sup>94</sup>, “di grandezza quasi il vero, tolto dalla mitologia. Esso sta in atto di assistere piangendo, la sua cervetta moribonda, che disgraziatamente egli stesso l'aveva ferita, questo modello rimase nel mio studio abbandonato. L'ho poi in Milano rimodellato ed eseguito in marmo”<sup>95</sup>, il gesso ancor oggi si conserva, in stato frammentario, presso i depositi di Castelvecchio (fig. 126), mentre del marmo

---

<sup>89</sup> Per l'approfondimento relativo all'opera si veda scheda n. 7.

<sup>90</sup> “Fui prima a congedarmi dai celebri artisti, e Thorvaldsen mi regalò le sue opere in due grandi volumi dicendomi molte cose gentili, e mi augurò ogni felicità. I distinti miei amici artisti Francesco Coghetti di Bergamo, e Pietro Paoletti di Belluno, mi regalarono, il primo un suo bozzetto in dipinto, una scena del diluvio, l'altro un suo disegno in gran foglio, fatto a penna coll'inchiostro, e rappresenta Merope, e queste due bellissime produzioni memorie di loro carissime io conservo con moltissimo piacere.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [14-15] (in Appendice documentaria).

<sup>91</sup> BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [11] (in Appendice documentaria).

<sup>92</sup> Thorvaldsen Museum-Archiv 1835.49 30 giugno 1835, cit. da Marinelli 1989b e Tiddia 2014.

<sup>93</sup> Per l'approfondimento relativo all'opera si veda scheda n. 13.

<sup>94</sup> Si veda scheda n. 11.

<sup>95</sup> BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [11] (in Appendice documentaria).

commissionato dalla contessa Giulia Samoyloff<sup>96</sup>, esposto a Brera nel 1838, si è persa traccia.

Al periodo romano si ascrive anche il bel busto inedito e rintracciato nel corso di questa ricerca dedicato a Francesco Pirola, firmato e datato 1832, con dedica “All’ottimo suo cuore”<sup>97</sup> (figg. 74, 124-125). Pirola era cameriere nella storica trattoria di via Condotti a Roma, luogo di ritrovo di intellettuali e artisti. Lo stesso Fraccaroli dovette appellarsi alla generosità del cameriere, che “amava assai gli artisti”<sup>98</sup>, per avere credito. Dettagli questi a prima vista poco rilevanti, ma che contribuiscono a delineare un clima fatto di condivisione di ideali e solidarietà e nel contempo a rivelare la dimensione umana di uno scultore che si dimostrò sempre leale e riconoscente. L’episodio getta luce su uno spaccato di ordinaria vita quotidiana, che ci racconta di un artista non ancora affermato negli anni di studio a Roma e vittima di una situazione economica personale non floridissima.

Infine, certamente a Roma, realizzò il ritratto del “distinto pittore Giustinian degli Avancini di Trento, al quale avendo io fatto il ritratto, egli volle fare il mio, e questo dipinto conservasi a Verona da mio fratello”<sup>99</sup>.

### **“Il Pelide resterà nel mondo due volte eterno”<sup>100</sup>: il capolavoro dell’*Achille ferito***

A Roma, al pari di Canova e Thorvaldsen, Fraccaroli fece prepotentemente ingresso nel campo del nudo eroico classico dando mano alla statua dell’*Achille ferito*<sup>101</sup> (fig. 13, 15, 121-123), la sua opera forse più nota, in merito alla quale appunta lui stesso preziosi ricordi autobiografici:

---

<sup>96</sup> Julija Pavlovna Samojlova (San Pietroburgo?, 1803 – Parigi, 1875) vedova del conte Samoyloff, raggiunse Milano all’età di trent’anni, acquistò un palazzo in via Borgo Nuovo n. 1531, che divenne salotto artistico e culturale. Nel 1848 lasciò Milano per raggiungere Parigi.

<sup>97</sup> Si veda scheda n. 10.

<sup>98</sup> BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [11] (in Appendice documentaria).

<sup>99</sup> BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [9-10] (in Appendice documentaria). Alessandra Tiddia identifica il ritratto di Giustiniano degli Avancini con il busto finora noto come il ritratto del pittore Ferdinando Bassi conservato presso il Mart di Rovereto, cfr. Tiddia 2014, pp. 366-367. Si veda scheda n. 21.

<sup>100</sup> Prati 1845.

<sup>101</sup> Per l’approfondimento e la dettagliata fortuna critica dell’opera si rimanda alla scheda n. 9.

“Un argomento assai più virile ed artistico presentossi alla mia mente, e fu l’idea di un monumento al divino Achille, che Omero nella sua Iliade ne descrive minutamente le gesta. Pieno la mente di un tale Eroe mi diedi a sviluppare a mo di schizzo, alcuni miei concetti, e quello che più mi parve significar meglio il soggetto, fu quello che me lo rappresentava nel primo istante in cui veniva ferito nel tallone unica parte vulnerabile. Tale è stato il mio concetto. La rabbia quindi e la sorpresa io m’ingegnai di rappresentare nell’Eroe che impresi a modellare, piuttosto che il dolore. Sorreggesi ad un’ara col braccio destro, e curvo della persona, tutta ignuda, volgesi rapidamente alla ferita, col sinistro braccio steso alla gamba che porta infissa nel tallone la freccia fatale. Dissi sorreggersi ad un’ara, poiché venne ferito nel tempio di Apollo Timbreo, mentre stava per impalmar Polissena figliuola di Priamo.”<sup>102</sup>

Lo scultore prevede un basamento ornato da quattro bassorilievi rispettivamente raffiguranti: Achille che trionfalmente trascina, attaccato al suo carro, il corpo di Ettore; l’immersione del giovane eroe omerico nello Stige da parte della madre Teti, al fine di renderlo invulnerabile; la lezione di tiro con l’arco del centauro Chirone e infine Achille che regge la regina delle Amazzoni Penthesilea morente<sup>103</sup>.

Il basamento non fu mai realizzato<sup>104</sup>, solo il gruppo dell’*Achille e Penthesilea*<sup>105</sup> divenne un’opera a sé stante tradotta in marmo nel 1845 (figg. 34, 157), oggi conservata al

---

<sup>102</sup> BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [12-13] (in Appendice documentaria).

<sup>103</sup> “Modellai adunque in misura semicolossale questo simulacro, pensando al tempo stesso ad un piedestallo istoriato, che desse conto dell’ Eroe, onde compiere il monumento ch’io mi era prefisso. La decorazione storica di questo piedestallo, già di forma quadrangolare, la feci consistere nei seguenti quattro bassorilievi; nel primo dei quali, da collocarsi sul dinanzi, rappresento l’Eroe, quando trionfalmente trascina, attaccato al suo carro, il corpo di Ettore suo primo nemico e competitore all’intorno le mura di Troja. La nascita dell’Eroe io avrei ideata nel secondo da collocarsi nella parte opposta, quando cioè la Dea Teti e madre sua, lo immerge nello Stige onde renderlo invulnerabile reggendolo per un calcagno, e proprio in quella unica parte vulnerabile, il nemico suo Apollo guidò la freccia scoccata da Paride, onde inevitabilmente morì di quella ferita. Nell’uno degli altri due, da collocarsi sui lati, l’avrei figurato allorché viene istruito, dal Centauro Chirone, a tirar coll’ arco. Nell’altro, anche per indicare che Achille non era sempre quel terribile guerriero, ma che ancora aveva un cuore molto sensibile e capace di amare, io l’avrei rappresentato quando uccisa Penthesilea, la regina delle amazzoni, la sorregge moribonda, e che vedute le fisiche di lei bellezze, se ne invaghisce perdutamente e disperato, impreca contro gli Dei.” BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [13-14] (in Appendice documentaria).

<sup>104</sup> “Ecco, giusta i miei sentimenti, compito il designato monumento al mio Eroe, se non che, siccome ho detto, modellai soltanto il protagonista, che fu in seguito da me eseguito in marmo, ed i bassorilievi a mo di schizzo, non mi fu possibile di rinvenirli alla mia partenza. Giunta l’epoca del mio rimpatrio, incassati i miei modelli i più importanti, radunato ogni cosa che doveva portar meco, partj da Roma nel 1835

Louvre, mentre lo stesso scultore non fu in grado di rinvenire i disegni relativi ai bassorilievi al momento della partenza per Verona avvenuta nel 1835<sup>106</sup>.

Il modello dell'*Achille* risultava già approntato nel 1832 (fig. 121), anno in cui Innocenzo Fraccaroli comunica preoccupazione e disappunto nelle missive inviate al fedele sostenitore Giovanni Battista Giuliari, conte e futuro canonico della cattedrale di Verona, augurandosi di poter tradurre in marmo la propria creatura: "Oh ch'io sarei troppo felice se potessi avere la commissione del mio Achille, o di qualche opera per la patria!"<sup>107</sup>

Nel 1832, probabilmente proprio grazie all'interessamento di Giuliari compare sulle pagine del periodico "Il Poligrafo" una prima descrizione dell'opera<sup>108</sup> ammirata dal cronista presso lo studio romano dell'artista. La recensione, significativa e pregnante, sottolineò i tratti arditi e innovativi dell'opera, capace di trasmettere l'incredulità dell'eroe per il colpo mortale ricevuto, tuttavia, non bastò a convincere i mecenati a sostenere l'onere della costosa esecuzione e al Fraccaroli, al fine di veder tradotta in marmo la sua statua, fu consigliato di appoggiarsi alla bottega di qualche illustre scultore più affermato di lui, ma l'artista rifiutò, ribadendo sdegnato la proprietà materiale e intellettuale dell'imponente creatura: "la statua è mia perché nessuno vi ha messo mano per oprarla fuorché io [...]"<sup>109</sup>.

Il gesso rimase per lungo tempo a Verona, in casa Emilei, prima del suo trasferimento a Milano, ed ebbe una prima celebrazione nell'ode stilata da Antonio Chiamenti<sup>110</sup> a seguito della morte della contessa Margherita Pellegrini Emilei, in memoria della quale

---

dolentissimo di abbandonare tanti miei colleghi amici, ed un paese così artistico interessante per le buone arti, un territorio così esteso, fertilissimo, coi più bei paesi all'ingiro della città ripieni di antiche preziose reminescenze. Dirò il vero, quel distacco mi commosse alle lagrime." BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [14] (in Appendice documentaria).

<sup>105</sup> Si veda scheda n. 41.

<sup>106</sup> BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [14] (in Appendice documentaria).

<sup>107</sup> De Vincenti 2001, p. 166.

<sup>108</sup> *Sopra una statua* 1832.

<sup>109</sup> BCVR b. 561, *Carteggio Giuliari*, lettera datata 20 febbraio 1833; cfr. De Vincenti 2001, p. 166.

<sup>110</sup> "Canta, dicevi, o prode/ O del materno onor Campione invitto,/ Canta il Pelide nel talon trafitto,/ Dicevi, che n'abbia lode/ Non chi vibrò sì dritto,/ non chi fu colto nell'incauta frode/ Ma chi seppe atteggiarlo in tal modello,/ Da chiamarne a disfida ogni scarpell..." Chiamenti 1835, p. III.

Fraccaroli realizzò pochi anni dopo sia il ritratto<sup>111</sup>, che il monumento funebre ubicato nel camposanto di Verona<sup>112</sup>.

Il gesso fu esposto più volte, nel 1835 comparve all'esposizione veronese che ebbe luogo presso le sale del Teatro filarmonico, ma fu tradotto in marmo grazie al sostegno dello zio Francesco Fagioli solo nel 1842, anno in cui fu esposto a Brera generando un tripudio di stima e ammirazione. Nello stesso anno Giovanni Prati dedicò all'opera che sancì la fama dello scultore veronese un'ode, che espresse in versi l'intensità della scultura, rivolgendosi, nelle ultime strofe, direttamente ad Omero: "Vieni o grande a vederlo. È pur quel desso/ che tu creasti. E piangerai di nuovo/ e griderai: L'etade è sì codarda/ e ancor ti trovo!/ vieni, ah vieni, e lo bacia, e serra al petto/ chi tal lo fece e tiene la fronte china/ modestamente, se sentirà tremando/ l'ombra divina./ Ei ben lo merita il glorioso amplesso/ perché tolse da te scola e governo;/ onde il Pelide resterà nel mondo/ due volte eterno!"<sup>113</sup>

Con l'*Achille* Innocenzo Fraccaroli raggiunse la gloria. Il momento di maggior fama coincise però con l'avvio del declino, divenuto più evidente dal 1860 in poi. La critica, infatti, raffrontò all'irraggiungibile capolavoro del 1842 gran parte della produzione scultorea successiva, ritenendola spesso inadeguata e non risparmiando taglienti osservazioni del tenore di quella pubblicata da Carlo Tenca sulle pagine della "Rivista europea" nel 1845, in occasione dell'*Esposizione delle belle arti nel palazzo di Brera*: "se il nome di Fraccaroli non fosse apposto a questa statuetta, si dovrebbe quasi dubitare ch'ella sia opera dell'autore dell'*Achille*, il quale mostrossi del resto ottimo scultore nei tre ritratti esposti, sebbene anche in questi minore della sua fama."<sup>114</sup>

Le vicende legate alla celebre opera, con la quale l'artista partecipa alle esposizioni di Londra (1851), Parigi (1855) e Bruxelles (1863), riassumono ed esemplificano l'intera e faticosa carriera del veronese, che alternò fasi di successo e fama a delusioni e difficoltà economiche.

---

<sup>111</sup> Si veda scheda n. 14.

<sup>112</sup> Si veda scheda n. 15.

<sup>113</sup> Prati 1842, l'ode fu poi ripubblicata, si veda Prati 1845.

<sup>114</sup> Tenca 1845, p. 289, lo scrittore si riferisce al *Putto* rappresentante la caccia realizzato dal Fraccaroli su commissione del conte Antonio Erbisti.

La statua fu acquistata per 10.000 lire austriache dallo zio Francesco Fagioli, che a sua volta la vendette per una rendita vitalizia; la rendita non poté essere pagata e la scultura tornò al Fagioli, il quale, morendo, la lasciò ai parenti e Innocenzo Fraccaroli finì per ricomprarla da loro. Il grande capolavoro tornò dunque nello studio del suo autore, il quale a partire dal 1867 lo offrì inutilmente, più volte, al Municipio di Verona, per la somma di 25.000 lire “da pagarsi a tutto comodo dalla Onorevole rappresentanza e a varie riprese”<sup>115</sup>, al fine di destinarlo all’Accademia di quella città.

La scultura fu infine acquistata dal barone Eugenio Cantoni, che nel 1871 la donò all’Accademia di Brera, per essere poi trasferita presso la Villa Reale, sede della Galleria d’arte moderna di Milano, dove ancor oggi può essere ammirata<sup>116</sup>.

Il soggetto eroico, considerato il più elevato della statuaria, fu scelto dall’autore senza commissione, al fine di dimostrare l’acquisita padronanza di un linguaggio classico espresso nell’ambito della scultura ideale. All’interpretazione delle fonti antiche, si affianca il tema del nudo virile ritratto in drammatica tensione.

Lo stesso Canova si cimentò con lo “stile severo o robusto”, a partire dal *Teseo vincitore del Minotauro* con cui, non a caso, esordì a Roma, per poi ideare quasi contemporaneamente l’*Ercole e Lica* e le due statue dei *Pugilatori*: il *Creugante* (1795-1801) e il *Damosseo* (1795-1806), i cui calchi in gesso furono immediatamente inviati alle principali accademie europee (fig. 14)<sup>117</sup>.

Sullo stesso terreno si mosse Bertel Thorvaldsen, quando affidò alla lettera datata 24 ottobre 1800 gli intenti legati all’esecuzione “di una figura nuda in grandezza naturale, che rappresenta Giasone che concepisce di tornare alla nave dopo che ha tolto il Vello d’Oro, che indossa sul braccio sinistro tenendo nella mano destra una lancia”<sup>118</sup>. Il danese aveva optato per la raffigurazione del momento immediatamente successivo alla conquista del vello da parte dell’eroe, riflettendo forse sul gruppo di *Giasone e Medea* di Domenico Cardelli, mai tradotto in marmo.

Il *Giasone* per Thorvaldsen, così come l’*Achille* per Fraccaroli divennero due capisaldi nella produzione scultorea degli artisti. Se il *Giasone* permise al suo autore di trattenersi

---

<sup>115</sup> Dalle lettere di Innocenzo Fraccaroli ai notabili veronesi, si veda scheda n. 9.

<sup>116</sup> *Galleria* 2007, pp. 64-65.

<sup>117</sup> Cfr. *Canova* 2009.

<sup>118</sup> Grandesso 2010, p. 22.

a Roma sino almeno al 1842, l'*Achille* sancì per il veronese l'ufficiale affermazione nel panorama artistico dell'epoca.

Nell'ambiente romano altri scultori si erano già cimentati con il soggetto omerico, in particolare, Filippo Albacini (1777-1823), che eseguì una statua ritraente l'*Achille morente* per il duca di Devonshire nel 1823 (ora a Chatsworth), poi replicata nell'esemplare datato 1854 conservato presso l'Accademia di San Luca a Roma (fig. 16).

Seppur contraddistinto da toni misurati e da una posizione sdraiata finalizzata ad estrarre la freccia mortale, “le sembianze del figliuolo di Tetide spirano rabbia e dolore”<sup>119</sup>, sentimenti sviluppati con maggior tensione emozionale e muscolare dalla composizione piramidale a gambe divaricate ideata poco tempo dopo dal Fraccaroli: “la rabbia quindi e la sorpresa io m’ingegnai di rappresentare nell’Eroe che impresi a modellare, piuttosto che il dolore”<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Lovery 1825, p. 256.

<sup>120</sup> BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [12] (in Appendice documentaria).

### 3. “LA MIA DIMORA ADUNQUE IN MILANO”.

#### LA MATURITÀ E LE ESPOSIZIONI

##### I promettenti anni Quaranta: opere ed esposizioni

Nel 1835 Fraccaroli lasciò definitivamente Roma per un soggiorno di alcuni mesi a Verona, prima di raggiungere l’ambita meta di Milano, ove stabilì studio e dimora<sup>121</sup>. Alla temporanea permanenza nella terra natale va probabilmente ricondotta la commissione del busto ritraente *Ciro Pollini*<sup>122</sup> (figg. 75, 127) ricevuta da parte dell’Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona. Il ritratto idealizzato del botanico, corredato da un’iscrizione in caratteri capitali latini ed esposto pubblicamente nel settembre del 1835, è tuttora visibile nella corte interna di Palazzo Erbsti in Via Leoncino 6<sup>123</sup>.

L’anno successivo lo scultore raggiunse la capitale lombarda<sup>124</sup>, ancora una volta incoraggiato dal professore e mentore veneziano Luigi Zandomenighi, il quale ricordava al giovane artista nelle sue lettere “che in mezzo alle tristi anomalie di ogni secolo, intorno all’amore delle Arti belle, vi è sempre qualche terra che le protegge, che le porta a cielo, e che, pei nostri giorni, questa beata regione è Milano: io non son lieto se non vi vedo colà stabilito come scultore della vostra Innocenza. Milano vi conosce: Milano vi saprà apprezzare: fate presto.”<sup>125</sup>

Alla partenza da Verona, lo scultore ricevette, tuttavia, alcune commissioni legate alla terra natale, da lui stesso annotate nelle pagine dell’autobiografia lasciata incompiuta. Il

---

<sup>121</sup> “Arrivato felicemente a Verona, mi vi fermai qualche mese, ma gli scritti del mio carissimo profess. Zandomenighi diretti a me, ed al buon mio zio D. Fagioli, coi quali inculcava ch’io dovessi recarmi a Milano, ove egli diceva, essere io vantaggiosamente conosciuto, e come non era contento, se non mi sapeva colà come scultore della mia *Innocenza*, indussero i miei protettori ad inviarmi in quella ricca metropoli, ove la generosità dei cittadini, e l’amore che portano alle arti belle ed agli artisti, non tardarono ad estendersi anche su di me, mercé alcune persone che presero a volermi bene.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [15] (in Appendice documentaria).

<sup>122</sup> Si veda scheda n. 12.

<sup>123</sup> Si veda il capitolo dal titolo *Il primato della figura umana*.

<sup>124</sup> “La mia dimora adunque in Milano ebbe principio nel 1836, e sono passati fino a tutt’oggi 45 anni nei quali ho eseguito moltissimi lavori in marmo e semplicemente in gesso, che a scanso di noia io indicherò in forma di catalogo, tranne alcuni i più importanti, dei quali ne descriverò l’avuto mio concetto.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [15-16] (in Appendice documentaria).

<sup>125</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomenighi a Innocenzo Fraccaroli*, Venezia, 14 novembre 1834 (in Appendice documentaria).

conte Pietro Emilei gli commissionò il ritratto in marmo della madre<sup>126</sup>, spentasi nel 1836 all'età di 75 anni, col quale lo scultore partecipò, riscuotendo un giudizio non troppo lusinghiero, all'Esposizione di Belle arti di Verona dello stesso anno<sup>127</sup>.

In memoria di Margherita Pellegrini Emilei, Fraccaroli realizzerà anche il monumento funebre collocato nel cimitero di Verona (figg. 17, 134): un'edicola classicheggiante eseguita tra il 1836 e il 1838, ingentilita con motivi decorativi di varia foggia eseguiti a bassorilievo<sup>128</sup>, che attorniano il campo centrale riportante l'iscrizione dettata da don Pietro Beltrami di Rovereto (1780-1843)<sup>129</sup>.

Il monumento Emilei si rivelerà fonte di ispirazione per diverse opere realizzate da altri autori nell'ambito del camposanto veronese, di impostazione similare risulta, infatti, il poco distante monumento dedicato a Margherita Giusti riconducibile allo "scalpello Rangheri"<sup>130</sup> (fig. 18), oppure il monumento contraddistinto da una maggior decorazione scultorea, dedicato al marchese Carlo di Canossa (fig. 19), opera progettata da Antonio Conconi ed eseguita dal nipote Lorenzo Muttoni (1798-1882) databile al 1845<sup>131</sup>.

Per il cimitero di Verona lo scultore realizzò più di un'opera. Alla morte dell'imprenditore Carlo Bonomi, avvenuta nel marzo 1838, ricevette dalla famiglia l'incarico di erigere il monumento funebre<sup>132</sup> a lui dedicato (figg. 20, 139-140), che si concretizzò in un'opera più complessa rispetto al precedente monumento Emilei. Una rigorosa base a parallelepipedo regge il sarcofago sul cui fronte campeggia un bassorilievo che ritrae i componenti della famiglia Bonomi raccolti nel dolore attorno all'erma del capofamiglia estinto. Alla sommità del monumento, un coronamento cilindrico funge da base a un putto inginocchiato. All'idea compositiva si ispirò

---

<sup>126</sup> BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [17] (in Appendice documentaria).

<sup>127</sup> Si veda scheda n. 14.

<sup>128</sup> Si veda scheda n. 15.

<sup>129</sup> Giampietro Beltrami, nato a Rovereto il 17 novembre 1870, morto ivi il 25 giugno 1843. Studiò canto e fu consacrato sacerdote il 18 dicembre 1803. Fu capocoro della cappella musicale di Rovereto dal 1812 al 1843. "Dettò molte epigrafi latine che gareggiano con le antiche e che scolpite in marmo ed erette a Roma, Trieste, Milano, Vienna ottennero ovunque lode e plauso delle intelligenti persone" (Levri 1972, p. 250).

<sup>130</sup> Cagnoli 1852, p. 36.

<sup>131</sup> Cfr. Bertoni 2001, p. 278.

<sup>132</sup> Si veda scheda n. 24.

l'allievo Grazioso Spazzi, qualche anno dopo, per l'esecuzione del poco distante monumento della famiglia Dalla Riva (fig. 21).

Il lungo periodo milanese fu il più produttivo della carriera artistica del Fraccaroli, il quale scolpì incessantemente numerose opere e partecipò con costanza all'esposizioni promosse dall'Accademia di Brera. Lo scultore aprì il proprio studio presso il Ponte Nuovo di San Marco n. 8, in casa dell'ingegner Medici<sup>133</sup>, dunque come molti altri scultori, fra i quali Alessandro Puttinati, lungo il Naviglio, collocazione che rendeva più agevole il trasporto fluviale dei marmi<sup>134</sup>.

Nel capoluogo lombardo entrò in contatto con numerose personalità artistiche, fra queste vi fu la pittrice triestina Anna de Fratnich (1789-1837)<sup>135</sup>, che sposò a Venezia il magistrato trentino Antonio Salvotti (1789-1866), esponente della nobile casata di Mori, più volte acquirente di opere del Fraccaroli<sup>136</sup>. Tra le prime opere realizzate a Milano vi fu proprio il *Busto di Anna Salvotti*<sup>137</sup> (fig. 135) firmato e datato 1837 ed eseguito su commissione del marito nell'anno di morte della moglie<sup>138</sup>, epoca in cui il Nostro scolpì anche il busto maschile in gesso ritraente probabilmente le fattezze del pittore *Giustiniano degli Avancini*<sup>139</sup>.

Il primo vero e proprio esordio pubblico del Fraccaroli fu rappresentato dall'esposizione braidense del 1838. Dopo l'esperienza del 1829, anno in cui aveva vinto il primo premio con il gruppo del *Dedalo che attacca le ali a Icaro*<sup>140</sup>, il giovane artista debuttò "per la prima volta a questa specie di palestra, ma già preceduto da molta riputazione"<sup>141</sup> con cinque marmi: il *Ritratto del conte Luigi Bossi*<sup>142</sup> al vero, collocato all'interno del cortile dell'Accademia di Brera (figg. 76, 137), il *Ritratto di Adele*

---

<sup>133</sup> *Scultore* 1836, p. 578.

<sup>134</sup> È documentato il trasporto dei marmi delle cave di Candoglia (Val d'Ossola), utilizzati per la decorazione del Duomo di Milano, attraverso questi canali.

<sup>135</sup> Cfr. Pancheri 2009, pp. 78-81.

<sup>136</sup> I Salvotti acquisteranno per il palazzo di famiglia ubicato nel paese di Mori, nei pressi di Rovereto, il gruppo scultoreo raffigurante *Atala e Chactas*, oggi acquisito dalla Soprintendenza per i Beni culturali della Provincia Autonoma di Trento, si veda scheda n. 46.

<sup>137</sup> Si veda scheda n. 20.

<sup>138</sup> Si veda il capitolo dal titolo *Il primato della figura umana*.

<sup>139</sup> Tiddia 2014, pp. 366-367, si veda scheda n. 21.

<sup>140</sup> Si veda scheda n. 5.

<sup>141</sup> Fumagalli - Ambrosoli 1838, p. 126.

<sup>142</sup> Si veda scheda n. 22.

Curti<sup>143</sup>, il *Ritratto di una giovane defunta*<sup>144</sup> di commissione del nobile Giovanni Mozzoni e infine due opere che gli valsero la gloria: *Ciparisso*<sup>145</sup>, commissionatogli da Giulia Samoyloff e *Clizia*<sup>146</sup> (figg. 27, 138), acquistata dal conte Francesco Miniscalchi di Verona.

Il *Ciparisso*, “che meritò ogni miglior laude”<sup>147</sup>, fu ben accolto dalla critica, che ne apprezzò spontaneità e adesione al vero. L’opera seguì poi gli spostamenti della contessa Samoyloff, che, dopo aver abitato il palazzo di via Borgonuovo a Milano, si trasferì a Parigi nel 1855, ove morì nel 1875. Della scultura in marmo, rimasta irrintracciabile, si conserva la riproduzione in incisione (fig. 24) sulle pagine della rara pubblicazione *Le glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera in Milano nell’anno 1838*.

L’ideazione del giovane inginocchiato con cervo risale comunque agli anni del soggiorno romano, nel 1833 il bozzetto (fig. 126) attendeva infatti di essere tradotto in marmo, come documenta la lettera inviata dallo scultore al canonico veronese Giovanni Battista Carlo Giuliani, al quale comunicava che la somma di 150 talleri si sarebbe rivelata sufficiente per l’ambita traduzione marmorea del modello in gesso<sup>148</sup>. La posa del giovane, con la mano portata all’altezza della fronte, ben si accorda con il *Ciparisso* eseguito da Francesco Pozzi (1779-1844), opera esposta a Firenze nel 1818, anno in cui quest’ultimo risulta pensionato a Roma<sup>149</sup> (fig. 25).

“Altro bellissimo lavoro del Fraccaroli”<sup>150</sup> fu la *Clizia*, ritratta mentre si fa scudo agli occhi con la mano destra per poter ammirare il Sole (fig. 27) e poeticamente ricordata da Aleardo Aleardi: “quello che forse non tutti sapranno si è che Clizia, l’abbandonata, non è altrimenti morta; ma vive ed ama sovranamente bella; e, fan pochi giorni, io l’ho

---

<sup>143</sup> Adele Curti (1810-1845), poetessa parmense musa di Vincenzo Bellini e amica di Giuditta Pasta, anche quest’ultima verrà ritratta da Innocenzo Fraccaroli.

<sup>144</sup> Si veda scheda n. 25.

<sup>145</sup> “Dalla cont.ssa Samoiof ebbero l’ordinazione di Ciparisso grande il vero, che piange e sorregge moribonda l’amata sua cervetta da esso lui disgraziatamente ferita.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria). Si veda scheda n. 11.

<sup>146</sup> “Il sig. c.te Francesco Miniscalchi di Verona mi ordinò in marmo la statua di Clizia innamorata del Sole; essa si fa scudo agli occhi colla mano destra onde poterlo ammirare.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria). Si veda scheda n. 23.

<sup>147</sup> Turotti 1938, p. 137.

<sup>148</sup> De Vincenti 2001, p. 168.

<sup>149</sup> *Supplemento* 1818.

<sup>150</sup> Porro 1838, p. 17.

veduta in casa Miniscalchi. Innocenzo Fraccaroli l'ha creata, e le diede per dote l'immortalità”<sup>151</sup>.

Alla medesima esposizione braidense del 1838 parteciparono, assieme al Fraccaroli, alcune delle personalità artistiche che caratterizzarono la scultura milanese di quegli anni: Pompeo Marchesi presentò un modello ritraente il defunto imperatore Francesco I<sup>152</sup>; il carrarese Ferdinando Pelliccia espose un putto rappresentante il *Genio della Primavera* e due statue grandi il vero raffiguranti rispettivamente una *Baccante*, statua che “non può dirsi brutta”, ma che pure fu ritenuta “né bella, né simpatica” e anch’egli un *Ciparisso* in atto di pascolare il cervo (fig. 26), rappresentato stante, che invece gli diede “diritto al nome di eccellente scultore”<sup>153</sup>. Il condiscipolo del Fraccaroli, Luigi Ferrari, “destò la meraviglia comune con un gruppo colossale in gesso rappresentante Laoconte coi figli in preda ai serpenti”<sup>154</sup>, esponendo inoltre la statua in marmo la *Malinconia* commissionatagli da Ambrogio Uboldo. Parteciparono anche Alessandro Puttinati, Cincinnato Baruzzi, Gaetano Monti, del quale furono visibili ben nove opere, e Benedetto Cacciatori, che primeggiò con una statua in marmo grande più del vero rappresentante *Maria Vergine col Bambino*<sup>155</sup>.

Due anni dopo, all’esposizione di Brera del 1840, Fraccaroli presentò la sua *Eva prima del peccato*<sup>156</sup> (fig. 28) e l’*Apollo e Giacinto*<sup>157</sup> commissionatogli da Rosa Trivulzio Poldi Pezzoli (1800-1859), figlia del marchese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831) e moglie di Giuseppe Poldi Pezzoli d’Albertone (1768-1833). Nel gruppo scultoreo dell’*Apollo e Giacinto* fu ritenuto perfettamente “ritratto anche il patire del moribondo giovinetto; così nel volto, bello ed amabile ancora, come nella persona che langue, e da cui la vita già si vien ritirando”<sup>158</sup> e di fronte ad esso risultò naturale per il pubblico ricercare i pregi del precedente *Ciparisso*<sup>159</sup>.

---

<sup>151</sup> Aleardi 1843, p. 34.

<sup>152</sup> Arrivabene 1838, p. 4.

<sup>153</sup> Arrivabene 1838, p. 6.

<sup>154</sup> Fumagalli - Ambrosoli 1838, p. 127.

<sup>155</sup> Fumagalli - Ambrosoli 1838, p. 100.

<sup>156</sup> Si veda scheda n. 30.

<sup>157</sup> Si veda scheda n. 28.

<sup>158</sup> Fumagalli - Ambrosoli 1840, p. 99.

<sup>159</sup> Fumagalli - Ambrosoli 1840, p. 98.

Ancora una volta lo scultore di Castelrotto comparve al fianco di Alessandro Puttinati, che partecipò con i suoi due modelli ritraenti *San Carlo Borromeo* e *Sant'Ambrogio*. Altre presenze “sotto il portico superiore” furono Luigi Cocchi, Francesco Somaini, Democrito Gandolfi, Benedetto Cacciatori (consigliere ordinario dell'Accademia), Luigi Marchesi, Giuseppe Croff, Gaetano Motelli, Giuseppe Argenti e Luigi Agliati<sup>160</sup>. La statua di *Eva* esposta in quell'anno (1840) ricevette encomi “pel concetto, per l'espressione, per la scelta delle forme, per la grazia e soavità che vi trasfuse, e per la finitezza”<sup>161</sup> e fu acquistata da Ambrogio Uboldo per la propria collezione. Del medesimo soggetto vennero poi tratti ben 4 esemplari marmorei, uno dei quali esposto a Vienna nel 1873.

L'ideazione da parte dello scultore veronese della delicatissima figura femminile seduta risaliva, tuttavia, almeno al 1837. Il 15 novembre di quell'anno, infatti, Zandomeneghi scriveva all'allievo prediletto ricordandogli di aver trattato i canoni di rappresentazione della figura di Eva nella pubblicazione *Del Bello nella pittura e nella scultura: ricerche e trattenimenti* data alle stampe a Padova nel 1833: “Le opere che vi furono affidate vi distinguono quale artista valente, ed io ne godo e la mia famiglia ne esulta come fossero state commesse ad uno di noi [...]. Pell'Achille, pel Ciparisso, per la Clizia od altro potrete trovare in natura molti modelli atti a svegliare e a stabilire in voi le sicure norme caratteristiche, ma pell'Eva è forza salghiate assai alto per farvi un tipo condegno e rendere la prossima immagine di quella Donna che, opera della mano di Dio e madre di tutti i viventi, dovea avere espressi sulle sue membra e nelle sue forme tutta la grazia, la giocondità, il brio, la leggiadria e l'amore, uniti e contenuti nel pudore, nella santità, nella gravità matronale e in quell'alta amorevolezza che odora assai più di candida amicizia di quello sia di basso sentimento di amore. Io ho osato, nelle mie *Ricerche sul bello*, stampate in Padova, tracciare con parole la bellezza di Eva e descriverla quale doveva essere nello stato virginale, quale dopo l'amplesso civile per ciò che riguarda il seno ed i fianchi, quale dopo il peccato e quale nel successivo corso de' suoi affanni. Se

---

<sup>160</sup> *Esposizione* 1840, pp. 28-32.

<sup>161</sup> *Cenni* 1840.

voleste mai leggere questa mie stampate parole, ve le farà tenere l'ottimo Valardi presso cui ne tengo alcune copie [...].”<sup>162</sup>

Nello stesso anno in cui il Fraccaroli ideò la propria creazione (1837), un altro scultore, l'emiliano Cincinnato Baruzzi<sup>163</sup>, presentò a Brera tre sculture<sup>164</sup>, fra le quali una statua raffigurante *Eva tentata dal serpente* (fig. 29), talmente apprezzata da rischiare di offuscare l'eterea *Fiducia in Dio*, opera di Lorenzo Bartolini esposta nella stessa occasione ed acquistata da Rosa Poldi Pezzoli. Dal confronto obbligato tra Baruzzi e Fraccaroli si evidenzia che entrambi adottarono quale basamento nell'*Eva prima del peccato* un masso attorniato da una serpe, ma il veronese dimostrò maggior modernità nel ricorrere alla capigliatura mossata e sciolta della raffinata figura femminile.

I due artisti manterranno, nel corso degli anni, un ideale costante confronto. Entrambi affronteranno nuovamente dal punto di vista scultoreo, attorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento, il tema dell'*Eva* durante e dopo il peccato. Baruzzi raffigurerà la progenitrice nell'atto di cogliere il pomo, mentre il veronese la ritrarrà a peccato compiuto<sup>165</sup>, ambedue ricorrendo però alla soluzione figurativa del tronco d'albero ingentilito da dettagli vegetali e floreali.

Va ricordato che l'Ottocento a Milano, con modalità e ritmi scanditi dalle travagliate vicende storiche della città, fu dominato dai lavori per la Fabbrica del Duomo, un cantiere attrattivo per innumerevoli artisti, di fatto sottoposto all'autorità dell'Accademia di Brera (fondata nel 1776), divenuta roccaforte degli artisti di “impostazione moderna” e centro pulsante della cultura figurativa lombarda, alla quale spettava il giudizio sui modelli e sulle statue destinate all'edificio sacro<sup>166</sup>.

Le fonti confermano un coinvolgimento del Fraccaroli nella Fabbrica del Duomo già sul finire degli anni Trenta dell'Ottocento, in data 5 aprile 1837, infatti, “viene deliberato di comprendere negli scultori, cui affidare l'esecuzione di statue per l'anno in corso, i signori Giuseppe Croff ed Innocenzo Fraccaroli, i quali riportarono entrambi il gran

---

<sup>162</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomenighi a Innocenzo Fraccaroli*, Venezia, 15 novembre 1837 (in Appendice documentaria).

<sup>163</sup> Mampieri 2014.

<sup>164</sup> Tra le 9 sculture esposte da Cincinnato Baruzzi a Brera nel 1837 vi furono: *Baccante cimbalista*, *Ninfa Salmace*, *Busto della poetessa Saffo* e *l'Eva*, *Esposizione 1837*, p. 46.

<sup>165</sup> Si veda scheda n. 60.

<sup>166</sup> Cfr. Bossaglia 1973, p. 134.

premio di scultura da questa imp. R. Accademia [...]”<sup>167</sup>. Viene stabilito di affidare all’artista veneto l’esecuzione di una sola statua per la cifra di once 15. La commissione, tuttavia, non verrà subito eseguita, gli *Annali* riportano, infatti, in data 17 marzo 1839 la decisione “di comunicare agli scultori Fraccaroli e Labus, che qualora entro l’anno corrente essi non presentino le statue loro commesse l’anno scorso, sarà levata la commissione, richiamato il marmo che già fu loro consegnato, e finalmente saranno cancellati dal ruolo degli scultori in servizio della fabbrica”<sup>168</sup>.

Se questo primo episodio portò a un nulla di fatto, lo scultore non fu comunque escluso definitivamente dall’esecuzione di opere destinate alla cattedrale. Gli furono infatti assegnate, successivamente, l’esecuzione del paliotto dell’altare dedicato a S. Tecla (1863, fig. 205)<sup>169</sup> e quattro anni dopo anche la statua raffigurante la profetessa Debora (1867, figg. 225-226)<sup>170</sup> collocata nella zona absidale esterna.

Lungo tutto l’arco della propria carriera Fraccaroli si dedicò con costanza e merito al genere del ritratto<sup>171</sup>, dimostrando spiccate doti artistiche che bene si manifestano nei numerosi esemplari inediti finalmente rintracciati, andando a definire un rilevante nucleo nella sua produzione.

È datato 1840 il *Busto di giovane paggio*<sup>172</sup> (fig. 78) comparso sul mercato antiquario all’asta Finarte del 28-29 marzo 2001, dai toni assonanti al ritratto di Raffaello eseguito dallo scultore Paolo Naldini nel 1674 (fig. 80)<sup>173</sup> e all’erma di Raffaello scolpita come studio dall’antico da Bertel Thorvaldsen all’inizio del secolo (fig. 81)<sup>174</sup>.

Sempre nel 1840 lo scultore ricevette la commissione per il monumento dedicato al poeta Cesare Arici (figg. 147-148) destinato al camposanto di Brescia e definitivamente collocato nella destinazione prevista nel giugno 1843. Nel camposanto bresciano<sup>175</sup> furono attivi numerosi allievi dell’Accademia di Brera, che entrarono in contatto con lo scultore veronese e che furono coinvolti anche nel cantiere del Duomo di Milano. Fra

---

<sup>167</sup> *Annali* 1885, p. 341.

<sup>168</sup> *Annali* 1885, p. 345.

<sup>169</sup> Si veda scheda n. 81.

<sup>170</sup> Si veda scheda n. 92.

<sup>171</sup> Si veda il capitolo *Il primato della figura umana*.

<sup>172</sup> Si veda scheda n. 29.

<sup>173</sup> De Vincenti 2001, p. 172.

<sup>174</sup> Cfr. Grandesso 2010, p. 18.

<sup>175</sup> Cfr. Vicario 1995, pp. 25-79.

questi vi fu, per esempio, Gaetano Matteo Monti (1776 - 1847), che realizzò nel 1836 la celebre statua raffigurante *Igea*<sup>176</sup> (fig. 30), che seppur di soggetto differente rispetto all'*Eva* del Fraccaroli, presentò le sembianze di una figura femminile seduta su una roccia, in atto di abbeverare un serpente, permeata da un'idealizzazione delle forme perseguita anche dal veronese.

Nel Vantiniano<sup>177</sup> furono attivi anche Francesco Somaini (1795-1855), Democrito Gandolfi (1796-1874), Giovanni Antonio Labus (1806-1857) e Abbondio Sangiorgio (1798-1879), che, come il Fraccaroli, fu autore di opere scultoree collocate presso l'università di Pavia<sup>178</sup>.

Il 1841 fu l'anno in cui Innocenzo presenziò all'esposizione di Brera con il ritratto dell'architetto *Giuseppe Jappelli*<sup>179</sup> (figg. 82, 151) assieme all'opera raffigurante "una fanciulla di circa sei anni in atto di offrire dei fiori"<sup>180</sup>, identificabile probabilmente con la scultura commissionatagli dal nobile Alessandro Passalacqua<sup>181</sup>, e all'erma colossale raffigurante la *Virgo veneranda*, di cui furono realizzati tre esemplari, uno dei quali andato perduto in un naufragio durante il viaggio verso New York<sup>182</sup>.

Il nipote, Giuseppe Fraccaroli, data al 1841 un ulteriore busto ritraente il medico *Giovanni Battista da Monte*<sup>183</sup> destinato alla Società letteraria di Verona, ma ad oggi non rinvenuto.

Gli anni successivi videro presentare al pubblico alcuni dei più alti capolavori dell'artista veronese, che nel 1842 espose il marmo del suo *Achille ferito*<sup>184</sup>, finanziato

---

<sup>176</sup> Opera della maturità dell'artista ravennate, ritrae la figura mitologica di Igea, figlia di Asclepio, che, tenendo una patera nella sinistra, lascia che un serpente, simbolo dell'arte medica, si abbeveri. Secondo Terraroli (1991, p. 77) l'artista avrebbe fuso, insieme alla figura di Igea anche quella di Ebe, coppia degli dei, figlia di Giove, data la presenza della piccola brocca contenente l'ambrosia tenuta dalla donna nella mano destra.

<sup>177</sup> Cfr. Terraroli 2006.

<sup>178</sup> Monumento a Giuseppe Mangili (insegnante di storia naturale) e lapide in onore di Antonio Pignacca (docente di clinica medica).

<sup>179</sup> Si veda scheda n. 36.

<sup>180</sup> Ambrosi 1841, si veda scheda n. 37.

<sup>181</sup> "Il nobile Sig. C.te Alessandro Passalacqua mi ordinò il ritratto di una sua piccola bambina dell'età di circa cinque anni, l'ho figurata seduta in terra colle mani unite che ripiene di fiori, li offre siccome forrieri dei frutti della sua educazione." BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria).

<sup>182</sup> In riferimento ai vari esemplari dell'opera si veda la scheda n. 35.

<sup>183</sup> Si veda scheda n. 32.

<sup>184</sup> "Ebbe pure luogo in questo frattempo la esecuzione in marmo del mio *Achille ferito*, che il mio buon zio dottore fisico, affinché io dovessi dare un saggio della mia valentia nell'arte mi destinava la somma di

dallo zio materno Francesco Fagioli, e un “ritratto di donna, busto in marmo”<sup>185</sup>. Con la statua dell’Achille si collocò “di lancio accanto agli scultori più eccellenti”<sup>186</sup> riscuotendo unanimemente un “tributo di lode”<sup>187</sup> e ispirando i versi di Giovanni Prati, che all’opera, come già visto, dedicò un intero, vibrante componimento: “la musa del Prati si è fatta l’interprete del voto universale sopra l’Achille ferito, scoltura di Fraccaroli [...]”<sup>188</sup>.

L’artista, nominato nel frattempo professore di prima classe all’Accademia di Firenze<sup>189</sup>, entro il maggio 1842 portò a termine il *Monumento funebre di Giuseppe Morosi di Ripafratta*<sup>190</sup> (fig. 153), allogatogli dalla vedova del celebre meccanico. La scultura, un tempo collocata nel camposanto pisano, ritraeva entro un medaglione l’effigie del defunto e presentava a bassorilievo, nella parte superiore, l’allegoria della fama, la cui mano sinistra indicava una delle sue più celebri invenzioni: il torchio da conio.

Furono anni di lavoro incessante, che condussero all’esposizione a Brera, nel 1843, del mirabile gruppo scultoreo della *Strage degli Innocenti*<sup>191</sup> (figg. 32, 154) commissionato dall’imperatore Ferdinando I e trasportato nel 1847 a Vienna per essere collocato presso la Galleria del Belvedere. Il modello in gesso fu esposto nuovamente nel 1850 e l’artista lo donò ai musei civici veronesi, dove è tuttora conservato in stato frammentario. Una traduzione marmorea sullo stesso tema, pubblicata in incisione sulle pagine de “L’Ape italiana”, era stata affidata allo scultore Antonio Solà (fig. 33), consigliere e censore dell’Accademia romana di San Luca, da parte di S.A.R. l’Infante di Spagna D. Sebastiano di Borbone e Braganza (1835)<sup>192</sup>.

---

austriache lire 10,000, e questa statua che fu molto applaudita egli la vitaliziò, ma avvenne che la persona che l’aveva presa, dopo alcuni anni cessò di pagare l’annualità stabilita, e la statua rimase proprietà di mio zio e sempre presso di me nel mio studio per molti anni nei quali ho modellato ed eseguito in marmo un gruppo meno del vero, ne fu soggetto *Atala e Chactas* e piacque non poco.” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [18-19] (in Appendice documentaria).

<sup>185</sup> *Esposizione* 1842, p. 3.

<sup>186</sup> Mauri 1842, p. 94.

<sup>187</sup> Malvezzi 1842b, p. 73.

<sup>188</sup> Predari 1842, p. 113.

<sup>189</sup> Chirtani 1882; Sebregondi 1882, p. 93; cfr. Tedeschi 1995, p. 561.

<sup>190</sup> Si veda scheda n. 38.

<sup>191</sup> Si veda scheda n. 39.

<sup>192</sup> Betti 1835.

Nel 1844 Fraccaroli espose il gesso dell'*Achille reggente Penteselea morente*<sup>193</sup> (fig. 32), che doveva essere eseguito in marmo per commissione del duca Antonio Litta e firmò il *Ritratto di gentiluomo* venduto a Milano da Sotheby's all'asta del 20 giugno 2006, identificato dalla scrivente quale *Busto del conte Franz Anton von Kolowrat*<sup>194</sup> (figg. 96, 158).

Sempre nel 1844, a settembre, si tenne a Milano il Congresso degli scienziati, occasione in cui “si scoprivano al pubblico tre monumenti alla memoria di Bonaventura Cavalieri, di Pietro Verri e di Giandomenico Romagnosi [...]. Consistettero in tre grandi statue marmoree, la prima seduta su un ricchissimo basamento e collocata nel portico del cortile della Biblioteca Ambrosiana, le altre due ritte in piedi e collocate nel gran cortile del Palazzo di Brera. Gli artisti che le scolpirono furono Abbondio Sangiorgio, Innocenzo Fraccaroli e Giovanni Labus e que' loro lavori riuscirono lodevolissimi”<sup>195</sup>. Lo scultore veronese presentò un *Pietro Verri stante*<sup>196</sup> (figg. 38, 159), in abiti contemporanei, la cui impostazione suggerisce alla memoria la posa, seppur speculare, del *Monumento a Friedrich Schiller* di Bertel Thorvaldsen (fig. 39), posto sulla Schlossplatz di Stoccarda nel 1839 e inaugurato alla presenza dell'artista nel 1841, nonché il *Monumento ad Alessandro Volta* realizzato da Pompeo Marchesi e innalzato nel 1838 a Como (fig. 40).

L'arricchimento statuaria dell'Accademia di Brera trovò le proprie radici all'inizio dell'Ottocento, quando la pinacoteca ampliò il proprio spazio espositivo nelle aule del piano nobile, rendendo necessario murare le finestre che davano sul cortile. L'intervento determinò il crearsi di nicchie confacenti ad accogliere l'arredo scultoreo progressivamente approvato<sup>197</sup>.

Giuseppe Bossi, in particolare, riuscì nel 1803 a inserire negli Statuti per le Accademie nazionali di Milano e di Bologna la facoltà per gli istituti di dedicare un monumento in marmo a “chiunque aumentasse considerevolmente la suppellettile o la dote dello stabilimento”<sup>198</sup>. Le opere scultoree furono dedicate agli illustri milanesi vissuti

---

<sup>193</sup> Si veda scheda n. 41.

<sup>194</sup> Si veda scheda n. 42.

<sup>195</sup> Sacchi 1844b, pp. 185,187.

<sup>196</sup> Si veda scheda n. 43.

<sup>197</sup> Cfr. Poli 1995.

<sup>198</sup> Poli 1995, p. 102.

nell'ultimo scorcio del Settecento e nel corso dell'intero secolo successivo, resisi benemeriti nella disciplina delle arti e delle scienze<sup>199</sup>.

Come vedremo, molte opere dello scultore nativo di Castelrotto trovarono ubicazione nel territorio dell'attuale provincia di Monza Brianza, fra queste vi fu il monumento funebre dedicato nel 1844 a *Giovanni Battista Passalacqua*<sup>200</sup> per il cimitero di Paina (figg. 155-156), commissionato dal fratello Alessandro su desiderio dell'unica figlia del defunto conte, ancora minorenni, Elisabetta. Il monumentino constava di un busto posto a coronamento di un basamento a parallelepipedo arricchito dallo stemma familiare e dall'iscrizione commemorativa.

Di collocazione ignota, invece, il nipote Giuseppe Fraccaroli annota nel proprio elenco l'esecuzione di un busto in gesso della ballerina *Fanny Cerrito* (1845), che sarebbe stato eseguito proprio nell'anno delle nozze avvenute tra la celebre artista, nata a Napoli nel 1821, e il ballerino e coreografo Saint-Léon; il *Ritratto della cantante Matilde Juva Branca*<sup>201</sup>, figlia di Paolo Branca, mecenate milanese che accoglieva nella sua casa i più celebri musicisti dell'epoca, a cui dedicò un ritratto anche Francesco Hayez nel 1851; il *Busto ritratto del barone Smania*, esposto a Verona nel 1843<sup>202</sup>, ed i "busti ritratto di due cognate e d'un cognato"<sup>203</sup>.

Nel gennaio 1845 Fraccaroli stipulò con il collegio della Guastalla, rappresentato dalla governatrice Giulia Porta e dai relativi amministratori, il contratto per l'esecuzione del *Monumento in memoria di Ludovica Torelli*<sup>204</sup>, contessa fondatrice dell'istituzione deputata all'educazione di fanciulle bisognose. Lo scultore terminò due anni più tardi l'opera dominata dal "bassorilievo rappresentante una pia matrona che accoglie alcune giovinette" (fig. 42)<sup>205</sup>, il cui soggetto risulta ispirato al dipinto di Joahn Pock conservato presso lo stesso collegio (fig. 41).

---

<sup>199</sup> Poli 1995.

<sup>200</sup> Si veda scheda n. 40.

<sup>201</sup> "[Giuseppe Fraccaroli] Chi è questa Juva che mi nomini per la prima volta nella tua cartolina cui avrebbe fatto il ritratto? E quando lo fece? Questi lavori non li ho notati nel mio catalogo; mettimeli a posto. [Rosa Fraccaroli] Era una figlia Branca di Milano maritata al sig. Juva. Il ritratto fu eseguito nel 1846-7." BCVR, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 23 (in Appendice documentaria).

<sup>202</sup> Meneghello 1986, p. 17.

<sup>203</sup> Fraccaroli 1883, p. 42.

<sup>204</sup> Si veda scheda n. 47.

<sup>205</sup> Fraccaroli 1883, p. 42.

A Brera, nell'anno 1845, lo scultore espose un putto in marmo commissionato dal conte Antonio Erbisti, raffigurante il nipote di quest'ultimo dell'età di circa quattro anni<sup>206</sup>. L'opera, giudicata “sgraziato concetto”<sup>207</sup> da Carlo Tenca, fu presentata insieme ad altri tre ritratti connessi ad altri committenti: un “ritratto in marmo d'illustre personaggio, di commissione”, una “vestale pure in marmo”, un “ritratto simile”<sup>208</sup>. La scultura voluta dal conte Erbisti doveva essere probabilmente molto simile al putto rappresentante la caccia rinvenuto pochi anni fa sul mercato antiquario<sup>209</sup> (figg. 43, 141-142).

Nel 1852 all'Accademia di Brera, Fraccaroli esporrà nuovamente, insieme a due ritratti e a un busto colossale rappresentante il *Redentore*, “un putto dell'età di tre anni, in marmo, grande al vero, rappresentante il ritorno dalla caccia”<sup>210</sup>, una replica del putto già esposto precedentemente<sup>211</sup>. Il tema rimanda certamente ai *Geni della caccia e della pesca* realizzati da Pietro Tenerani nel 1824 (fig. 44), tuttavia l'opera richiama anche precedenti illustri come Bertel Thorvaldsen: sia nella raffigurazione dell'infanzia offerta nel *Ritratto di Lady Georgiana Russel* (1815-1818, Bedford, Woburn Abbey, fig. 45), sia nel modello dell'*Amore stante con l'arco* (1819, fig. 46) conservato al Thorvaldsen Museum di Copenaghen.

Per gli Erbisti il Fraccaroli realizzò anche “due piccoli angioli alludenti a S. Dionigi”<sup>212</sup> rimasti a lungo nella piccola chiesa sul colle dedicato a San Dionigi presso Parona all'Adige, in prossimità dell'altare maggiore<sup>213</sup> (fig. 143). La chiesa faceva parte del complesso edilizio di villa Erbisti, famiglia che acquisì nel 1790, dal Senato veneto, lo status di nobili e conti, in considerazione dei meriti nell'incremento dell'industria nazionale<sup>214</sup>. I beni collocati nella contrada detta di San Dionigi di proprietà Erbisti furono dunque elevati a rango di feudo nobile. La villa ospitava diverse opere del Fraccaroli, ma con il passare del tempo fu gradualmente depauperata.

---

<sup>206</sup> Si veda scheda n. 26. L'opera risulta esposta per la prima volta a Verona nel 1839.

<sup>207</sup> Tenca 1845, p. 289.

<sup>208</sup> *Esposizione* 1845, p. 46.

<sup>209</sup> De Vincenti 2001, pp. 152, 170

<sup>210</sup> *Esposizione* 1852, p. 47.

<sup>211</sup> *Cicerone* 1852.

<sup>212</sup> BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [17] (in Appendice documentaria), si veda scheda n. 27.

<sup>213</sup> Pighi 1893, p. 23.

<sup>214</sup> Schröder 1830, pp. 307-308.

Nel 1845 Fraccaroli presentò invano anche il bozzetto per un monumento al Sanmicheli<sup>215</sup> (figg. 47, 160), dando inizio alla complessa vicenda avviatasi per volontà della municipalità di Verona, che intendeva celebrare in modo monumentale due glorie artistiche locali: l'architetto Michele Sanmicheli (1484-1559) e il pittore Paolo Caliari detto il Veronese (1528-1588). La "questione Sanmicheli" si concluse solo nel 1874, con la realizzazione dell'opera da parte di Giambattista Trojani (fig. 48), sotto la guida di Giovanni Dupré<sup>216</sup>.

La fama del Fraccaroli risultò comunque definitivamente sancita dalla commissione ottenuta da re Carlo Alberto di Savoia, ovvero il monumento a Carlo Emanuele II<sup>217</sup> (fig. 161) destinato alla reale Cappella della Sindone a Torino. Le notizie riguardanti l'affidamento dell'opera al veronese cominciano a trapelare già nel 1844, quando Carlo Promis, nella lettera datata 29 maggio dello stesso anno, avvisa l'amico scultore delle intenzioni del re di Savoia di allogargli l'esecuzione, mettendolo in guardia dalle trame che parevano ordite dai suoi concorrenti<sup>218</sup>, ma nel contempo confortandolo per l'appoggio dimostrato nei suoi confronti dal collega Giuseppe Gaggini. Il disegno verrà approvato nel 1845<sup>219</sup> e dopo la conclusione dei lavori avvenuta nel 1848, il monumento troverà la sua collocazione definitiva nel 1849<sup>220</sup>.

---

<sup>215</sup> Per i dettagli sulla vicenda si rimanda alla scheda n. 44.

<sup>216</sup> Bertoni 2001, p. 297

<sup>217</sup> Si veda scheda n. 45.

<sup>218</sup> "I due monumenti per S. Sudario furono dati: uno al prof. Gaggini, ed è quello del Principe Tommaso di Savoia: l'altro che è al Duca Carlo Emanuele II, tutti dicono che è dato a voi. Primo di tutti me lo disse molto tempo fa mio fratello che lo seppe dal Re; poi ne chiesi al Gaggini stesso che me lo assicurò, dicendomi averlo saputo dall'intendente della Real Casa cav. di Castagneto. Io tengo la cosa come sicurissima, ma non ho voluto precipitare a scrivervelo, aspettando che a voi stesso ne fosse data ufficialmente la commissione, come in questo modo già fu data a Gaggini. Tuttavia, per quanto si possa umanamente parlare, io tengo la cosa come certa; sò per altro che la cosa è trapelata anche qui, e tosto non mancarono scultori a mettersi sotto per carpire a voi l'incarico e farlo rivolgere a sé: spero tuttavia che la cosa sia salda in modo da non potersi più disfare: almeno Gaggini (il quale vi si dimostra molto amico) me l'ha accertata per tale, ed egli è uomo benissimo informato. Io andrò da lui stesso, gli comunicherò la vostra lettera e procaccerò di farlo cooperare a dare la spinta a chi tocca onde vengavi spedito l'ufficiale incarico. Voi conoscete il luogo e conoscete i monumenti di Cacciatori e Marchesi; il vostro è in condizioni affatto eguali: furono pagati 50,000 franchi. Ciò nonostante, voi non dovete saper nulla né dir nulla sinché non abbiate avuto lettera superiore: non compromettete con vane parole il bell'incarico che vi deve toccare." Promis 1877, pp. 37-38.

<sup>219</sup> "Ho sentito un vero e vivo piacere per l'approvazione data dal Re al vostro disegno, quantunque dallo schizzo da voi comunicatomi io già avessi tutta la certezza di un'ottima riuscita [...]. Seppi da Gaggini che ad esso e al Marchese d'Azeglio aveva il Conte di Castagneto fatto vedere il disegno vostro e che a tutti aveva piaciuto e tutti lo avevano lodato: credo bensì (od almeno mi pare probabilissimo) che il Conte sopradetto ne abbia interrogato il Cav. Melano, il quale già da me, come vi scrissi altra volta, aveva avuto

Nei vani degli archi della Cappella della Sindone furono collocate le ceneri degli antenati della casa sabauda Emanuele Filiberto, il principe Tommaso, Carlo Emanuele II e Amedeo VIII, ai quali furono dedicate imponenti opere scultoree in marmo, la cui esecuzione fu affidata a quattro artisti diversi: Pompeo Marchesi, Giuseppe Gaggini, Innocenzo Fraccaroli e Benedetto Cacciatori, tutti scultori in stretto contatto con l'ambiente milanese.

Come ben espresso da Daniele Pescarmona, “Carlo Alberto si avvalese dei maggiori illustri scultori accademici stranieri, in modo particolare lombardi, tali che il vantaggio della loro notorietà si accompagnasse alle ragioni promozionali della contingente politica culturale dinastica”<sup>221</sup>.

Ognuno dei grandiosi monumenti incluse, oltre alla statua del personaggio, il ricorso a figure allegoriche legate alla celebrazione delle virtù dei potenti. Pompeo Marchesi optò per un Emanuele Filiberto stante (fig. 49), “vestito nell'armatura d'acciaio sta in atto di abbassare la spada per dare una lunga pace a' i suoi popoli”<sup>222</sup>. A decorazione del basamento lo scultore pose due figure femminili allusive alla *Storia* in atto di scrivere le gesta e alla *Munificienza*.

Ritto su un podio venne raffigurato anche il principe Tommaso di Savoia, per celebrare il quale, il genovese Giuseppe Gaggini arricchì la composizione ritraendo un guerriero che riceve una corona d'alloro dalle mani della *Gloria*, mentre sul basamento riposa un leone (fig. 50).

Lo scalpello di Benedetto Cacciatori raffigurò Amedeo VIII, panneggiato e stante, tra due figure allegoriche, *Giustizia* e *Felicità* (fig. 51). Il piedistallo quadrangolare, dal fronte decorato a bassorilievo con una scena dedicata all'attività legislativa svolta in vita dal duca, risulta affiancato dalle statue raffiguranti *Sapienza* e *Fermezza*.

Solo Fraccaroli scelse di realizzare un ritratto sedente (fig. 52), anch'egli non lesinando il ricorso all'allegoria, mediante i riferimenti a *Pace*, *Munificienza* e *Giustizia*, le cui icone marmoree furono collocate nelle nicchie del basamento.

---

comunicazione del disegno. I sovracitati hanno pure lodata molto l'esecuzione del disegno.” Promis 1877, pp. 39.

<sup>220</sup> Fraccaroli 1883, p. 41.

<sup>221</sup> Pescarmona 1980, p. 592

<sup>222</sup> Solero 1956, p. 160.

Al 1846 l'artista veronese lega i ricordi di un viaggio a Napoli, con passaggio per l'amata Roma, intrapreso in compagnia dello zio Francesco Fagioli e altri due conoscenti, affettuosamente annotato nell'autobiografia<sup>223</sup>. Fraccaroli non mancò comunque all'esposizione braidense di quell'anno, a cui partecipò con il gruppo scultoreo in marmo raffigurante *Atala e Chactas*, ispirato al fortunato romanzo di Chateaubriand<sup>224</sup> pubblicato a Parigi nel 1801, e con un "busto simile rappresentante Angelica"<sup>225</sup>. Dell'*Atala e Chactas*, come per altre opere del Fraccaroli, furono eseguiti più esemplari, i quali furono ripetutamente inviati alle esposizioni internazionali di Londra (1851), New York (1853), Parigi (1855) e Dublino (1865).<sup>226</sup>

Innocenzo, rientrato nel 1846 a Milano, sposò Felicita Salvini, da cui ebbe cinque figli, tre maschi e due femmine: Vittorio, il maggiore, divenne medico chirurgo e nel 1866 combatté nel 4° reggimento delle camice rosse garibaldine; di Alessandro si hanno poche notizie; Andrea combatté in Erzegovina e fu esploratore in Africa, ove morì<sup>227</sup>; Ester sposò il professore di chimica Enrico Comboni ed infine Rosa fu ordinata suora a Conegliano<sup>228</sup>. Quest'ultima, in particolare, fu una figura di rilievo per il rapporto

---

<sup>223</sup> "Nel 1846 venne a Milano il mio zio dott.r Fagioli, mio cugino il dott. Zerloto, ed il sig. Grigolati, tutti e tre scienziati, e diretti a Napoli a quella settimana adunanza. M'interessarono a volerli seguire, ed io accettai col maggior piacere, e rividi Roma con indicibile contentezza, e molti de' miei cari amici - poi Napoli per la prima volta, che mi piacque assai visitando ogni cosa che offre di bello e di incantevole rimasi poi sbalordito portandomi di notte sulla montagna del Vesuvio, che erutava non poco in quei giorni. Con mia soddisfazione ho poi visitato il museo Borbonico, le città Ercolano, e Pompei, in somma Napoli colle sue vicine isole è un vero incanto. Debbo aggiungere, ch'io fui inserito nel numero dei scienziati, come archeologo, e non so come, godetti di ogni cosa che Napoli aveva loro disposta, e senza intervenire alle sedute; ebbi la medaglia coniatà in quell'occasione coll'effigie del celebre Vico, la illustrazione di Napoli coi suoi dintorni, due grossi volumi, e la piccola guida per l'interno della città, e la serie di tutti gli scritti egualmente che i tre miei compagni." BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [16-17] (in Appendice documentaria).

<sup>224</sup> François-Auguste Chateaubriand, *Atala, ou Les amours de deux sauvages dans le désert*, Paris, Migneret, 1801.

<sup>225</sup> *Esposizione 1846*, p. 35.

<sup>226</sup> Si rimanda alla scheda n. 46.

<sup>227</sup> "Carissimo fratello, di mio proprio pugno avrei voluto darti la triste notizia della perdita in Africa del caro mio Andrea ed in momento che pareva volesse arridergli la fortuna - ma ho pensato, che era questo un ufficio troppo brutto, e non volli farlo, persuaso, che simili notizie corrono purtroppo da loro stesse agli orecchi dei parenti e degli amici [...]" BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 9 luglio 1880 (in Appendice documentaria).

<sup>228</sup> "Ritornato a Milano, dopo essermi separato a Parma dai miei compagni, che si ritornavano a Verona, mi venne a noia la vita solitaria, e pensai ad accompagnarli, e presi moglie; ebbi cinque figli, tre maschi, e due femmine, che per la loro miglior educazione, io non intralasciai spesa di sorta, sempre confortato dalla loro buona condotta e progressi nei loro studj. Il maggiore di questi miei figli di nome Vittorio è ora medico chirurgo, ed esercita con molto decoro l'arte sua da sette e più anni; gli altri due sono nel commercio, e si conducono lodevolmente. Le figlie, una e maritata al Prof. di chimica Enrico Comboni, e

epistolare ricco di dettagli intrattenuto con il cugino Giuseppe, autore del discorso commemorativo pubblicato dopo la morte dello zio<sup>229</sup>.

Nel 1847 nella corte dell'Accademia di Brera fu aggiunta una seconda opera del Fraccaroli: il *Busto di Gaetana Agnesi*<sup>230</sup> (fig. 98), che si distinse nello studio della matematica e nella filosofia, divenendo personalità illustre dell'ambiente culturale milanese. La figura idealizzata “alla maniera” di Thorvaldsen, si avvicina a un altro esempio di ritrattistica femminile in cui Fraccaroli si cimenta l'anno successivo, ovvero il busto identificato come *Giunone*<sup>231</sup> (fig. 86), battuto all'asta il 20 giugno 2007 da “Il Ponte Casa d'aste”.

Fraccaroli non rimase immune agli ideali risorgimentali e modellò nel 1848, su disegno di Francesco Hayez, la *Medaglia commemorativa delle Cinque Giornate di Milano*<sup>232</sup> (fig. 170) ordinata nello stesso anno dal Governo provvisorio degli insorti all'incisore Luigi Schieppati, divenuto successivamente incisore capo della Zecca.

Il nipote Giuseppe ricorda che lo zio eseguì nel 1849 due opere non rinvenute: un “busto rappresentante la Legge donato dall'autore all'avv. Imperatori di Milano [...]” e il “ritratto del conte Fiquelmont, busto colossale eseguito per ordinazione del conte Suardi. È a Teplitz”<sup>233</sup>. Quest'ultimo ritratto fu oggetto di corrispondenza tra lo scultore e il principe Edmund Clary-und-Aldringen, marito della figlia del conte effigiato ovvero Karl Ludwig von Ficquelmont, successore del Primo ministro dell'Impero Franz Anton von Kolowrat-Liebsteinsky, anch'egli ritratto dal Fraccaroli.

Nel maggio 1849, lo scultore inviò a Teplice, a Edmund Clary, una lettera di risposta in cui unì ai ringraziamenti alcuni dettagli in riferimento alla collocazione del busto, compreso un filo per indicare l'altezza della colonna “a preferenza rotonda e di marmo

---

trovasi a Conegliano, l'altra è suora a Conegliano ove ha messo un collegio, del quale si chiama contenta [...]” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], P. [17] (in Appendice documentaria).

<sup>229</sup> Fraccaroli 1883.

<sup>230</sup> Si veda scheda n. 48.

<sup>231</sup> Si veda scheda n. 49.

<sup>232</sup> Si veda scheda n. 50.

<sup>233</sup> Fraccaroli 1883, p. 42, le ricerche presso il museo di Teplice (Regionální muzeum v Teplicích) non hanno purtroppo dato alcun risultato. Si veda scheda n. 51.

nero venato di bianco, perché il busto verrebbe a guadagnare assai più dal contrasto dei colori”<sup>234</sup>.

La stessa colonna cilindrica in marmo venato nero compare quale basamento di un inedito ritratto maschile conservato in collezione privata (fig. 90). Un Adone forse o un autoritratto dello stesso scultore, come suggerito da Fernando Mazzocca<sup>235</sup>. Molti scultori ottocenteschi, fra i quali gli stessi Thorvaldsen (fig. 91) e Tenerani, non mancarono, infatti, di celebrarsi mediante un autoritratto nel corso della propria carriera.

### **La piena maturità**

All’inizio degli anni Cinquanta Innocenzo Fraccaroli dedicò a due figure femminili veronesi, Angela Busti Trevisani e Laura Scopoli, due rilevanti opere scultoree.

Il monumento dedicato alla benefattrice Angela Trevisani (datato 1850, fig. 100), spentasi nell’agosto del 1834, è tutt’oggi visibile al pian terreno di Villa Monga a Verona, ora sede di un istituto destinato alla cura degli anziani. Lo scultore raffigurò la donna seduta, spontaneamente avvolta da un manto, nell’atto di stilare le proprie volontà testamentarie, con le quali donò una cospicua eredità proprio alla casa di ricovero veronese.

Per ordine di Isabella Scopoli Biasi, lo scultore realizzò, invece, il busto raffigurante la contessa Laura Scopoli, madre di Isabella, mirabilmente ritratta in abiti contemporanei, che consentirono all’artista di dilettersi in raffinati effetti materici (fig. 171).

Sempre per la famiglia Biasi, lo scultore realizzò negli stessi anni una scultura ricordata dal nipote Giuseppe ovvero “un putto che offre dei fiori, grande il vero (1850). È a Verona presso la famiglia Biasi. Un altro esemplare fu acquistato dal Ministero”<sup>236</sup>.

Fraccaroli continuò a lavorare per l’ambiente veronese realizzando il monumento funebre di Antonio Tessari, commissionato nel 1850 e inaugurato nel 1853 nel camposanto cittadino. L’opera, irrimediabilmente perduta nei bombardamenti del 1944, ritraeva un classicheggiante gruppo scultoreo composto da tre figure, retto da un

---

<sup>234</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Edmund Clary-und-Aldringen*, [1849?] (in Appendice documentaria).

<sup>235</sup> Per gentile comunicazione dei proprietari del busto. Si veda scheda n. 31.

<sup>236</sup> Fraccaroli 1883, p. 43.

basamento a tronco di piramide: la Giurisprudenza in atto di presentare il fanciullo erede (Agostino Renzi) al genio della Beneficenza, per la consegna dell'eredità del defunto prozio Antonio<sup>237</sup>. Dell'opera si conserva oggi solo il disegno preparatorio proposto dallo scultore e una foto che ne documenta l'effettiva esistenza al di sotto del porticato cimiteriale (1929, fig. 175).

Il 1851 fu l'anno dominato dall'esperienza dell'esposizione universale che ebbe luogo a Londra, all'interno del maestoso Crystal Palace allestito per l'occasione<sup>238</sup>.

Fraccaroli partecipò con tre marmi: l'*Achille ferito*, *Athala e Chactas* e una nuova creazione, la scultura del *Davide*<sup>239</sup> che lancia la pietra affrontando il gigante Golia (fig. 173). Un soggetto che, nel peculiare contesto storico, non poteva non alludere alle recenti insurrezione del Lombardo Veneto, facente parte dei domini dell'impero asburgico. Il successo del marmo giustificò le repliche eseguite per vari committenti<sup>240</sup>, una di queste è ancora oggi visibile nel palazzo milanese un tempo proprietà dei conti Melzi d'Eril.

È datato 1851 anche il pregevole monumentino dedicato dallo scultore alla memoria dei genitori, Andrea Fraccaroli e Aquilina Fagioli, conservato nell'oratorio della chiesa Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo a Parona all'Adige (fig. 176).

L'artista, assecondando un evidente gusto antiquario, scolpì a bassorilievo le effigi dei propri cari affiancate e di profilo, collocandole entro un medaglione ovale, il quale, arricchito da raffinati dettagli fitomorfi, conferì all'opera i caratteri di un finto cammeo. I due profili, sobriamente lavorati, coniugano volontà di idealizzazione con accenti naturalistici, attraverso i richiami alla moda dell'epoca e alla vividezza delle anatomiche.<sup>241</sup>

La madre morì, prima del padre, l'8 gennaio 1828, in casa propria<sup>242</sup>, mentre Andrea Fraccaroli si spense 21 anni più tardi, il 30 novembre 1849 all'età di 82 anni<sup>243</sup>.

---

<sup>237</sup> Si veda scheda n. 55.

<sup>238</sup> Si rimanda all'approfondimento dedicato alle esposizioni internazionali.

<sup>239</sup> Si veda scheda n. 54.

<sup>240</sup> *Ibidem*

<sup>241</sup> Si veda scheda n. 56.

<sup>242</sup> APP, *Liber defunctorum 1816-1842*, cfr. Bissoli 2014, p. 163, nota 40.

<sup>243</sup> APP, *Liber defunctorum 1842-1875*, cfr. Bissoli 2014, p. 163, nota 40. "La cara tua lettera non fu prima a darmi la trista notizia della morte del carissimo nostro padre Gaetano me la scriveva purtroppo due giorni prima e quanto mi riuscisse doloroso un tale annunzio, tu lo potrai facilmente immaginare

All'amato padre lo scultore dedicherà qualche anno dopo anche un busto, rinvenuto nel corso delle ricerche nell'ambito del mercato collezionistico<sup>244</sup>.

Nei primi anni cinquanta dell'Ottocento, Fraccaroli doveva aver realizzato anche le opere non più rinvenute appuntate dal nipote Giuseppe: "busto ritratto d'un cappellano della nobile famiglia Castelbarco di Milano (1851). Busto colossale del Nazzareno. È presso la vedova dell'autore."<sup>245</sup>

Nel 1852 fu certamente concluso l'altare maggiore del Duomo di San Bonifacio<sup>246</sup>, realizzato su progetto di Antonio Diedo, architetto che a lungo fu segretario dell'Accademia di belle arti di Venezia, dove Fraccaroli, come abbiamo visto, condusse i propri studi e vide riconosciuti i primi meriti. L'altare fu impreziosito da tre sculture dell'artista veronese: la figura del *Redentore risorto*<sup>247</sup> accolto entro un'elegante edicola e due angeli inginocchiati<sup>248</sup> (fig. 55).

Fraccaroli, all'incirca negli stessi anni, lavorò ad altre figure angeliche, che furono poste a coronamento di un ulteriore altare, quello dedicato all'Addolorata nella Chiesa di San Martino di Legnago eseguito dallo scultore Antonio Conconi, su progetto di Romualdo Bottura di Verona (fig. 56). Fraccaroli visitò l'opera in cantiere presso la cittadina veneta e suggerì di completarla con due statue raffiguranti *S. Giovanni* e la *Maddalena*<sup>249</sup>, offrendo di occuparsi della realizzazione. Lo scultore eseguì anche i *Tre arcangeli* collocati sulla sommità dell'edicola, pattuendo la consegna delle cinque statue contro un valore di L. 15.000<sup>250</sup>. Il San Giovanni e la Maddalena furono firmati e datati

---

quantunque io ne fossi già preparato conscio dell'età sua così avanzata, e dei molti incomodi da cui non era disgiunta. Ci consoli in questa nostra amarezza, appunto la santità de' suoi costumi, ch'egli ebbe mai sempre sopra di ogni particolare, ed il premio che ne godrà quindi coi beati nel Cielo" BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 5 dicembre 1849.

<sup>244</sup> Si veda scheda n. 62.

<sup>245</sup> Fraccaroli 1883, p. 43.

<sup>246</sup> Questa l'iscrizione posta sul retro: ZAVARISE VINCENZO ELARGÌ/ DIEDO ANTONIO DISEGNÒ FRACCAROLI INNOCENZO SCOLPÌ/ MDCCCLII.

<sup>247</sup> Si veda scheda n. 57.

<sup>248</sup> "Due angeli grandi il vero ho eseguiti in marmo per Sambonifacio Veneto ordinatimi da quella Fabbriciera, e stanno ginocchioni in adorazione, lateralmente alla custodia sul maggiore altare" BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria), si veda scheda n. 58.

<sup>249</sup> "Due statue grandi oltre il vero ho eseguite in marmo ordinatemi dalla Fabbriciera di Legnago, S. Giovanni, e S. Mariamadalena e figurano nel maggior tempio." BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [19] (in Appendice documentaria), si vedano schede nn. 67-68.

<sup>250</sup> Cfr. Bologna 1984, p. 59; De Vincenti 2001, pp. 174-175.

dall'autore nel 1856 ed i tre arcangeli (Michele, Gabriele e Raffaele) furono certamente consegnati entro la stessa data.

Nell'anno in cui fu concluso l'altare maggiore di San Bonifacio (1852), lo scultore ricevette la commissione per l'esecuzione del monumento dedicato al compositore Simone Mayr (1763-1845). Questi, originario della Baviera, fu a lungo maestro nella cappella musicale della Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo, città nella quale si spese per l'apertura di una "Pia scuola di musica", al fine di consentire l'accesso all'istruzione della musica e del canto anche ai ragazzi in condizione di indigenza. Fu molto stimato dai contemporanei tanto che, qualche anno dopo la sua morte, la Congregazione di Carità reputò necessario erigere alla sua memoria un monumento funebre da collocarsi all'interno della Basilica di Santa Maria Maggiore (fig. 57). L'incarico fu affidato a Fraccaroli, che raffigurò "un'armonia sacra con un gruppo di tre angeli uno dei quali ne accompagnasse coll'arpa il dolcissimo canto"<sup>251</sup> e che rimase attivo nell'ambito bergamasco realizzando sculture per il Duomo di Bergamo<sup>252</sup> e all'interno del porticato dell'Accademia Carrara<sup>253</sup>.

Al 1853 Giuseppe Fraccaroli riconduce diverse opere: un busto colossale del cavalier Luigi Negrelli; un bozzetto mai tradotto in marmo raffigurante *S. Michele che atterra Lucifero*, modellato in origine per farne dono al professor Michelangelo Grigoletti di Venezia; un busto ritratto del padre dell'autore e il *Cristo risorto* per la cappella funeraria Piola, quest'ultimo ricordato come ubicato nel cimitero di Seregno Brianza<sup>254</sup>. Le ricerche hanno consentito di rinvenire almeno due delle opere citate dal nipote. Il busto del padre<sup>255</sup>, ricordato anche dalle fonti documentarie manoscritte<sup>256</sup>, è oggi

---

<sup>251</sup> BCVr, b. 184, Minuta di una lettera scritta da Innocenzo Fraccaroli al conte Guglielmo Lochis, senza data.

<sup>252</sup> Si vedano schede nn. 82-84.

<sup>253</sup> Si veda scheda n. 69.

<sup>254</sup> "Busto colossale ritratto del cav. Negrelli. Bozzetto in piccola dimensione, rappresentante S. Michele che atterra Lucifero: fu modellato appositamente dall'autore per farne dono in segno d'affetto al prof. Grigoletti di Venezia. Una copia è presso il dott. Vittorio Fraccaroli a Milano (1853). Non fu eseguito in marmo. Busto ritratto del padre dell'autore (1853). Fu donato al fratello Gaetano ed è a Parona presso la famiglia Fraccaroli: un altro esemplare fu donato al fratello Gabriele. Monumento sepolcrale rappresentante Cristo risorto, nel Camposanto di Seregno in Brianza. È nella Cappella sepolcrale della famiglia Piola, ed è consacrato alla memoria del signor Cozzi procuratore della stessa." Fraccaroli 1883, p. 43.

<sup>255</sup> Si veda scheda n. 62.

<sup>256</sup> BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 10 marzo 1868 (in Appendice documentaria).

conservato dalla Galleria antiquaria Gomiero. L'opera, firmata, riporta l'affettuosa dedica dello scultore: A SUO PADRE/ ANDREA FRACCAROLI/ IL FIGLIO INNOCENZO/ SCULTORE e restituisce l'effigie di un uomo semplice, con un copricapo tipico dell'epoca, copricapo con cui il figlio lo ritrae anche nel già citato monumento funebre dedicato alla memoria dei genitori (1851). Unico vezzo concesso: la decorazione geometrica della camiciola dal collo aperto (fig. 184).

Il *Cristo risorto*<sup>257</sup> (fig. 58) citato dal nipote campeggia, invece, sull'altare maggiore collocato all'interno della cappella Piola nel cimitero di Giussano, in provincia di Monza Brianza. L'opera fu esposta a Brera nel 1853<sup>258</sup> ove "Fraccaroli Innocenzo, se non presentò un nuovo Achille che renderà immortale il suo nome, porse una statua in marmo rappresentante il Cristo risorto. Aveva molti pregi, era encomiata senza per questo chiamarsi grand'attenzione da' visitatori" (Cantù 1853). La figura risulta coperta da un panneggio morbidamente disegnato, che lascia visibili i segni della crocifissione, le stimmate e la ferita al petto. Lo scultore dimostra di rimanere aderente alla ricerca del "tipo" nella scultura cristiana, già condotta da Bertel Thorvaldsen nella vasta impresa realizzata per la Vor Frue Kirke a Copenaghen, in particolare nella statua del Cristo tradotta in marmo tra il 1827 e il 1828<sup>259</sup> (fig. 59).

Fraccaroli richiama l'iconografia del maestro danese nella definizione del panneggio e negli attributi tipici della barba e dei capelli ripartiti al centro, tuttavia ne aggiorna la posa, non più ispirata alla simmetrica ieraticità bizantina, ma con il braccio destro rivolto verso l'alto.

Altre due opere sono datate al 1854: il marmo di dimensioni contenute che ritrae *Gesù bambino* nelle sembianze di un neonato disteso su un giaciglio di paglia, avvolto in un panno, con le braccine protese già in atto di ideale benedizione (Roma, Galleria Carlo Virgilio, fig. 60)<sup>260</sup> e l'inedito bel ritratto del nonno materno: Antonio Faggiuoli (collezione privata)<sup>261</sup> con la dedica incisa dallo scultore in caratteri corsivi: "INN.ZO FRACCAROLI/ A SUO NONNO/ ANTONIO FAGIUOLI/ 1854.

---

<sup>257</sup> Si veda scheda n. 61.

<sup>258</sup> *Esposizione* 1853, p. 39.

<sup>259</sup> Per le vicende legate all'opera si rimanda a Grandesso 2010, pp. 165-205.

<sup>260</sup> Si veda scheda n. 64.

<sup>261</sup> Si veda scheda n. 65.

Nel corso dell'Ottocento risulta diffusa la richiesta di bambinelli, amorini e cupidi dormienti<sup>262</sup> (fig. 61) destinati al collezionismo privato, molti dei quali ispirati iconograficamente al *Cupido* dipinto a Malta dal Caravaggio nel 1608. Accanto alla religiosità privata, tuttavia, Monica De Vincenti ravvisa per il piccolo *Gesù* del Fraccaroli un possibile ambito di devozione collegata a un convento o a una pia istituzione dedita alla cura dell'infanzia<sup>263</sup>. L'esecuzione richiama, nella definizione degli occhi e del piccolo mento appena annunciato, la tipologia iconografica del bambino caratteristica del Fraccaroli, come ben risulta, per esempio, dal confronto col gruppo scultoreo della *Strage degli Innocenti* (1843) conservato a Vienna.

Nel 1855 Fraccaroli partecipò all'esposizione universale di Parigi con l'*Eva dopo il peccato* (fig. 182), che fu presentata accanto a due celebri cavalli di battaglia, l'*Achille ferito* e il *Dedalo che attacca le ali a Icaro*, e assieme al gruppo, meno noto, di *Atala e Chactas*. Fu proprio la statua raffigurante *Eva* a conquistare la medaglia di prima classe, apprezzata quale capolavoro di grazia, poesia e severità di forme, nonostante i danni subiti durante il viaggio<sup>264</sup>. Furono realizzati tre esemplari del medesimo soggetto: dell'originale danneggiato si è persa traccia, mentre una versione firmata e datata 1857, dal titolo *The Expulsion of Eve*, risulta venduta per la somma di 5.290 dollari all'asta battuta a Londra il 22 maggio 1996 da Sotheby's (si tratta probabilmente dell'esemplare transitato per Liverpool citato dalle fonti)<sup>265</sup>. Un esemplare in marmo, firmato e datato 1862, è infine tuttora conservato presso la Galleria d'arte moderna di Milano.

Poco distante dallo studio di Fraccaroli (al n. 8 presso Ponte Nuovo di San Marco), era ubicata la Chiesa dedicata all'omonimo santo, ancora oggi custode dell'inedito busto

---

<sup>262</sup> Si veda il caso dello scultore inglese Joseph Gott (1786-1860) attivo a Roma e autore di un *Cupido dormiente*, cfr. Mori 2012.

<sup>263</sup> De Vincenti 2002.

<sup>264</sup> "Dietro comunicazione ch'io le faceva alcuni mesi sono dello stato delle cose riguardante la mia statua di Eva dopo il peccato, andata rotta in più pezzi nel trasporto a Parigi per l'universale esposizione ch'ebbe luogo nel 1855. Ella gentilissimamente mi chiedeva un relativo promemoria, e ciò all'effetto di potermi esser utile in quel disgraziato affare, costì in Torino, ove doveva trasferirsi, nel caso le ne venisse porta la occasione. Tale promemoria io mi faccio ardito di rimmetterle in oggi, trattandosi che quel mio affare non ebbe ancora alcuna soluzione, e che tutte le carte che lo riguardano stanno tuttavia al R. Ministero dell'istruzione pubblica." BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al presidente dell'Accademia di Brera*, Milano, 7 giugno 1860 (in Appendice documentaria).

<sup>265</sup> L'originale andò rotto nel viaggio all'esposizione universale di Parigi del 1855: una riproduzione è nella galleria di Brera a Milano; un'altra grande oltre un metro è a Liverpool." Fraccaroli 1883, p. 44, si veda scheda n. 60.

maschile firmato e datato dall'artista nel 1856 (fig. 94). L'opera, oggi dimenticata insieme ad altri due ritratti nel giardino interno a cui si accede dall'edificio sacro, offre l'effigie del parroco di quella chiesa: don Carlo Rainoni<sup>266</sup>.

Nel 1856 fu inaugurato anche il monumento commemorativo, con medaglione scolpito a bassorilievo dal Fraccaroli<sup>267</sup>, dedicato a Luigi Deleidi detto il Nebbia (1784-1853)<sup>268</sup> visibile sotto il portico dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 194). Autore della parte architettonica della lapide fu Andrea Antonio Galetti<sup>269</sup>, personalità coinvolta anche nell'esecuzione dell'altare dedicato al S. Rosario per la chiesa di Castrezzato (Brescia)<sup>270</sup>, ove verranno collocate, come vedremo, le statue del nostro scultore raffiguranti *S. Pio V* e *S. Vincenzo*.

Allo stesso anno risale il busto "del nobile Antonio Conati nel cimitero di Verona (1856)"<sup>271</sup>, oggi non più collocato entro il perimetro del camposanto cittadino e non rintracciabile, nonché la *Maria Immacolata*<sup>272</sup>, ritratta a figura intera, panneggiata e stante, retta da una semisfera attorniata da una serpe, eseguita su commissione della fabbrica della chiesa di Valeggio sul Mincio. Della statua furono realizzate più copie, la più celebre, fusa in bronzo dal Colla di Torino, fu posta a coronamento della colonna monumentale innalzata sulla piazza del Duomo di Piacenza nel 1860<sup>273</sup>, sull'esempio di quanto avvenuto in altri centri italiani, come Roma, in particolare dopo la proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione avvenuto da parte di Pio IX nel 1854.

Alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento risale l'ideazione di un'opera di assoluto rilievo, alla quale l'artista rimase sempre legato, confidando al nipote, poco prima di morire, quale "sua ultima parola sull'arte"<sup>274</sup>: "Come quella sai, non ce ne sono

---

<sup>266</sup> Si veda scheda n. 70.

<sup>267</sup> Si veda scheda n. 69.

<sup>268</sup> Pittore bergamasco nato da Giuseppe Leonardo e Rosalinda Gualdi, figlia del pittore Pietro Gualdi Londrini. Studiò a Milano, fu inizialmente scenografo e lavorò con certezza a Roma. Si dedicò quasi esclusivamente alla pittura di paesaggio, prediligendo un tonalismo diffuso e atmosferico da cui derivò l'appellativo di Nebbia, si veda Lorandi 1992, pp. 145-179.

<sup>269</sup> *Monumento* 1856.

<sup>270</sup> Cfr. Volta 2013, pp. 197-201.

<sup>271</sup> Fraccaroli 1883, p. 44.

<sup>272</sup> Si veda scheda n. 71.

<sup>273</sup> Moroni 1860.

<sup>274</sup> Fraccaroli 1883, p. 21.

altre”<sup>275</sup>. L’opera in questione, riprodotta sino ad ora solo in incisione (fig. 62), rappresenta una *Deposizione dalla croce*<sup>276</sup> articolata in un “gruppo di dieci figure (1857). Doveva essere colossale, ma non fu eseguito che un bozzetto in gesso alto poco più d’un metro: solo negli ultimissimi anni fu fuso in bronzo”<sup>277</sup>.

Il pregevole gruppo scultoreo in bronzo è oggi visibile quale prestigioso coronamento della tomba della famiglia Fraccaroli<sup>278</sup> nel cimitero di Verano Brianza (fig. 198) e forse il silenzio che lo incornicia contribuisce a rievocare le parole dedicate dall’artista a questa sua creazione scampata al trasloco dello studio milanese.

L’impostazione piramidale culminante nella croce e un certo, calibrato, affollamento figurativo richiamano immediata, alla memoria, la struttura della *Buona madre del Venerdì Santo* realizzata da Pompeo Marchesi su commissione dell’imperatore Francesco I tra il 1834, data del contratto, e il 1840 (fig. 63). L’opera del Fraccaroli, tuttavia, si dimostra ancor più mossa e variegata nei confronti dell’opera del Marchesi, ritraendo quasi una scena di lavoro nei personaggi intenti a calare la salma del Cristo dall’alto. Il concitato patetismo della composizione, se vogliamo, evoca in misura maggiore il rilievo di Giuseppe De Fabris realizzato tra il 1845 e il 1851 visibile nel Castello di Aglié (fig. 64), rispetto alla composta deposizione realizzata da Pietro Tenerani per la Cappella Torlonia in San Giovanni Laterano a Roma (1835-1846) e salutata come una delle più meritevoli sculture del secolo<sup>279</sup> (fig. 65).

Poco dopo aver ideato la sua *Deposizione*, con cui partecipò successivamente all’esposizione di Brera del 1874, Fraccaroli si dedicò al progetto di un *Monumento dedicato a Leonardo da Vinci* (1858) presentato alla Regia Accademia di Brera, di cui è rimasta preziosa testimonianza nelle fonti documentarie<sup>280</sup>. Il bozzetto, contraddistinto dal motto “Vagliami lungo studio e’l grande amore”, non fu però mai realizzato. Lo scultore avrebbe voluto collocare la propria opera al centro del cortile dell’Accademia braidense, ove invece fu posta nel 1859 la fusione in bronzo della statua di *Napoleone*

---

<sup>275</sup> *Ibidem*

<sup>276</sup> Si veda scheda n. 72.

<sup>277</sup> Fraccaroli 1883, p. 44.

<sup>278</sup> Sono lì sepolti i discendenti della famiglia Fraccaroli.

<sup>279</sup> Cfr. Grandesso 2003, pp. 161-168.

<sup>280</sup> BCVR, b.184, *Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento a Leonardo da Vinci*, Milano, 30 ottobre 1858, (in Appendice documentaria). Si veda scheda n. 73.

*in veste di Marte pacificatore* ideata da Antonio Canova. Il concorso per il monumento a Leonardo fu vinto da Pietro Magni (1817-1877)<sup>281</sup>, che vedrà inaugurata la sua scultura in Piazza della Scala a Milano nel 1872.

Per il cimitero di Brescia, ormai comunemente conosciuto come *Vantiniano*, dal nome del progettista Rodolfo Vantini, lo scultore di Castelrotto realizzò non solo il già citato monumento funebre dedicato al poeta Cesare Arici (1843), ma anche l'allegoria della città di Brescia destinata al *Monumento sepolcrale di Luigi Maggi* (1858), podestà bresciano morto di colera nel 1855<sup>282</sup> (fig. 199).

Il nipote annota poi tra le opere in quegli anni: “Due medaglie rappresentanti il Redentore e la Vergine (1858). Furono donate dall'autore al fratello Gabriele”, ormai disperse, e un “Cristo deposto dalla Croce, gruppo di tre figure. Non fu scolpito in marmo: molti anni dopo fu rimodellato, ma i modelli perirono: non ne resta che una fotografia”<sup>283</sup> (fig. 200), già irrintracciabile all'epoca in cui il nipote Giuseppe abbozzò l'elenco di opere realizzate dallo zio scultore.

All'esposizione veronese del 1858 Fraccaroli espose non solo le due medaglie citate dal nipote<sup>284</sup>, ma anche la statuetta in marmo di Carrara *l'Immacolata Concezione*<sup>285</sup> lasciando tuttavia “alquanto perplessi per il bizzarro paludamento alla beduina”.<sup>286</sup> Sempre al 1858 risulta datato e firmato da anche il busto di pontefice battuto all'asta Finarte del 28-29 marzo 2001<sup>287</sup>, di cui non ci è dato conoscere le fattezze. Alla stessa

---

<sup>281</sup> Scultore milanese certamente meno classicista e meno longevo del Fraccaroli, che riuscì a diventare, a differenza dello scultore veronese, professore all'Accademia di Brera.

<sup>282</sup> “Altra statua monumentale in dimensioni oltre il vero, mi venne ordinata in marmo dalla città di Brescia intendendo quel municipio di rendere un tributo di riconoscenza a quei suoi figli che si resero benemeriti. Io l'ho figurata in piedi con uno stilo nella destra mano, tenendo una pergamena coll'altra appoggiata su di un cippo sul quale si devono incidere i nomi di quei cittadini che appunto per atti ed azioni generose verso la patria, se ne resero meritevoli, e cominciai ad incidervi il nome di Maggi suo podestà, il quale fu vittima del colera, essendosi troppo esposto colle sue prestazioni prodigate agl'infelici presi da quell'orribile morbo” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [19-20] (in Appendice documentaria), si veda scheda n. 74.

<sup>283</sup> Fraccaroli 1883, p. 44. Potrebbe trattarsi dell'opera ritratta nella fotografia conservata all'interno del *Carteggio Fraccaroli* presso la Biblioteca civica di Verona, si veda scheda n. 75.

<sup>284</sup> *Catalogo* 1858, p. 13; Meneghello 1986, p. 49.

<sup>285</sup> *Catalogo* 1858, p. 13.

<sup>286</sup> Meneghello 1986, p. 49. Si tratta forse della stessa opera esposta a Brera nel 1878: “592. La Vergine Immacolata (statuetta)” *Esposizione* 1878, n. 592.

<sup>287</sup> *Arredi e dipinti* 2001, p. 87.

asta fu esposto il busto di giovane paggio firmato dal Fraccaroli nel 1840<sup>288</sup> e un busto di gentildonna attribuito anch'esso al suo scalpello<sup>289</sup>.

La grande opera con cui Fraccaroli chiuse la produzione degli anni Cinquanta fu certamente *l'Aurora dell'indipendenza d'Italia*<sup>290</sup>, la cui commissione ed esecuzione, dai chiari intenti risorgimentali, fu finanziata dai principali organi della stampa liberale italiana delle città di Milano, Firenze e Torino. L'opera fu donata a Léonor Joseph Havin (1799-1868), direttore del giornale repubblicano il *Siècle*, quale segno di riconoscenza nei confronti della stampa francese per aver sostenuto la causa italiana e fu trasportata a Parigi nel 1861. Per i dettagli riguardanti l'opera, ormai distrutta, e le copie che ne furono tradotte si rimanda alla relativa scheda di catalogo, ma si accenna in questa sede al ricorso da parte dello scultore al nudo femminile proposto in chiave allegorica, panneggiato solo nella parte inferiore del corpo, sveltante su un globo (fig. 66). L'elegante figura femminile con la mano sinistra trattiene dei fiori, mentre con la destra regge la fiaccola che funge da asta della bandiera. Nel 1858 anche Pietro Magni offrì una traduzione allegorica e retorica del nudo femminile nella personificazione di Trieste ideata per la *Fontana della Ninfa Aurisina* (fig. 67), dimostrando anch'egli il dibattersi, nell'ambito della scultura milanese, “tra un ritorno a forme celebrative di sapore classicheggiante e la trasformazione avvenuta nei modi compositivi e descrittivi”<sup>291</sup>.

Lo scultore eseguì poi, entro il 1860, “pure parecchi altri busti-ritratti, come quelli delle signore Broglio, Bisleri, Zona e Reina e quello del conte Attendolo Bolognini. - Devono appartenere poi agli anni intorno al 1858 due medaglioni rappresentanti l'Immacolata, che sono l'uno presso il signor Felice Carcano di Milano e l'altro presso la vedova dell'autore, ed una medaglia pure dell'Immacolata di piccola dimensione, esistente a Conegliano presso il prof. Enrico Comboni”<sup>292</sup>, quest'ultimo marito della figlia Ester.

Tra le prime opere degli anni '60, purtroppo non rinvenute, il nipote dello scultore ricorda “una statua grande il vero, allusione a Venezia rimasta in mano agli Austriaci

---

<sup>288</sup> Stimato euro 4000/4500, *ibidem*.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> L'opera verrà esposta Bruxelles nel 1863 insieme all'*Achille ferito*, si veda scheda n. 76.

<sup>291</sup> Tedeschi 1999, p. 52.

<sup>292</sup> Fraccaroli 1883, p. 45.

(1860). È a Londra. - Quando Venezia fu liberata l'autore modificò il proprio lavoro e ne fece una Mestizia. Questa statua, non finita, è a Milano presso la vedova dell'autore.”<sup>293</sup>

Tra gli aspetti distintivi della personalità del Fraccaroli, va rilevato che fu accademico critico e avveduto e, dopo essere entrato a far parte nel 1859 della commissione straordinaria per la compilazione del nuovo regolamento dell'Accademia milanese<sup>294</sup>, diede alle stampe nel 1861, per i tipi della stamperia Lombardi, le sue *Osservazioni intorno alla proposta di una riforma degli statuti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, del Professore di architettura superiore il Signor Camillo Boito, e sull'odierno statuto medesimo. Seguite da una proposta per la libera istruzione pratica della Belle Arti cioè della Pittura e della Scultura*.

Camillo Boito propose infatti, in quegli anni, una riforma statutaria dell'Accademia relativa alla modifica di due articoli del regolamento (il n. 1 e il n. 4) inerenti il numero dei consiglieri e la loro modalità di elezione. Boito avrebbe voluto portare il numero dei consiglieri accademici a 32, contro i precedenti 20, prevedendo un'elezione “da tutti gli artisti in massa”<sup>295</sup>. Fraccaroli si dimostrò critico, chiedendo, innanzitutto, dove potessero trovarsi così tanti artisti degni del titolo di consiglieri poiché “i buoni artisti son pochi, e saranno sempre pochi”<sup>296</sup>; inoltre, trattandosi di un'istituzione reale, ravvisò più idoneo che delle elezioni si occupasse il “Governo di Sua Maestà”<sup>297</sup>, onde evitare il prevalere di disordini e interessi privati.

L'artista veneto ritenne quale profonda mancanza dell'Accademia la “libera istruzione pratica” dell'arte, esplicitata dal fatto che a nessun allievo era concesso di concorrere al premio di prima classe, così come erano stati soppressi i concorsi elementari, affidando solo al professore la consegna dei riconoscimenti annuali agli alunni più diligenti. Lo scultore fu strenuo sostenitore della necessità di valutare con obiettività i meriti dei giovani artisti, senza condizionamenti di alcun tipo.

---

<sup>293</sup> Fraccaroli 1883, p. 45.

<sup>294</sup> BCvR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla Presidenza dell'Accademia di Belle arti di Milano*, Milano, 23 novembre 1859 (in Appendice documentaria).

<sup>295</sup> Fraccaroli 1861, p. 3.

<sup>296</sup> Fraccaroli 1861, p. 4.

<sup>297</sup> Fraccaroli 1861, p. 5.

A queste osservazioni seguì una successiva pubblicazione della *Proposta per la libera superiore istruzione pratica della pittura e della scultura* data alle stampe nel 1870<sup>298</sup>, in cui lo scultore teorizzò alcuni principi, fra questi: “limitare l’accettazione degli alunni alle scuole elementari di figura, restringendola a quei soli, salva qualche eccezione, dell’età di quindici anni, e che presentano saggi che indichino in loro una vera attitudine per le arti belle”<sup>299</sup>, sarebbe stato poi compito dei professori “fare un esame rigoroso sui loro profitti al finire del secondo anno di studio, onde confermarli, o licenziarli dall’Accademia, nella quale, l’ammissione loro, non potrà essere duratura oltre i sei anni, periodo più che bastevole per assicurare una buona riuscita”<sup>300</sup>.

La scelta degli insegnanti doveva provenire, secondo il Fraccaroli, direttamente dagli scolari, “bene inteso da quei soli due o tre che possono emergere annualmente nelle due scuole dell’Accademia con vero merito assoluto alla copia del nudo aggruppato”<sup>301</sup>. L’artista segnalò poi quale “utilissima cosa al migliore sviluppo dei giovani artisti il viaggio di Roma, ove le più magnifiche e prodigiose produzioni delle arti si ammirano”<sup>302</sup>, auspicando l’istituzione di un concorso finalizzato al conseguimento di un pensionato artistico destinato a un allievo scultore e a un pittore.

Innocenzo Fraccaroli, nominato professore di prima classe all’Accademia di Firenze nel 1842, non ottenne mai l’ambita cattedra a Brera. Pesò forse la sua intransigenza, che lo vide coinvolto in alcune polemiche con l’ambiente accademico. Tra queste, la più accesa fu la questione inerente l’esecuzione di un ritratto del re Vittorio Emanuele, da collocarsi nelle sale della pinacoteca di Brera.

Nel 1860, all’inizio di maggio, la commissione consultiva deliberò in merito al ritratto del sovrano, discutendo dapprima se l’opera dovesse essere dipinta o scolpita. Si optò per il marmo e il Fraccaroli presentò al direttore la sua proposta di eseguirlo gratuitamente prevedendo il solo rimborso delle “spese borsuali”. Nell’adunanza seguente, udita dalla commissione la proposta dello scultore veronese (non presente alla riunione, in quanto parte interessata), la decisione fu radicalmente mutata e si decise per

---

<sup>298</sup> Milano, Tipografia Lombardi.

<sup>299</sup> Fraccaroli 1870, p. 4.

<sup>300</sup> Fraccaroli 1870, p. 5.

<sup>301</sup> Fraccaroli 1870, p. 6.

<sup>302</sup> Fraccaroli 1870, p. 8.

un ritratto dipinto per la spesa pari a Lire 3.500. L'inflessibile, e forse offeso, Fraccaroli si astenne dalle successive riunioni, motivando con vigore la sua avversione verso un'opera che poteva essere da lui eseguita per un terzo della somma stabilita nella lettera datata 9 maggio 1860<sup>303</sup>.

Nel 1862, Fraccaroli si dedicò ad una nuova opera dedicata al neonato stato italiano intitolata la *Nuova era d'Italia*, in cui si propose "di rappresentare l'Italia, che altera e disdegnosa calpesta lo atterrato dispotismo, che colle armi spezzate ed accecate dall'ira, non avendo più che offendere, inveisce contro se stesso, mordendosi forsennato quella mano, che tanto iniquamente fece pesare sulla prigioniera infelice, e mentre la risorta Regina con la mano impone all'abborrito oppressore la resa e di varcare il confine, essa stessa l'Italia, abbraccia la nuova età [...]"<sup>304</sup>.

L'esito, però, non fu felice. Nel 1863 fu inutilmente aperta, sotto i generosi auspici del Principe Umberto, una sottoscrizione per tradurre in marmo il monumento dedicato alla conquistata indipendenza italiana, da erigersi in una pubblica piazza di Milano: il modello colossale fu compiuto, ma non si arrivò mai al finanziamento dell'opera.

"Dopo di questa mala riuscita d'un progetto nel quale egli aveva versata tutta l'anima sua, parve che il genio del Fraccaroli cominciasse già a declinare. Forse anche gli anni gli si aggravavano sulle spalle, forse era mutata la moda, ed egli non voleva piegarsi del tutto ai gusti e al capriccio del pubblico. Fatto sta che non molti lavori d'allora in poi trasse a termine; nessuno credo di capitale importanza"<sup>305</sup>. Con queste parole, il devoto nipote Giuseppe descrive la fine di un'epoca, quella di maggior prestigio e, se vogliamo, maggior fantasia dello scultore veronese, chiusasi con la concezione di due delle sue migliori opere: la *Deposizione* e la *Nuova era d'Italia*.

---

<sup>303</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli all'Accademia di Belle arti di Milano*, Milano, 9 maggio 1860 (in Appendice documentaria).

<sup>304</sup> *Soscrizione* 1863.

<sup>305</sup> Fraccaroli 1883, pp. 21-22.

## 4. “DICONO CHE NON SUPERÒ MAI IL SUO ACHILLE”: GLI ULTIMI VENT’ANNI

### La produzione scultorea più tarda

Tra il 1863 e il 1865 si collocano numerose altre opere dello scultore, ad oggi non ancora individuate, in particolare: il busto della contessa Litta Castelbarco; una statuetta di circa un metro raffigurante Dante, poi tradotta in più esemplari<sup>306</sup>; un busto allegorico dedicato a Venezia realizzato su commissione del principe Giovanelli<sup>307</sup>, che risulta posto nel 1865 a coronamento del camino della stanza collocata nell’angolo sud-est del Palazzo Giovanelli di Venezia<sup>308</sup> e infine il gesso raffigurante *Orlanduccio del Leone*<sup>309</sup>, molto probabilmente coincidente con “La madre ed il leone; gruppo in gesso a dimensioni minori del naturale”<sup>310</sup> esposto a Brera nel 1869<sup>311</sup>.

In merito a quest’ultima opera, nel dicembre del 1861 fu lo stesso Innocenzo a proporre nella lettera inviata ad un nobile committente appellato come Sua Eccellenza, probabilmente identificabile con Giuseppe Giovanelli, “di farle un gruppo piuttosto che una statua, ma sibbene quello di farle quella miglior opera che mi si possa, tanto dal lato significazione, che artistico, ed il gruppo (il Leone di Firenze) di cui le trasmetto le fotografie, sarebbe appunto quel lavoro per me il più simpatico, e perché di mia

---

<sup>306</sup> “[Giuseppe Fraccaroli] Dove sia andato a finire quel Dante già eseguito in marmo. [Rosa Fraccaroli] Uno andò perduto in un naufragio, un secondo fu acquistato dall’architetto Tatti in Milano; un terzo appartiene tuttora alla mamma” BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

<sup>307</sup> BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 20 novembre 1865 (in Appendice documentaria). Si tratta forse del busto esposto a Monaco nel 1869.

<sup>308</sup> Pavanello 2002, p. 495, nota 151. Il busto risulta ad oggi disperso.

<sup>309</sup> “Busto ritratto della contessa Litta Castelbarco (1863)”; “Dante Allighieri, statuetta alta circa un metro. Ne scolpì tre esemplari; uno diretto a New York andò perduto in un naufragio, un altro fu dall’autore regalato all’amico architetto Tatti di Milano, il terzo è presso la vedova dell’autore (1865)”; “Busto rappresentante Venezia, o la Repubblica Veneta. È a Venezia presso il principe Giovanelli (1865)”; “Orlanduccio del leone, gruppo alto oltre un metro non fu scolpito in marmo: il gesso si conserva dal dott. Vittorio Fraccaroli a Milano” Fraccaroli 1883, p. 46.

<sup>310</sup> “Avvenne che per mala guardia di colui, che il custodìa, uscì dalla sua stia correndo per la terra, onde tutta la città fu commossa di paura: e capitò in Orto Santo Michele, e quivi prese un fanciullo, e tenealo tra le branche. Udendo la madre questo [...] come disperata, con grande pianto, scapigliata, corse contro il leone e trassegli il fanciullo delle branche: e il leone nullo male fece al fanciullo né alla donna [...] fu poi chiamato Orlanduccio del leone” Malispini 1830, p. 370.

<sup>311</sup> Si veda scheda n. 78.

elezione, e perché ancora in iscultura (ch'io sappia) non ancora stato trattato.”<sup>312</sup> Lo scultore, contestualmente, propose al committente la traduzione in marmo, “in dimensioni il vero” della Nuova Era d'Italia per una somma pari a 32.000 lire, impegnandosi a consegnare l'opera entro due anni e mezzo circa<sup>313</sup>, soluzione evidentemente non accettata.

Fraccaroli divenne comunque una personalità rilevante nel panorama artistico dell'epoca. Nel 1865 fu presente all'esposizione universale di Dublino con *l'Atala e Chactas*, un busto colossale rappresentante il *Redentore* e un busto in marmo raffigurante la *Vergine Maria*<sup>314</sup>, inoltre, dopo le commissioni per l'arredo scultoreo destinato alla Fabbrica del Duomo di Milano, attestate tra il 1837 e il 1839, operò nuovamente nell'ambito della cattedrale milanese. In particolare, firmò e datò 1863 il paliotto destinato all'altare dedicato a Santa Tecla, per il quale ricevette il 22 gennaio dello stesso anno “L. 5000, in saldo del bassorilievo in marmo di Carrara [...]”<sup>315</sup>.

Lo scultore realizzò poi una statua destinata alla zona absidale esterna<sup>316</sup> raffigurante la profetessa Debora, per la quale ebbe il compenso di L. 1560 il 24 agosto 1867.

Nel medesimo arco di tempo, si colloca la realizzazione del nucleo di sculture destinate alla Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Castrezzato, in provincia di Brescia, dove eseguì, su commissione dell'arciprete don Angelo Regosa, parroco nel 1839 al 1870<sup>317</sup>, ben sette opere: le statue di *S. Pio V* e *S. Vincenzo*<sup>318</sup> (1866) per l'altare intitolato al Santo Rosario; i busti dei titolari della chiesa *San Pietro* e *San Paolo*<sup>319</sup>; la *Madonna dolorosa*<sup>320</sup> collocata in una cappella interna; l'inedito busto di pontefice, ritraente forse

---

<sup>312</sup> BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli?*, Milano, 18 dicembre 1861 (in Appendice documentaria).

<sup>313</sup> “In quanto al presso le assicuro, che non eccederebbe la somma di L. 32mille, e m'impegnerei fin d'ora a darlo finito in un bel marmo statuaria entro il periodo di due anni e mezzo circa” BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli?*, Milano, 18 dicembre 1861 (in Appendice documentaria).

<sup>314</sup> *Dublin* 1865a, p. 112; *Dublin* 1865b, pp. 103, 109, 111.

<sup>315</sup> *Annali* 1885, p. 390.

<sup>316</sup> Ghiera sinistra, mensola mediana del finestrone 18, abside lato meridionale. Si veda scheda n. 92.

<sup>317</sup> Guerrini 1934, p. 279.

<sup>318</sup> “Altre due statue in marmo grandi il vero mi vennero ordinate dal Parroco di Castrezzato provincia bresciana, S. Vincenzo, e S. Pio V” BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [19] (in Appendice documentaria). Si vedano schede nn. 85-86.

<sup>319</sup> Si vedano schede nn. 87-88.

<sup>320</sup> Si veda scheda n. 91.

*Papa Leone XII*<sup>321</sup>, e il *Busto di Pio IX*<sup>322</sup>, visibile a circa due metri di altezza all'interno della sagrestia della parrocchiale. Scolpì, infine, un ritratto dedicato al committente, don Regosa, ma solo dopo la morte di costui<sup>323</sup>.

Lo scultore firma e data al 1866 anche le due figure allegoriche, raffiguranti *La Giustizia* e *La Misericordia*, collocate nel Duomo di Bergamo, i cui gessi, preziosi testimoni delle sue modalità esecutive, sono conservati nella sagrestia della chiesa nella nativa Castelrotto<sup>324</sup> (figg. 206, 208).

A dimostrazione della sua personalità poliedrica rimase l'ideazione del "progetto di un ponte sul naviglio di S. Marco, onde congiungere la via Montebello, interrotta dal naviglio medesimo, da costruirsi in modo carrozzabile e mobile al tempo stesso per libero passaggio delle barche"<sup>325</sup> pubblicato nel 1867. Si trattò dello studio di un ponte girevole mediante l'ausilio di un galleggiante, per il quale lo scultore presentò un modello<sup>326</sup> e i relativi disegni anche all'ateneo milanese.

L'anno successivo (1868), come documentato dalle fonti manoscritte<sup>327</sup>, Fraccaroli ricevette l'ordinazione da parte del principe veneziano Giovanelli, della statua grande il vero raffigurante *Camilla la Volsca*<sup>328</sup>, proposta al committente dallo stesso scultore. Della mitologica eroina "si legge le splendide gesta alla metà dell'undicesimo libro dell'Eneide di Virgilio"<sup>329</sup> e lo scultore la volle rappresentare abbigliata con una pelle di

---

<sup>321</sup> Si veda scheda n. 90.

<sup>322</sup> Si veda scheda n. 89.

<sup>323</sup> Si veda scheda n. 96.

<sup>324</sup> Si vedano schede nn. 82-83.

<sup>325</sup> Innocenzo Fraccaroli, *Progetto di un ponte girevole da costruirsi in Milano per dare il passaggio ai carri fra i due tronchi della via Montebello ed alle barche sul naviglio di S. Marco*, in "Giornale dell'ingegnere-architetto civile e meccanico" a. XVI (1868), pp. 163-165. Risulta qui doveroso il riferimento a Villa Girasole, costruzione rotante edificata a Mezzavilla di Mercellise, tra il 1929 e il 1935, dall'ingegnere Angelo Invernizzi e dall'architetto Ettore Fagioli, parente da parte di madre del Fraccaroli, che sviluppò ulteriormente le passioni per i meccanismi girevoli condivise dall'avo scultore.

<sup>326</sup> Il modello andò irrimediabilmente distrutto come documentato dalle fonti manoscritte: "[Giuseppe Fraccaroli] Dove sia andato a finire il modelletto in legno del ponte da costruire dal naviglio a Ponte S. Marco. [Rosa Fraccaroli] Andò rotto." BCVR, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

<sup>327</sup> "Da S. Eccellenza il Principe Giovanelli ebbi l'ordinazione di una statua grande il vero ne è il soggetto Camilla la Volsca [...]" BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 10 marzo 1868 (in Appendice documentaria).

<sup>328</sup> Si veda scheda n. 93.

<sup>329</sup> BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 10 marzo 1868 (in Appendice documentaria).

tigre “nel mentre, che, incontrato il re Turno gli manifesta l’ardente sua brama di voler essere prima ad assalir l’oste nemica”<sup>330</sup>.

Nel 1869 l’artista inviò all’esposizione di Monaco ben tre marmi, l’*Achille ferito*, l’*Eva*, un busto colossale in marmo rappresentante *Venezia*<sup>331</sup> e concluse uno dei più significativi busti femminili firmati dal suo scalpello, rinvenuto nell’ambito del mercato antiquario: un volto allungato, incorniciato da capelli lunghi e mossi coronati da una ghirlanda d’alloro, al collo un medaglione, sulla veste il ricamo di una lira (fig. 104).

Il ritratto raffigura le sembianze della poetessa Gaspara Stampa, a cui, in effetti, lo scultore dedicò un ritratto ricordato anche dalle fonti, esposto a Brera nel 1869<sup>332</sup>: “Busto rappresentante Gaspara Stampa (1868): è a Venezia presso il principe Giovanelli. Un altro esemplare, che figurò alla esposizione annuale di Verona nel 1873, venne acquistato da questa Società di Belle Arti ed, estratto a sorte fra i soci, toccò al signor Michele Benassù.”<sup>333</sup> Nello stesso anno, lo scultore avrebbe realizzato anche il busto rappresentante l’*Immacolata* realizzato in due esemplari consegnati rispettivamente al principe Giovanelli e il secondo acquistato dal Ministero<sup>334</sup>.

Il nipote ricorda che dopo il 1860 lo zio artista “scolpì pure parecchi altri busti fra i quali quello del prof. Francesco Casaroli dottor fisico, per l’università di Pavia, quelli di Paolo Caliari e di Francesco Bianchini per la protomoteca di Verona e quello del barone Eugenio Cantoni. Modellò pure soltanto in gesso alcuni medaglioni, fra i quali uno rappresentante i coniugi Conti Martinengo Villagana, un altro i coniugi signori Vogt, due medaglie, madre e figlio, ritratti dei signori Garavaglio, una medaglia ritratto della signora Rutischauser. Altri busti soltanto modellati in gesso sono quelli della signora Vogt, delle figlie dell’autore, e del genero prof. Enrico Comboni”<sup>335</sup>.

Per la Protomoteca della città scaligera il Fraccaroli, in realtà, non scolpì solo il busto di Paolo Caliari, detto il Veronese, e di Francesco Bianchini, ma anche il ritratto del pittore

---

<sup>330</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano 15 gennaio 1868 (in Appendice documentaria).

<sup>331</sup> *Katalog* 1869, pp. 97-99; De Gubernatis 1869.

<sup>332</sup> *Esposizione* 1869, p. 39, si veda scheda n. 95.

<sup>333</sup> Fraccaroli 1883, p. 46.

<sup>334</sup> “È a Venezia presso il principe Giovanelli: un altro esemplare fu acquistato dal Ministero” Fraccaroli 1883, p. 46.

<sup>335</sup> Fraccaroli, 1883, p. 47. Giuseppe annota erroneamente il nome Francesco Casaroli, si tratta invece di Francesco Casorati, docente di patologia medica presso l’Università di Pavia.

Domenico Morone, entrambi eseguiti “per commissione del Municipio di Verona, da collocarsi nella Protomoteca”<sup>336</sup> istituita nel 1870 presso la Loggia del Consiglio.

Nello stesso anno lo scultore certamente presentò il proprio bozzetto contrassegnato dall’epigrafe “il mio regno non è di questo mondo” alla commissione appositamente istituita per l’erezione di un monumento ad Arnaldo da Brescia<sup>337</sup>, in seguito al concorso bandito nel 1869. Raffigurò il personaggio nell’atto di predicare, ponendo ai lati del basamento i quattro evangelisti, ma il concetto “di ideare un monumento veramente cristiano”<sup>338</sup> rimase allo stadio di modello<sup>339</sup>, poi donato alla Municipalità veronese, mentre il concorso fu vinto dal collega Odoardo Tabacchi.

Rimase in gesso anche un’altra scultura realizzata alle stesse date (1870), un’*Odalisca* ignuda, grande il vero, che parve “ispirata dalla carnosità della scuola del Rubens”<sup>340</sup>.

Durante i primi anni Settanta il Fraccaroli si dedicò anche alla scultura funeraria, realizzando tre monumenti destinati al cimitero monumentale di Milano, purtroppo non più esistenti all’interno del camposanto, oggetto di pesanti bombardamenti nel corso del Secondo conflitto mondiale.

Lo scultore affidò, in particolar modo, a una lettera al fratello Gabriele, datata 19 ottobre 1872, la descrizione dell’opera in corso di esecuzione per la famiglia Gervasini annotando: “Qui il tempo è cattivissimo piove tutti i giorni ed obbliga ciascuno a starsene a casa. Io vivo nel mio studio, e lavoro nel mio gruppo monumentale di grandezza oltre il vero rappresentante la Madre delle misericordie commessomi dalla famiglia Gervasini, che lo collocherà in marmo sopra un corpo architettonico in questo campo santo, isolato, alla memoria perenne della sua famiglia. Il corpo architettonico porterà vari busti, ritratti della famiglia medesima che eseguirò in seguito”<sup>341</sup>.

---

<sup>336</sup> Gattoli 2014, p. 107.

<sup>337</sup> BCVr, b. 184, *Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento ad Arnaldo da Brescia*, Milano, 25 luglio 1870 (in Appendice documentaria).

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> “Progetto di monumento ad Arnaldo da Brescia (1870); gesso alto circa un metro. Due bozzetti della sola statua d’Arnaldo, grandi un metro circa. Uno è nel Civico Museo di Verona” Fraccaroli 1883, p. 46.

<sup>340</sup> Chirtani 1882, p. 308.

<sup>341</sup> BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 19 ottobre 1872 (in Appendice documentaria).

Lo scultore realizzò successivamente anche il monumento funebre della signora Brambilla “una specie di tempietto sormontato dal busto della defunta”<sup>342</sup> e il monumento sepolcrale della giovane Rachele Bersani “un cippo con un putto in atto di scrivere il nome della defunta (1873)”<sup>343</sup>.

Negli stessi anni eseguì un busto colossale, “ritratto dell’architetto Luigi Tatti di Milano”<sup>344</sup> e il *Busto del fratello Gaetano*<sup>345</sup>, il cui marmo fu spedito ai figli di costui nell’ottobre del 1872<sup>346</sup> e di cui è stata fortunatamente rinvenuta una fotografia (fig. 230).

Nel 1873 Fraccaroli partecipò all’esposizione universale di Vienna<sup>347</sup> con l’*Eva prima del peccato*, senza però ottenere alcun riconoscimento ufficiale. Entro la fine dello stesso anno, “nella soddisfazione che provava l’animo mio quando divisai lasciare a codesta nobilissima città qualche fattura delle mie mani, sentivami già pienamente pago pel sentimento dell’arte”<sup>348</sup>, effettuò la prima donazione di alcuni gessi al Museo civico di Verona, affidando l’incarico allo scultore Salesio Pegrassi<sup>349</sup>. Donò con l’occasione “la statua rappresentante Brescia, ed un gruppo, una scena della strage degli’Innocenti”<sup>350</sup>, spedì inoltre alla Giunta municipale un busto in marmo di *Paolo Caliari* destinato alla Protomoteca di Verona, come rivela lui stesso nella corrispondenza conservata, chiedendo informazioni al fratello Gabriele circa la sua collocazione<sup>351</sup>.

Nell’agosto del 1874 lo scultore tornò a chiedere notizie sulle sue opere al nipote Giuseppe, domandando “come sia collocato il mio lavoro in marmo (una testa in

---

<sup>342</sup> Fraccaroli 1883, p. 47.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> Fraccaroli 1883, p. 47, il busto risulta, ad oggi, disperso.

<sup>345</sup> Si veda scheda n. 97.

<sup>346</sup> BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 19 ottobre 1872 (in Appendice documentaria).

<sup>347</sup> *Welt-Ausstellung* 1873, p. 134.

<sup>348</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona*, Milano, 2 marzo 1873 (in Appendice documentaria).

<sup>349</sup> Della gestione del ricevimento dei gessi a Verona si occupò un altro scultore Salesio Pegrassi (1812-1879), ASVR, Pubblica Istruzione, lettera di Salesio Pegrassi datata 7 marzo 1873.

<sup>350</sup> BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona*, Milano, 2 marzo 1873 (in Appendice documentaria).

<sup>351</sup> “Quando mi scrivi, parlami intorno i modelli in gesso che regalai a cotesto museo, del busto in marmo spedito alla Giunta Municipale, se piacciono o meno, e se quest’ultimo sia stato collocato nella protomoteca unitamente agli altri” BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 21 novembre 1873 (in Appendice documentaria).

bassorilievo rappresentante l'Immacolata) in cotesto palazzo del museo, se cioè, abbia buona luce, e se esposta nella sua cassa, e come piaccia”<sup>352</sup>, dimostrando costante attenzione al gradimento delle proprie creazioni.

Con il sopraggiungere dei settant'anni, dopo oltre 50 anni di attività, arrivò il tempo di compiere i primi bilanci di una vita dedicata all'arte, “premuroso a farsi degli allievi che amava e trattava da padre e tra i quali ricordava con orgoglio il Corti, autore del *Lucifero* premiato alla grande Esposizione di Parigi, si accorava nel vedere che i giovani disimparavano la strada del suo studio e nel 1875 dovette persuadersi che questo era ormai per lui troppo grande. Cessata la ressa degli scalpelli che dirompono i massi di marmo, e l'attività dell'artista che trasforma in figure umane i grandi cumuli di creta, la solitudine silenziosa gli rendea malinconico quell'ambiente”<sup>353</sup>.

L'artista, consapevole dell'imminente declino, non rinunciò però a provare a veder realizzati nuovi progetti con cui suggellare la propria carriera lavorativa.

Nel 1876 presentò alla presidenza dell'ateneo di Brescia il progetto di un monumento da erigersi a perenne memoria dei prodi bresciani caduti per l'indipendenza d'Italia, contraddistinto dal motto “Patria”. In una lettera inviata al fratello nel marzo 1876, infatti, lo scultore, con un po' di amarezza, confida “io lavoro sempre, e sto ora attendendo l'esito di un concorso, al quale ho voluto ultimamente cimentarmi, che se mi sarà propizia la sorte (poiché in giornata è l'intrigo che prevale) chiuderò con questo lavoro la mia carriera artistica”<sup>354</sup>. La sorte non fu propizia, ed anche il monumento ai prodi bresciani rimase allo stadio di bozzetto.

Nello stesso anno, forse vinto da questa ennesima delusione, Fraccaroli prese la decisione di abbandonare l'attività artistica e di dismettere lo studio di Milano<sup>355</sup>, portando a compimento la volontà di offrire i modelli in gesso<sup>356</sup> delle sue maggiori opere al Museo civico di Verona. Lo scultore allegò l'elenco dei pezzi alla lettera datata

---

<sup>352</sup> BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 12 agosto 1874 (in Appendice documentaria).

<sup>353</sup> Chirtani 1882, p. 307.

<sup>354</sup> BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 29 marzo 1876 (in Appendice documentaria).

<sup>355</sup> *Belle arti* 1876.

<sup>356</sup> Meneghello 1986, p. 103.

22 aprile 1876 inviata al sindaco della città scaligera<sup>357</sup>. Il tentativo di veder costituita a Verona la sua gipsoteca fu, però, solo parzialmente realizzato, il destino dei bozzetti, infatti, non fu quello pensato per loro dall'autore. Dapprima furono depositati presso Palazzo Pompei, ma nel 1924, quando il palazzo divenne sede del Museo di Scienze Naturali, una parte dei modelli raggiunse alcuni edifici scolastici (A. Massalongo e I. Nogarola). Nell'ottobre del 1935 emerse il dubbio se conservare i gessi oppure provvedere alla loro distruzione. Il direttore del museo dell'epoca dispose fortunatamente il loro trasferimento nei magazzini municipali, nonostante fossero stati giudicati "di scarso valore artistico e rappresentano i più la produzione scadente dello scultore Fraccaroli"<sup>358</sup>. Solo alcuni dei modelli sopravvissuti a queste tormentate vicende storiche risultano attualmente conservati presso i depositi del Museo di Castelvechio, fra questi si segnalano i frammenti del *Ciparisso*, *Atala e Chactas*, parte di una figura femminile raffigurante probabilmente *Diana*, il bozzetto del monumento a *Michele Sanmicheli*.

Secondo le fonti documentarie, in questi ultimi anni della sua carriera lo scultore portò a termine alcune opere, ad oggi non rinvenute, tra le quali un *Amore legato dalle Grazie* "rappresentante l'amore sotto forma di un giovinetto avvinto da catene di rose"<sup>359</sup>, un riferimento alla felicità coniugale ideato verso il 1875 e compiuto nel 1881, per essere acquistato dall'ingegner Cairati di Milano e "due cariatidi rappresentanti la Meccanica e l'Industria: non furono tradotte in marmo"<sup>360</sup>, i cui gessi si trovavano a Milano.

In merito al soggetto amoroso dell'*Amore prigioniero* va richiamata la serie di rilievi di medesimo argomento realizzati da Bertel Thorvaldsen e tradotti in poesia dal reatino Angelo Maria Ricci nel volumetto intitolato *L'Anacreonte novissimo del commendatore*

---

<sup>357</sup> "Giusta le mie promesse fatte di regalare a cotesta mia cara patria i migliori miei modelli; dei quali mi fu già tanto cortese di ammetterne due, il gruppo della Strage degli Innocenti, e la statua rappresentante Brescia, le trasmetto a compimento delle mie promesse, la nota dei rimanenti, e quella approssimativamente di ogni spesa al loro trasporto, persuaso che la mia Verona, a cui debbo tanta riconoscenza l'aggradisca essendoché siano ancora questi miei lavori il frutto delle benevoli sue cure avute per la mia educazione artistica [...]" ASVr, Congregazione municipale, b. 1080, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona*, Milano, 22 aprile 1876 (in Appendice documentaria).

<sup>358</sup> Cfr. Marinelli 1989a, pp. 33-34.

<sup>359</sup> Fraccaroli 1883, p. 22.

<sup>360</sup> Fraccaroli 1883, p. 47.

*Alberto Thorvaldsen in 30 bassorilievi anacreontici*, Roma, Brancadoro, 1832, probabile fonte d'ispirazione per il Nostro.

“Furono soltanto modellati e sono gli ultimi lavori del Fraccaroli”<sup>361</sup>, così il nipote Giuseppe chiude le riflessioni circa il catalogo dello zio scultore, riferendo dell'esistenza dei “busti del signor Oriani medico condotto di Cesana in Brianza e d'una sua figliuola (1881)”.

Se dal punto vista affettivo, negli ultimi anni della sua vita lo scultore fu rattristato dalla perdita del figlio Andrea morto nel 1880 a Khartoum, dal punto di vista artistico riuscì però nell'intento di chiudere la propria carriera con l'esecuzione di un ultimo monumento pubblico: dopo aver preso parte, senza successo, a vari concorsi<sup>362</sup>, il Fraccaroli si aggiudicò quello bandito per il *Monumento a Vittorio Emanuele II* a Legnago.

Lo scultore compì l'opera in tarda età, entro il 1880, certamente avvalendosi dell'aiuto degli allievi. Per l'esecuzione richiese solo le spese del marmo e della sbazzatura, ma il monumento gli valse la nomina nell'Ordine della Corona d'Italia avvenuta ufficialmente con decreto del 28 novembre 1880.

Fu una concessione al gusto celebrativo dedicata all'Unità d'Italia con Roma capitale. Lo scultore optò per un Vittorio Emanuele stante, in uniforme, “egli stende la mano destra al di sopra di un monumento sul quale è scolpita la lupa che allatta Romolo e Remo, stringe lo statuto base dei plebisciti e sembra ripetere le parole: ‘Ci siamo e ci resteremo’”<sup>363</sup> (fig. 237). Pochi mesi prima anche la città Molfetta aveva visto inaugurare il monumento al primo re d'Italia eseguito da due artisti milanesi, Giovanni Selzeroni e Gerolamo Oldofredi.

Fraccaroli si spense poco tempo dopo, il 18 aprile 1882, all'età di 77 anni nella città di Milano, dopo aver ottenuto le onorificenze di cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro, ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia e della Guadalupa, membro corrispondente dell'Istituto di Francia, professore di prima classe all'Accademia di Firenze, socio onorario ed effettivo delle principali accademie d'Italia, fra le quali quella di Brera. Fu

---

<sup>361</sup> Fraccaroli 1883, p. 47.

<sup>362</sup> Monumento a Michele Sanmicheli (progetti del 1845 e del 1853), a Leonardo da Vinci (1858), ad Arnaldo da Brescia (1870), ai Caduti bresciani nelle guerre d'indipendenza (1876).

<sup>363</sup> *Monumento* 1881.

tumulato nel camposanto cittadino dell'amata Verona, che effettuò "a spese del Comune gli onori funebri e il trasporto della salma in quella città"<sup>364</sup>, il 21 aprile 1882, data in cui l'assessore Luigi Francesco Gemma gli dedicò, a nome del Municipio, un ultimo discorso commemorativo intitolato *Sul Feretro di Innocenzo Fraccaroli scultore*<sup>365</sup>.

Sulle pagine dei principali periodici non mancarono le attestazioni di stima e i ricordi dei contemporanei. "Ultimamente, quando usciva di casa, Innocenzo Fraccaroli avea tutta l'apparenza di quei vecchi destinati a seppellire molti giovani, perché dotato della solida costituzione colla quale ordinariamente la natura prepara i robusti centenari. Era tarchiato, né alto né basso, ben complesso, di pelo rosso una volta e che ora brizzolato dagli anni, avea preso una tinta neutra che dava freschezza all'incarnato florido del viso. E all'apparenza celava un decadimento lento i cui segni esteriori si limitavano a un'andatura da uomo stanco e la cui corpulenza non annuncia più una forza, ma un peso."<sup>366</sup>

Lasciò la sua eredità agli allievi, che numerosi frequentarono il suo studio, "li accoglieva più che scolari come figliuoli e li forniva senza verun compenso, di locali, di strumenti, di modelli"<sup>367</sup>, restituendo la stima da lui stesso ricevuta dai propri maestri, *in primis* dall'amico Luigi Zandomeneghi. Tra i discepoli si distinsero Luigi Buzzi Leone<sup>368</sup> e Grazioso Spazzi, Martegani e Miglioretti, Costantino Corti, Benzoni, Uboldi, Micotti, Clerici, Bazzoni, Turini, Marai, il Della Torre e Pietro Dal Negro<sup>369</sup>, che ripeté l'esperienza del Fraccaroli: dallo stesso paese natio di Castelrotto di Valpolicella, "scoperto col genio innato della scultura"<sup>370</sup>, fu inviato da alcuni benefattori a studiare a Milano, dove fu accolto nello studio del più anziano compaesano e dove frequentò l'Accademia di Brera.

---

<sup>364</sup> Sebregondi 1882.

<sup>365</sup> Gemma 1882.

<sup>366</sup> Chirtani 1882, p. 307.

<sup>367</sup> Sebregondi 1882, p. 97.

<sup>368</sup> Luigi Buzzi Leone (1823-1909), nativo di Viggiù, frequentò lo studio milanese di Innocenzo Fraccaroli, del quale nel 1851 realizzò un ritratto conservato a Villa Belgioioso Bonaparte di Milano, dopo il dono al Museo dell'Ottocento effettuato da Alessandro Fraccaroli nel 1905. A tergo del busto la dedica: "LUIGI BUZZI LEONE/ ALL'AMICO SCULTORE/ INNOCENZO FRACCAROLI/ 1851" cfr. Caramel – Pirovano 1975, vol I, p. 36, tav. 402; Casero 2011, p. 377.

<sup>369</sup> Fraccaroli 1883, p. 36.

<sup>370</sup> Meneghello 1986, p. 16.

## Le esposizioni internazionali

“Or son due anni le sterminate gallerie del palazzo di Cristallo di Londra erano gremite dei lavori dei nostri artisti italiani e il nome di Milano suonava caro sulle labbra britanniche come il nome d’una città che ha fatto delle arti belle la sua più nobile professione [...]. Tutti trovarono giusto l’omaggio onorifico che la nazione britannica e la nazione americana resero unanimi alle opere della nostra scuola che per antonomasia vien detta: ‘La scultura di Milano’”<sup>371</sup>.

I commenti critici alle esposizioni internazionali che si succedettero nella seconda metà dell’Ottocento, a partire dall’edizione londinese del 1851, contribuirono a designare con l’espressione “Scuola di Milano” quel gruppo di scultori, attivi nel capoluogo lombardo e più in generale nell’intero territorio regionale, accomunati da un genere di arte non particolarmente ardita dal punto di vista formale, ma in grado di mettere in discussione le regole del classicismo e dell’accademismo.

Innocenzo Fraccaroli ne lambirà in realtà solo i confini, maggiori esponenti furono Vincenzo Vela, Pietro Magni, Giovanni Strazza, Antonio Tantardini, ma anche Francesco Barzagli, Odoardo Tabacchi e molti altri, scultori che attenuarono l’impronta della tradizione aulica e classicista attraverso il ricorso a tematiche tratte dalla vita quotidiana, con scene domestiche e borghesi permeate da un certo naturalismo, non disdegnando l’aneddoto, senza però per questo virare verso un assoluto realismo<sup>372</sup>.

Fondamentale si rivelò il ruolo dell’Accademia di Brera, presso la quale gli artisti condussero la propria formazione, influenzati anche dall’attività didattica di Pietro Magni, che della Scuola di Milano fu iniziatore.

L’esposizione di Londra del 1851<sup>373</sup> rappresentò il primo trampolino di lancio ufficiale di portata internazionale, dominato dalle opere di scultori ancora legati alla tendenza

---

<sup>371</sup> Cfr. Vigezzi 1932, p. 76; Tedeschi 1995, p. 66.

<sup>372</sup> Tedeschi 1995, p. 64.

<sup>373</sup> *Guide* 1851, p. 145; *Official* 1851a, p. 1043; *Official* 1851b, p. 205; *Palais* 1851; *Reports* 1852a; *Reports* 1852b.

neoclassica, ma affiancati dagli artisti già orientati verso “questa diffusione di sentimenti domestici nelle mirabili produzioni dell’arte”<sup>374</sup>.

Fraccaroli, costretto dagli eventi a rinunciare al gruppo scultoreo raffigurante *Dedalo che attacca le ali a Icaro*<sup>375</sup>, partecipò con tre marmi: l’*Achille ferito*, *Atala e Chactas* e la scultura del *Davide* che lancia la pietra contro il gigante Golia. Intervenero poi numerosi altri artisti, molti dei quali milanesi: Benedetto Cacciatori con *Una fanciulla in un cesto di fiori*, Luigi Cocchi con la *Vergine Immacolata*, Giuseppe Croff con la scultura *Leda col cigno*, Giovanni Emanuelli con l’*Amore materno*, Antonio Galli (tre opere), Democrito Gandolfi con “il *Povero*, oltre un’altra statuetta”<sup>376</sup>, Giovanni Strazza con l’*Ismaele*, Pietro Magni con *I primi passi d’un bambino*, Gaetano Manfredini con *Narciso alla fontana*, Luigi Marchesi (fratello di Pompeo) con l’*Euridice morsicata dal serpente*, Ignazio Micotti (il *Candore*), Gaetano Motelli (diversi amorini e un *Paolo e Francesca*), l’allievo del Fraccaroli, Pietro Dal Negro, con un statua raffigurante l’*Innocenza*, Giuseppe Pierotti (*Mazeppa* legato sul cavallo e il cavallo arabo assalito da un serpente), Alessandro Puttinati (*La Preghiera*), Abbondio Sangiorgio (testa di *Poeta* e testa di *Redentore*), Francesco Somajni (*Pane e Siringa*), Gaetano Benzoni (tre gruppi in marmo), Giuseppe Bottinelli (camino in marmo), Ignazio Villa (*Agar che disseta Ismaele*) e Raffaele Monti, già domiciliato in Inghilterra, che poté partecipare con sei opere e altri lavori minori<sup>377</sup>. Ottennero riconoscimenti ufficiali, costituiti dalla medaglia di primo ordine, Fraccaroli, Antonio Galli, Luigi Marchesi, Raffaele Monti, Abbondio Sangiorgio e Giovanni Strazza<sup>378</sup>.

Come ben rilevato da Francesco Tedeschi, gli osservatori inglesi riconobbero particolari pregi nella scultura milanese, ritenuta “intermedia fra il classicismo della scuola romana

---

<sup>374</sup> Cantù 1851, p. 117.

<sup>375</sup> Come emerge dalla corrispondenza, l’artista avrebbe voluto esporre anche il *Dedalo e Icaro*, che andò però distrutto durante il viaggio: “In quanto agli affari ho nulla di buono a dirti, ciò che è stato ancora di quasi tutti gli espositori che non ebbero che i danni, io poi più degli altri per la perdita che ho fatta del gruppo di Dedalo ed Icaro come sai. Noi partiremo da Londra colla fine del corrente poiché mi occorre ancora qualche giorno per completare l’incasso dell’*Achille* ciò che era troppo necessario che venisse eseguito mediante le mie cure per la sua sicurezza nel viaggio di ritorno. Gli altri due miei lavori gli lascio qui presso persone che negoziano di queste cose nella lusinga di poterli in seguito esitare.” BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Londra, 25 ottobre 1851(in Appendice documentaria).

<sup>376</sup> Cantù 1851, p. 111.

<sup>377</sup> Si veda Cantù 1851.

<sup>378</sup> Gazzetta 1851.

e le fantasie romantiche dei tedeschi”<sup>379</sup>, nonostante le accuse di eccessiva sperimentazione e di scelte espressive incongrue ai soggetti<sup>380</sup>. Particolare sostegno arrivò poi dalla critica italiana, che riconobbe incondizionatamente “quanta e quale si fosse l’importanza degli oggetti d’ogni fatta inviati a Londra da Milano per la Lombardia [...]”<sup>381</sup> ove l’Italia “portava tutto lo sfoggio del suo scalpello”<sup>382</sup> e in particolare “il nome storico di Milano primeggiò sulle cento città italiane, e mostrò come le arti geniali continuino a confortare le nostre anime”<sup>383</sup>.

Numerose opere vennero esposte a soli tre anni di distanza, nel 1854, a Sydenham<sup>384</sup>, distretto a sud est di Londra, sempre sotto le volte del Palazzo di Cristallo appositamente lì ricostruito<sup>385</sup>. Tra queste vi furono sculture di Monti, Benzoni, Magni e Strazza, ma non opere di Fraccaroli, che questa volta non partecipò all’esposizione britannica.

La scuola milanese trovò poi nuovo lustro all’esposizione che si tenne a New York nel 1853<sup>386</sup>, dove Innocenzo Fraccaroli espose due lavori in marmo, *Atala e Chactas* e un busto colossale raffigurante il *Redentore*, comparendo al fianco di altri colleghi con studio a Milano, tra i quali Giuseppe Croff, Pietro dal Negro, Antonio Galli, Ignazio Micotti, Attilio Galli, Pietro Magni, Gaetano Motelli, Alessandro Puttinati, Abondio Sangiorgio, Antonio Tantardini<sup>387</sup>.

Nel 1855 ebbe luogo l’esposizione universale di Parigi, occasione in cui Fraccaroli espose l’*Achille ferito*, l’*Eva dopo il peccato*, *Dedalo e Icaro* ed *Atala e Chactas*<sup>388</sup>. Fu però grazie all’*Eva dopo il peccato* che ottenne la medaglia di prima classe<sup>389</sup>, nonostante i danni subiti dall’opera durante il trasporto<sup>390</sup>.

---

<sup>379</sup> Tedeschi 1995, p. 66.

<sup>380</sup> Tedeschi 1995.

<sup>381</sup> *Esposizione* 1851, Cantù 1851, *Gazzetta* 1851.

<sup>382</sup> Cantù 1851, p. 107.

<sup>383</sup> Sacchi 1851, p. 1.

<sup>384</sup> *Views* 1854.

<sup>385</sup> Cfr. Tedeschi 1995, p. 66.

<sup>386</sup> *Official* 1853, p. 195.

<sup>387</sup> *Official* 1853, pp. 195-196.

<sup>388</sup> *Autriche* 1855, pp. 8-9.

<sup>389</sup> *Exposition* 1856, p. 1377, la medaglia di prima classe fu ottenuta da Innocenzo Fraccaroli e Giovanni Dupré.

<sup>390</sup> Si veda scheda n. 60.

A Parigi il padiglione italiano dovette però subire le critiche pungenti<sup>391</sup> della stampa francese. Gustave Planche ravvisò solo in Giovanni Maria Benzoni “un’immaginazione graziosa”<sup>392</sup>, riservando a Pompeo Marchesi il peggior trattamento, mentre Théophile Gautier, pur riconoscendo che l’Italia primeggiò per tre secoli in pittura, scultura, architettura, affermò con tagliente sinteticità: “oggi l’Italia si riposa”<sup>393</sup>.

Le reazioni della critica italiana non si fecero attendere. Esempio fu la presa di posizione di Giuseppe Rovani, condivisa anche dal giurato italiano Luigi Calamatta, il quale con sarcasmo non esitò a pubblicare: “ci fece più ridere che piangere Teofilo Gauthier, quando solcando il mare magno dell’Esposizione universale e volgendo uno sguardo alla poca e sgranata schiera degli artisti italiani, e pensando forse che là stessero tutti i nostri conati, credette complimentarci e farci saltar dalla gioja, prendendoci pel ganascino a cagione di ristoro, e facendoci rimasticare l’offa stantia delle nostre passate grandezze; pres’a poco come quando, trovandoci al cospetto di un nobile spiantato, si crede consolarlo intertenendolo de’ suoi quattro quarti stagionati e de’ suoi avi che ai loro bei tempi han potuto dar corte bandita”<sup>394</sup>, esortando poi “a non voler credere che la poca raccolta delle cose venute di qui rappresentino la varia e vasta flora della vegetazione italica; che anzi, a rigore di parola, nemmeno la Lombardia vi fu rappresentata, nemmeno la città di Milano”<sup>395</sup>.

Un altro influente critico del periodo, Edmond About, riconobbe l’indiscutibile capacità tecnica degli artisti italiani esercitata però a diversi livelli, in particolare commentò, del Fraccaroli, la scelta “di vecchi soggetti, poco compresi e per nulla rinnovati”<sup>396</sup>.

Tra le tante voci critiche indirizzate alla tradizione scultorea italiana, si levò, isolata, quella di Henri Moulin, il quale riconobbe che “possiede in effetti a Milano una celebre scuola di scultura”<sup>397</sup>.

---

<sup>391</sup> Per l’analitico esame della critica si rimanda alla tesi di dottorato di Gardonio 2007-2008.

<sup>392</sup> Gardonio 2007-2008, p. 6.

<sup>393</sup> Gardonio 2007-2008, p. 11.

<sup>394</sup> Rovani 1855, p. IV.

<sup>395</sup> Rovani 1855, pp. IV-V.

<sup>396</sup> Gardonio 2007-2008, pp. 9-19.

<sup>397</sup> Moulin 1856, pp. 51-53, cfr. Gardonio 2007-2008, p. 10.

Fraccaroli, tuttavia, riuscì comunque a conseguire un buon successo di critica in terra francese, dove invierà la sua *Aurora all'Indipendenza d'Italia* destinata al direttore del giornale *Le Siècle*<sup>398</sup> esposta poi a Bruxelles nel 1863 insieme all'*Achille ferito*<sup>399</sup>.

La presenza dello scultore veronese alle esposizioni internazionali fu assidua, l'artista optò evidentemente per riproporre le sue *magna opera*, già esibite in precedenza. È questo il caso dell'esposizione di Dublino del 1865 dove comparve per la terza volta in un contesto europeo *l'Atala e Chactas*, insieme a un busto colossale rappresentante il *Redentore* e un busto in marmo raffigurante la *Vergine Maria*<sup>400</sup>.

*L'Atala e Chactas* fu presentata anche in occasione dell'esposizione internazionale parigina del 1867<sup>401</sup>, dove però furono scultori come Giovanni Dupré con la *Pietà* e Vincenzo Vela con il *Napoleone morente* a ottenere l'ambita legione d'onore<sup>402</sup>. Tra gli artisti italiani presenti vi furono Giosué Argenti, Pietro Magni, Luigi Pagani, Costantino Pandiani, Abbondio Sangiorgio, Giovanni, Strazza, Edoardo Tabacchi e Antonio Tantardini<sup>403</sup>.

Nel 1869 fu la volta di Monaco<sup>404</sup>, dove gli scultori italiani furono apprezzati e in qualche modo risarciti dalle feroci critiche ottenute a Parigi, “se bene parecchi fra i più celebri maestri dell'arte si siano astenuti; così niente vi si trova del Tenerani, del Vela, del Dupré, del Fedi”<sup>405</sup>. Tra i partecipanti vi furono però Pietro Magni (*Socrate*), Tantardini (con diverse opere: *La separazione*, *La leggitrice*, *La bagnante*, *Fausto e Margherita*) e Innocenzo Fraccaroli con tre marmi: *l'Achille ferito*, *l'Eva* e un busto colossale in marmo rappresentante *Venezia*.<sup>406</sup>

L'ultima esperienza internazionale vissuta dal Fraccaroli fu l'esposizione che si tenne a Vienna nel 1873<sup>407</sup>, dove propose una delle sue prime e migliori creazioni: *l'Eva prima del peccato*<sup>408</sup>, che però non comparirà tra i lavori meritevoli segnalati da Giovanni

---

<sup>398</sup> Si veda scheda n. 76.

<sup>399</sup> *Exposition* 1863, p. 64.

<sup>400</sup> *Dublin* 1865a, p. 112; *Dublin* 1865b, pp. 103, 109, 111.

<sup>401</sup> *Exposition* 1868, p. 222.

<sup>402</sup> Cfr. Gardonio 2007-2008, p. 28.

<sup>403</sup> Per l'elenco completo degli scultori si veda *Exposition* 1868, pp. 220-224.

<sup>404</sup> *Katalog* 1869.

<sup>405</sup> De Gubernatis 1869, p. 145.

<sup>406</sup> *Katalog* 1869, pp. 97-99; De Gubernatis 1869.

<sup>407</sup> *Welt-Ausstellung* 1873.

<sup>408</sup> Cfr. Atti 1873; *Atti ufficiali* 1873.

Strazza nella sua relazione dei giurati italiani presenti all'evento<sup>409</sup>. Quest'ultimo ritenne invece particolarmente rilevanti il Monteverde, con il gruppo raffigurante *Jenner*, la *Frine* del Barzaghi e la *Fabiola* del Masini, così come la statua colossale esposta da Tantardini e il *Socrate* del Magni.

L'*Eva* del Fraccaroli assunse comunque particolare rilievo, grazie al primissimo piano che le fu riservato nelle incisioni illustrative pubblicate a corredo delle fonti a stampa dedicate all'esposizione viennese<sup>410</sup> (figg. 68-69).

La scultura lombarda aveva ormai orientato i propri interessi verso il realismo e le scene di genere, provocando le critiche degli osservatori, Viollet le Duc in prima fila, rivolte soprattutto all'abile esercizio di stile nella lavorazione del marmo degli scultori lombardi, i quali sembra "si siano divertiti a collocare tutto l'interesse dell'opera loro nelle pieghe della mussolina, oppure di una veste o nei disegni di un ricamo [...]"<sup>411</sup>.

La scultura ispirata a motivi ideali andò dunque a dissolversi per far posto a una statuaria di genere fatta di fanciulli, figure femminili, pizzi e ricami; pose ricercate talvolta tacciate di eccessivo manierismo, contraddistinte da un trattamento pittorico della superficie scultorea: soluzioni che evolveranno verso gli esiti più tardi portati al loro massimo compimento da Giuseppe Grandi e Medardo Rosso.

---

<sup>409</sup> Strazza 1873.

<sup>410</sup> *Esposizione universale* 1873, pp. 592-593; *Esposizione universale* 1874, pp. 637-638.

<sup>411</sup> Tedeschi 1995, p. 72.

## 5. IL PRIMATO DELLA FIGURA UMANA

“Molti busti in marmo ho pure eseguiti, la massima parte ritratti, che sarebbe troppo lungo l’indicarli, come di alcuni la loro significazione.”<sup>412</sup>

Merita una riflessione il peculiare approccio dello scultore con la rappresentazione della figura umana e in particolar modo con la ritrattistica, sia di destinazione privata e collezionistica, sia connessa alle opere celebrative di carattere civile, sia in riferimento alla monumentalità funebre.

Molti protagonisti della scultura dell’Ottocento italiano, come vedremo, ebbero particolare predilezione per la raffigurazione della fisionomia di personaggi più o meno celebri, tuttavia l’artista veronese la scelse quale modalità espressiva prediletta anche nella celebrazione dei propri affetti.

Le ricerche dedicate al campo della ritrattistica del Fraccaroli, inoltre, sono state quelle che maggiormente hanno consentito di ampliare il catalogo dello scultore, attraverso il rinvenimento di opere inedite, sconosciute anche alle fonti antiche.

Si possono individuare tre differenti tipologie ritrattistiche privilegiate dall’artista: busti in forma di erma; quelli panneggiati all’antica e quelli in costume contemporaneo.

Lo scultore mai abbandonò la tipologia dell’erma, ma risulta individuabile un adeguamento e un’interpretazione del gusto del pubblico nella graduale adozione del ritratto in abiti contemporanei, che rese possibile la creazione di una vera e propria galleria di personaggi del tempo.

Il punto di partenza dovrà necessariamente essere costituito dalle preziose testimonianze in gesso di dimensioni ridotte conservate in una collezione privata custodita da un ramo veronese afferente alla cerchia familiare dell’artista: evidenti studi, molto probabilmente giovanili, della fisionomia e delle potenzialità espressive del volto umano (figg. 110-113).

Da queste prove uscirono gessi ben più compiuti, quale il ritratto taciuto dalle fonti, non firmato, ma conservato nell’ambito della sopraccitata collezione, evidentemente raffigurante Omero, in cui si percepisce la calibrata modellazione della materia nella

---

<sup>412</sup> BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria).

resa della caratterizzazione fisiognomica: orbite molto profonde, un volto dalle guance scavate e dal mento coperto dalla barba ben definita (fig. 132).

Una capigliatura più folta e una suggestiva inclinazione del volto sono, invece, i tratti distintivi del ritratto maschile custodito nel medesimo contesto, ritraente le fattezze di un giovane, con baffi e barba, questa volta appena accennati (fig. 133).

La scoperta inaspettata di modelli dedicati al genere del ritratto rimanda inevitabilmente alle parole annotate di propria mano dallo scultore, il quale ricorda la prediletta attività giovanile: “consistevano i miei lavori nel copiare varie teste che toglieva da alcune medaglie”<sup>413</sup>.

Le riflessioni sulla ritrattistica del Fraccaroli faranno riferimento alle opere già note o recentemente rinvenute, tutte comunque accomunate dalla scelta dell'autore di rendere una fisionomia idealizzata e non la psicologia individuale, fattore accidentale e non eternabile.

Le prime prove in marmo dello scultore testimoniano la scelta della tipologia dell'erma classica, forma ideale di gusto neoclassico tipica di altri scultori, fra i quali i capisaldi della sua formazione: Thorvaldsen e Tenerani.

Ne è un esempio il *Ritratto di Teodoro Matteini* (1831, fig. 120), insegnante di disegno del Fraccaroli all'epoca degli studi a Venezia. L'opera rappresenta una commissione ufficiale proveniente dall'Accademia di Belle Arti veneziana<sup>414</sup>, ma l'artista ricorrerà alla tipologia dell'erma eroica anche per un ritratto di carattere meno ufficiale rinvenuto nel corso delle ricerche, ovvero il *Ritratto di Francesco Pirola* (figg. 124-125), il cameriere da lui conosciuto nei primi anni di formazione a Roma.

Pirola era cameriere presso la trattoria romana Lepri in via Condotti, amante dell'arte, si trovò molto spesso a far credito agli avventori della locanda, meta di numerosi artisti. Lo stesso Fraccaroli ammise nei ricordi autobiografici di aver ottenuto “credenza per qualche settimana ed è per tutti questi suoi meriti ch'io gli feci in marmo il ritratto con plauso dei miei amici, e spero che questo mio lavoro si conserverà in Roma dalla sua famiglia”<sup>415</sup>.

---

<sup>413</sup> BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [3] (in Appendice documentaria).

<sup>414</sup> L'opera si trova infatti, ancor oggi, nella loggia dell'Accademia di Belle arti di Venezia.

<sup>415</sup> “A molti miei amici ho pure fatto il ritratto, fra questi, al cameriere Francesco Pirola di Valtelina, egli era adotto nella grande trattoria di Lepri in via Condotti, ove in quei tempi tutti gli artisti si recavano a

Nel settembre del 1835 fu invece inaugurato a Verona il busto collocato nella corte del palazzo dall'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, che ritrae le sembianze del botanico Ciro Pollini (figg. 127-128). L'artista preservò la somiglianza fisiognomica, utilizzandola però a fini ideali, per celebrare la personalità di un uomo di scienza, alla cui attività alludono i simboli posti ai lati dell'erma. Lo sguardo è rivolto lontano, nessun sentimento traspare o solo lambisce l'espressione dell'effigiato. A corredo del busto una cartella reca l'iscrizione commemorativa redatta in caratteri capitali latini<sup>416</sup>.

Fraccaroli fu comunque uno scultore sempre attento a preservare la veridicità delle proprie opere: nel realizzare il busto dedicato al letterato Luigi Bossi (fratello di Giuseppe, al quale Canova dedicò un ritratto) esposto per la prima volta a Brera nel 1838 e collocato nella corte interna dell'omonima accademia, lo scultore non rinunciò a ritrarre la capigliatura quasi spettinata e il sottomento marcato allusivo a un personaggio piuttosto in carne (fig. 137), senza per questo cedere al naturalismo perseguito dai colleghi che caratterizzeranno, soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento, la cosiddetta *Scuola di Milano*.

Lo scultore riuscì a trasmettere ai propri ritratti particolare vividezza, talvolta preferendo una postura non rigidamente frontale, ma conferendo al volto una morbida rotazione rispetto al collo. È questo il caso del *Ritratto di Giuseppe Jappelli*, esposto a Brera nel 1841 e oggi visibile all'interno di Palazzo Giacomini Romiati a Padova (figg. 82, 151), al fianco del busto dell'allievo Grazioso Spazzi raffigurante Giacomo Andrea Giacomini (1857). Il personaggio ritratto è un architetto, come denunciano anche gli emblemi ai lati del busto (squadra e compasso su un lato, pantografo e goniometro dall'altro), effigiato anche nelle litografie di Michele Fanolli (1835, fig. 84) e di Pietro Paoletti (1842, fig. 85)<sup>417</sup>. L'opera del Fraccaroli risentì certamente del clima respirato

---

pranzo ed a cena. Quest'uomo di una generosità singolare, non solo amava assai gli artisti, ma se occorreva, prestava loro del denaro, oltre al fargli credenza per dei mesi, arrischiando di perdere il tutto, come gli è anche accaduto." BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [11-12] (in Appendice documentaria).

<sup>416</sup> CYRO POLLINIO MEDICO PHILOSOPHO/ IN COLLEGIA PLERAQUE ERUDITORUM/ PER EUROPAM ADLECTO/ SUMMIS PRINCIPIBUS PROBATUS/ SCRIPTIS BOTANICES IN PRIMIS/ LAUDEM UBIQUE DOCTORUM MERITO/ SODALES ARVENSES/ AD QUOS BOTANOΣΥΛΛΟΓΗΝ// PERTINERE VOLVIT/ COLLEGAE PRAESTANTISSIMO/ ANNO M DCCC XXXV.

<sup>417</sup> Cfr. Maschio 1984, p. 70; Marinelli 1989d, p. 161.

durante gli anni dell'alunnato romano dal quale si emancipò nel 1835, raggiungendo, a partire dall'anno successivo, Milano.

Il busto di Jappelli ben dialoga con sculture realizzate negli stessi anni da scultori come Pietro Tenerani: fra queste si segnala il ritratto di Tommaso Corsini, oggi conservato nella biblioteca di Palazzo Corsini a Roma (fig. 83), con cui condivide la medesima sensibilità plastica.

Nel 1845 l'artista veronese ricevette l'approvazione per il solenne monumento dedicato a Carlo Emanuele II<sup>418</sup>, destinato alla più nobile delle collocazioni: la Cappella della Sacra Sindone a Torino. Lo rappresentò "seduto sul tumulo in atto di pacifica meditazione"<sup>419</sup>, in una posa naturale e spontanea, e per questo ancora più significativa, con la spada deposta parallela alla gamba destra distesa (fig. 52), perseguendo soluzioni iconografiche lontane dagli esiti di statica celebrazione cui perverrà nell'ultimo monumento pubblico dedicato ad un altro sovrano, Vittorio Emanuele II<sup>420</sup>, realizzato in tarda età, col necessario aiuto degli allievi (fig. 237). Carlo Emanuele, vissuto tra il 1634 a il 1675, indossa la consueta nobile parrucca e sul manto spicca un imponente monile degno della sua levatura. Ben più ricca, e quasi affollata, risulterà invece l'uniforme del primo re d'Italia.

Il monumento torinese fu concluso nel 1848, allo stesso anno risulta datata un'erma femminile dedicata a Giunone (figg. 86, 169), messa in vendita nel giugno 2007 dalla Casa d'aste Il Ponte. La raffigurazione della divinità, contraddistinta da una peculiare resa della capigliatura, che incornicia il volto con boccoli di inusitata morbidezza, richiama gli esiti della ritrattistica propri di Thorvaldsen e della rappresentazione della bellezza ideale da lui perseguita: si veda, per esempio, il busto di Evdokija Ivanovna Galicyna (1804 ca., fig. 88), oggi conservato a Copenaghen nelle sale del Thorvaldsen Museum, dove compare la stessa idea dei capelli che ricadono all'altezza delle spalle su entrambi i lati della figura. Il diadema che corona il capo contribuisce a rievocare il tipo di divinità femminile comune in età imperiale romana, identificata con Hera-Iuno (Giunone), con particolare riferimento all'esemplare della colossale testa di Hera di

---

<sup>418</sup> Per il mirato approfondimento si rinvia alla scheda n. 45.

<sup>419</sup> Solero 1956, p. 161.

<sup>420</sup> Si veda scheda n. 105.

Palazzo Altemps (forse Antonia Minore, sorella di Augusto e madre dell'imperatore Claudio, fig. 89).

Fraccaroli, come già accennato, affida spesso a ricordi di marmo anche i suoi affetti. È il caso del busto inedito, conservato in collezione privata, firmato e datato dall'autore al 1854, dedicato al nonno materno *Antonio Fagioli* (fig. 189). L'opera ritrae con obiettività le sembianze di una persona anziana: il collo, non più tonico, pare modellato come se la materia non fosse cristallina, ma di morbida creta.

La stessa collezione privata conserva un ulteriore notevole ritratto maschile inedito eseguito dallo scultore veronese (fig. 90). L'opera richiama i tratti di un giovane Adone, stemperati però dai baffi sul labbro superiore appena accennati. Come già anticipato, si ipotizza possa trattarsi dell'autoritratto dello scultore, tuttavia la somiglianza fisiognomica risulta ormai difficilmente comparabile e l'accurata conservazione garantita dall'ambito familiare dello scultore potrebbe deporre a favore di un effigie di un parente dell'artista.

Se questo nucleo di opere risulta riconducibile alla tipologia dell'erma, ve ne sono altre in cui lo scultore comincia a dimostrare peculiare attenzione anche alla resa dell'abito indossato dall'effigiato.

Un panneggio rigorosamente all'antica contraddistingue il *Busto di San Paolo*, dalle distintive gote scavate (fig. 221), conservato in prossimità dell'altare maggiore nella Chiesa parrocchiale di Castrezzato (Brescia) intitolata ai santi Pietro e Paolo, per la quale Innocenzo Fraccaroli fu autore di un buon numero di opere commissionate quasi interamente da don Angelo Regosa, sacerdote di lunga carriera che fu nominato parroco di Castrezzato l'11 febbraio 1839, mantenendo la sua arcipretura sino al 1870<sup>421</sup>.

Un panneggio più informale caratterizza, invece, il busto recentemente identificato come il ritratto del pittore *Giustiniano degli Avancini*, conservato presso il Mart di Rovereto<sup>422</sup> (figg. 79, 136). L'opera è stata a lungo ritenuta effigie del pittore Ferdinando Bassi, perché così tramandano le fonti, in particolare il registro manoscritto che attesta il dono del busto effettuato il 5 aprile 1913 da parte del Municipio di Trento

---

<sup>421</sup> Volta 2013, pp. 195-196.

<sup>422</sup> Tiddia 2014, pp. 366-367.

alle Civiche raccolte d'arte<sup>423</sup>. Dal punto di vista stilistico, si dimostra preludio del di poco successivo busto genericamente denominato di *giovane paggio* battuto all'asta Finarte il 28-29 marzo 2001 (fig. 78), il quale presenta toni assonanti al ritratto di Raffaello eseguito dallo scultore Paolo Naldini nel 1674<sup>424</sup> (fig. 80), di cui il De Fabris realizzò una copia nel 1833, ma ancor più all'erma di Raffaello scolpita come studio dall'antico da Bertel Thorvaldsen all'inizio del secolo (fig. 81).

Lo scultore ricorrerà invece alla raffinata tipologia di ritratto con velo per l'esecuzione del busto femminile della pittrice *Anna de Fratnich*, moglie del magistrato trentino Antonio Salvotti e nominata nel 1831 accademica di San Luca, la cui effigie risulta impreziosita dal nastro indossato (fig. 135). Ai lati del busto, come nei casi dei ritratti di Jappelli e Ciro Pollini, compaiono gli emblemi allusivi all'attività artistica della donna. Nel raffigurare i personaggi maschili, lo scultore riproporrà spesso la caratteristica tunica o camicia abbottonata resa con garbo nell'effigie di *San Pietro* (mirabilmente aderente all'iconografia del santo, fig. 220) visibile al fianco del *San Paolo* nella parrocchiale di Castrezzato e nei busti realizzati per la protomoteca di Verona, conservati a partire dal 1930 presso la biblioteca civica veronese.

Attorno al 1870 l'amministrazione comunale di Verona decise di accogliere sotto la loggia di Fra Giocondo i busti dei notabili cittadini che avevano contribuito ad accrescere la fama della città scaligera. Approfondimenti recenti hanno consentito di documentare che Fraccaroli realizzò per questa finalità i busti dell'archeologo *Francesco Bianchini* (fig. 236) e dei pittori *Domenico Morone* (fig. 235) e *Paolo Caliari* detto il Veronese (fig. 233). Da quest'ultimo ritratto trapela, in particolare, tutta la spontaneità che lo scultore era solito conferire ai suoi marmi, sia per l'espressione dell'effigiato, sia per la morbida e naturale resa del colletto per nulla rigidamente inamidato.

Fraccaroli non ricorrerà ai bottoni, ma ad una sciarpa annodata, nella realizzazione del busto collocato a coronamento del monumento funebre della famiglia Stambucchi, visibile sotto il loggiato del cimitero monumentale di Milano, che restituisce le fattezze

---

<sup>423</sup> BCT, ms. 5597/1, *Doni fatti alla Biblioteca e al Museo com.li di Trento dal 1910 al [1924]*, cfr. Camerlengo 2003, p. 329.

<sup>424</sup> De Vincenti 2001, p. 172.

di *Ruperto Stambucchi* (fig. 191), studioso di astronomia<sup>425</sup>, disciplina a cui allude il simbolico emisfero centrale. Il busto rappresenta l'unico elemento tridimensionale del monumento a parete impostato su quattro paraste con decorazioni a candelabra, scampato ai bombardamenti subiti dal camposanto milanese a seguito del Secondo conflitto mondiale.

L'artista nativo di Castelrotto non mancò poi di ritrarre pontefici e sacerdoti, tipologia scultorea in riferimento alla quale è stato possibile aggiungere preziosi pezzi sino ad ora inediti.

Su commissione di don Angelo Regosa, parroco di Castrezzato, realizzò il *Busto di Papa Pio IX* (fig. 90), pontefice ritratto ripetutamente anche da Pietro Tenerani (fig. 91), considerato artista prediletto della corte papale. Restando aderente all'iconografia ufficiale, Fraccaroli ritrae il pontefice in solenne abito talare, con la stola ricamata e il laccetto chiuso a fiocco come nell'opera del Tenerani, ma con maggiore movimentazione plastica dimostrata nei chiaroscuri del pellicciotto tubolare.

È stato tuttavia possibile attribuire al Fraccaroli anche un secondo ritratto rimasto a lungo in balia delle intemperie nel giardino della vicina casa canonica e portato in tempi recenti entro le mura domestiche dall'attuale arciprete (fig. 223). Ho inizialmente ipotizzato potesse trattarsi di Girolamo Verzeri, vescovo di Brescia dal 1850 al 1883, tuttavia la fisionomia, pur tenendo conto della ruvida pulitura subita dal marmo, pare lontana da quella del ritratto certamente raffigurante il vescovo visibile all'interno del duomo di Brescia<sup>426</sup>. Il busto in oggetto potrebbe forse ritrarre le sembianze di *Papa Leone XII*, del quale Giuseppe de Fabris realizzò nel 1836 la statua destinata alla Basilica di San Pietro.

Lo scultore commemorò poi il committente delle opere castrezzatesi, *don Angelo Regosa*, con un busto realizzato dopo la morte di costui e conservato insieme a quello di Pio IX all'interno della sagrestia, opera in cui lo scultore si diletta nella resa del soprabito riuscendo a renderne i differenti lembi arricchiti da bottoni (fig. 229).

---

<sup>425</sup> Autore delle *Ascensioni rette della luna osservate da Roberto Stambucchi negli anni 1832, 1833, 1834*, pubblicate in *Effemeridi astronomiche di Milano per l'anno 1841*, Milano, Imperial regia stamperia, 1840.

<sup>426</sup> *Duomo Nuovo* 2004, pp. 34-35.

Le ricerche hanno poi condotto, con successo, al rinvenimento all'interno della corte interna della Chiesa di S. Marco di Milano, del busto, firmato e datato dall'artista al 1856, raffigurante il parroco *don Carlo Rainoni* (fig. 94). La superficie del marmo si presenta alterata, ma risulta pur sempre possibile apprezzare l'effetto materico della pelliccia che ricopre il mantello e l'abito sottostante, arricchito da un peculiare ricamo scultoreo che lo avvicina ad un altro busto di sacerdote, non firmato, conservato nel medesimo contesto (fig. 95).

La stessa ufficialità riservata agli abiti dei pontefici è rinvenibile nell'egregio busto di gentiluomo battuto all'asta nella sede Sotheby's di Via Broggi a Milano nel giugno 2006 (fig. 96). Il ritratto raffigura una personalità eminente e potrebbe ragionevolmente trattarsi del *Busto del conte Kolovrat*, membro del consiglio di reggenza per Ferdinando I d'Austria, che si trovava certamente a Milano nel 1838, quando l'imperatore fu incoronato re del Regno Lombardo Veneto. L'esecuzione dell'opera è ricordata dal nipote Giuseppe, che la collocherebbe nel proprio elenco attorno al 1847. L'abito della figura maschile risulta ricamato a più riprese, anche questa volta il Fraccaroli rivela una vera maestria nel trattare la materia marmorea, che cambia consistenza a seconda della tipologia del tessuto, dal broccato più pesante della giacca sino al collo di seta plissettato. Spicca sul petto una spilla, una corona dominata da una croce sulla sommità: elemento proprio dello stemma degli Asburgo.

Per l'Accademia di Brera, in particolare nell'ambito dei monumenti destinati ad essere collocati nella corte del pian terreno, Fraccaroli non eseguì solo il *Ritratto di Luigi Bossi* in forma di erma, ma anche il *Ritratto di Gaetana Agnesi* (fig. 98), effigiata in età giovanile con un volto etereo incorniciato dalla capigliatura semplicemente raccolta, arricchita nell'abito da un collo di pelliccia e un ricamo appena accennato. Scelte molto distanti, queste, da quelle operate in precedenza dallo scultore Giuseppe Franchi (1731-1806), autore di più copie del ritratto dell'Agnesi in età avanzata, mentre la studiosa era ancora in vita, una delle quali, scolpita nel 1802 per il cardinale Antonio Dugnani, fu collocata nella Biblioteca ambrosiana e confluì poi nella pinacoteca omonima (fig. 99).

I due busti del Fraccaroli dedicati a Luigi Bossi e Gaetana Agnesi si trovano proprio in prossimità di una terza opera dello scultore veronese: il *Monumento a Pietro Verri*, ritratto in cui l'artista rimase particolarmente fedele alla fisionomia del personaggio

abbigliato in costume contemporaneo (figg. 38, 159). Il letterato è rappresentato stante, ammantato di un soprabito riccamente panneggiato, cascante in morbide pieghe dal profilo curvilineo e sostenuto dal braccio sinistro flesso. La mano destra poggia sui libri posti a coronamento del pilastrino che affianca la figura, il mantello lascia intravedere raffinati merletti. L'impostazione, anche se la posa risulta speculare, rimanda a mio parere al *Monumento a Friedrich Schiller* di Bertel Thorvaldsen (fig. 39), posto sulla Schlossplatz di Stoccarda nel 1839 e infine inaugurato alla presenza dell'artista nel 1841. Le qualità pittoriche del mantello, che ricade come una gran toga, dovettero fungere necessariamente da modello per la scultura realizzata pochi anni dopo dallo scultore veronese. La mano del personaggio poggiata sulla colonna richiama, inoltre, la pila su cui trova appoggio la mano di Alessandro Volta nel monumento di Como a lui dedicato da Pompeo Marchesi (1838, fig. 40).

Per l'ambito accademico, Fraccaroli eseguirà su commissione dell'Università degli Studi di Pavia anche il busto del professore *Francesco Casorati* (fig. 202), docente di patologia medica spentosi all'età di 64 anni. Il ritratto, contraddistinto da una folta barba, fu posto a coronamento di un basamento a parallelepipedo con iscrizione incisa al pari del monumento a Luigi Bossi collocato nel cortile dell'Accademia braidense.

Lo scultore primeggiò certamente nel rappresentare personaggi in abito contemporaneo e tra i soggetti prediletti vi furono anche i membri della sua famiglia, alla quale rimase sempre molto legato. Le fonti documentarie rivelano che i ritratti dedicati alla cerchia familiare furono ben più numerosi di quelli comunque già fortunatamente rinvenuti nel corso delle ricerche. Lo scambio epistolare intrattenuto da Giuseppe e Rosa Fraccaroli, rispettivamente nipote e figlia dello scultore, rivela infatti che “altri busti in gesso furono quelli dell'Ester, Enrico, il mio, i suoi vecchi nonni, suo padre, (tu sai che il marmo di quest'ultimo è a Parona)”<sup>427</sup>.

La corrispondenza di Innocenzo Fraccaroli costituisce un ulteriore punto di riferimento indispensabile per l'approfondimento del catalogo delle opere da lui realizzate. È in una lettera inviata al fratello Gabriele che l'artista comunica: “in quanto al busto del nostro povero padre desidererei che tu lo vedessi prima, per cui, quando troverai di fare una

---

<sup>427</sup> BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria), il manoscritto attesta l'esistenza dei busti in gesso delle figlie Ester e Rosa, Enrico Comboni (marito di Ester), dei nonni, del padre.

corsa a Milano, ciò che mi farà tanto piacere, come a ciascuno della mia famiglia, ne parleremo, e se ti piacerà lo porterai tu a Verona”<sup>428</sup>. Parole che consentono così di datare con ragionevole certezza (*ante* 1868) l’esecuzione del busto, rinvenuto nell’ambito del mercato antiquario, raffigurante Andrea Fraccaroli ritratto con affettuosa semplicità: un berretto a coprire il capo, una camiciola ingentilita da una lavorazione geometrica in prossimità del petto (fig. 184). Con lo stesso copricapo tipico della moda ottocentesca lo scultore ritrarrà il padre di profilo, assieme alla madre, nel raffinato monumentino funebre di Parona, un finto cammeo<sup>429</sup> attorniato da una cornice di elegante fattura (fig. 176).

Attraverso il marmo Fraccaroli eternerà il ricordo dei genitori, dei figli e dei fratelli; di alcune opere si è persa traccia, di altre rimangono preziosi ricordi iconografici. È questo il caso del busto dedicato al fratello Gaetano (fig. 230), citato dallo stesso autore nella sua corrispondenza con il fratello Gabriele, al quale nel 1871 anticipa l’intenzione di eseguirlo<sup>430</sup> e al quale spedisce, l’anno successivo, la versione in gesso, donando invece il marmo ai nipoti<sup>431</sup>. Anche per il fratello Gaetano l’artista abbandona i caratteri idealizzati, optando per un ritratto calato nella quotidianità, in cui lo raffigura con un soprabito a copertura del doppiopetto su cui si adagia un fiocco e sul capo il berretto che probabilmente portava per consuetudine.

Un leggero naturalismo comincia a trasparire dallo scalpello dell’artista, che soprattutto nel trattare la statuaria femminile si concede una maggiore libertà espressiva. Alla benefattrice *Angela Busti Trevisani* dedicò una statua a figura intera ispirata alla tipologia del ritratto sedente (figg. 100, 172). La decorazione dello sgabello, scolpito

---

<sup>428</sup> BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano 10 marzo 1868 (in Appendice documentaria).

<sup>429</sup> Tipologia che richiama le opere di piccole dimensioni eseguite in età giovanile: “Molti altri lavori ho pure eseguiti, ma di piccola dimensione cioè, delle piccole teste in avorio in bosso e madreperla fingendo i camei e questi lavori fermarono l’attenzione di molti, e particolarmente di un mio zio il D.re Francesco Fagioli [...]” BCVR, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [3-4] (in Appendice documentaria).

<sup>430</sup> “Nell’ottobre del prossimo autunno spero di poter passare qualche giorno in Valpolesela, e se potrò fermarmi farò il busto di Gaetano che tanto si desidera dai suoi figli” BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 25 luglio 1871 (in Appendice documentaria).

<sup>431</sup> “Ti ho in oggi spedito colla ferrata, a piccola velocità, il modello in gesso del busto in marmo, ritratto del nostro caro fratello Gaetano. Conservalo, mentre da un lato, i modelli sono più interessanti in arte, che le loro esecuzioni in marmo. In oggi stesso ho pure spedito ai nipoti a Parona il busto in marmo di questo medesimo ritratto, e sono certo che lo avranno carissimo.” BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 19 ottobre 1872 (in Appendice documentaria).

direttamente nel blocco marmoreo che lo sostiene, così come la posa della mano destra rievocano, in un linguaggio ormai moderno, i dettagli posturali dell'*Agrippina* (fig. 101), iconografia diffusa nella scultura ottocentesca a partire da capiscuola come Canova nella *Letizia Ramolino Bonaparte* di Chatsworth (fig. 102), a Thorvaldsen con il *Ritratto della contessa Yelisaveta Alexayevna Osterman-Tolstoy* (S. Pietroburgo, Eremitage) e Bartolini nel *Ritratto di Lady Tay* (Firenze, Accademia). Negli stessi anni (1845-1850) anche Pietro Tenerani realizzerà la sua *Maria Nicolaevna di Russia*, il cui bozzetto si conserva ancora a Roma (fig. 103).

Nel 1850 Fraccaroli eseguirà il busto della contessa *Laura Scopoli Biasi* (fig. 111), commissionato dalla figlia Isabella, in cui si diletterà nella resa virtuosistica del collo dell'abito, che evolve nella cuffia posta a copertura dei boccoli.

L'opera con cui lo scultore dimostra di aver comunque aderito, secondo la propria sensibilità artistica, a quel naturalismo in cui ormai la capitale milanese era immersa e di cui Pietro Magni fu il promotore, è costituita dal busto femminile rinvenuto nel corso delle ricerche nell'ambito del mercato antiquario (fig. 104). Il ritratto, di cui si propone per la prima volta in questa sede l'identificazione, è firmato e datato dall'artista 1869, anno in cui espose a Brera un busto dedicato a *Gaspara Stampa* (fig. 105). Ed è proprio la poetessa del '500 che Fraccaroli ritrae in quest'opera, in tutta la sua florida bellezza, concedendosi una scollatura dell'abito da spalla a spalla, entro cui il medaglione scivola con naturale imprecisione. I motivi ideali si stemperano a favore di una statuaria "quasi di genere", fatta di abiti ricamati, di una lavorazione e sensibilizzazione del marmo che dichiara pura abilità esecutiva, eccellendo in quegli aspetti che verranno criticati all'esposizione di Vienna del 1873, in particolare da Viollet le Duc, che considerò una degenerazione il divertimento dimostrato dagli artisti "a collocare tutto l'interesse dell'opera loro nelle pieghe della mussolina, oppure in una veste o nei disegni di un ricamo"<sup>432</sup>.

---

<sup>432</sup> Cfr. Tedeschi 1995, p. 72.



## 6. IL CORPUS DELLE OPERE

SCHEDA N. 1

*Serie di studi di teste*

1818-1830

gesso

cm h 8-12

collezione privata

I ricordi autobiografici dello scultore attestano che tra le sue prime prove artistiche vi furono gli studi dedicati alla rappresentazione del volto umano: “Consistevano i miei lavori nel copiare varie teste che toglieva da alcune medaglie. [...] Molti altri lavori ho pure eseguiti, ma di piccola dimensione cioè, delle piccole teste in avorio in bosso e madreperla fingendo i camei e questi lavori fermarono l'attenzione di molti, e particolarmente di un mio zio il d.re Francesco Fagioli, il quale essendo amico del padre Cesari, gli parlò sul mio conto facendogli vedere i miei lavori che gli piacquero molto, che andando egli in quei giorni a Roma, se li portò seco per farli vedere e giudicare.” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [3-4]).

Furono, dunque, proprio le piccole teste in avorio, in bosso e madreperla, ispirate a candidi cammei, a colpire l'attenzione del premuroso zio materno, Francesco Fagioli, il quale, amico dell'abate Antonio Cesari, fu il principale sostenitore della formazione e dell'ascesa artistica del nipote.

A queste prime prove scultoree del Fraccaroli si possono forse ricondurre gli inediti studi di teste in gesso, di dimensioni contenute, conservati in collezione privata. Si tratta di preziosi modelli, di altezza tra gli 8 e i 12 cm, che testimoniano un particolare interesse per la resa della fisionomia umana, concentrata soprattutto nella rappresentazione dell'espressione, il più possibile aderente al vero.

Quasi la totalità delle teste presenta una rotazione del volto rispetto al collo. I piccoli ritratti presentano sia figure giovani e imberbi, sia personaggi di età più avanzata dall'effigie barbata, soltanto due indossano un copricapo.

Una visione ravvicinata delle opere consente di apprezzare un modellato di rara immediatezza. Molti dei personaggi sono raffigurati con la bocca socchiusa e lo sguardo rivolto verso l'alto, quasi denunciando il tentativo dell'artista di raggiungere la perfezione della posa e del sentimento espresso.

SCHEDA N. 2

*Crocifisso*

1824

legno di salice

cm 253x90x37

collocazione ignota

La famiglia di Innocenzo Fraccaroli lasciò, attorno al 1818, il paese originario di Castelrotto di Valpolicella per trasferirsi a Parona all'Adige.

Il giovane scultore si dedicò sin dai primi anni dell'adolescenza alla sua grande passione artistica e frequentò la bottega dell'intagliatore veronese Lugarin, il quale dovette ben presto metterlo alla porta perché "il ragazzo faceva troppi progressi; egli viceversa aveva dei figli, cui voleva serbare il mestiere" (Fraccaroli 1883, p. 9).

Tra le prime prove di intaglio del legno, lo stesso Innocenzo ricorda nel proprio scritto autobiografico l'esecuzione di un *Crocifisso* in legno di salice veduto per otto talleri alla compagnia dei confratelli: "Ma siccome non trascurava di lavorare anche in legno, così ho eseguito un crocefisso della grandezza di circa un metro, e fattagli la croce relativa l'ho venduto in paese alla compagnia del confratelli, prendendo la somma di otto talleri, e da quanto mi consta, sussiste tutt'ora e figura il primo alla testa delle processioni. Questo mio lavoro non è dipinto, ha il colore naturale del legno, che è di salice." (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Nel 1993 un *Crocifisso* corrispondente alle caratteristiche descritte dal Fraccaroli risulta conservato presso la sagrestia della Chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Parona all'Adige, in quest'anno, infatti, la scultura viene schedata dalla Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza (scheda OA, NCTN 05/00131989), il cui archivio conserva tuttora la documentazione fotografica del Cristo in croce dal perizoma panneggiato e il capo reclinato verso destra.

Del *Crocifisso* fa menzione successivamente anche Francesco Tedeschi nella scheda biografica dedicata allo scultore redatta nell'ambito del *Dizionario biografico degli italiani* (Tedeschi 1997) e l'anno dopo ne attesta l'esistenza anche la pubblicazione di Pietro Dal Negro dedicata alla Chiesa di Parona (Dal Negro 1998).

L'opera in oggetto, in buono stato conservativo certamente sino al 1993, non è più collocata nella sagrestia della Parrocchiale di Parona come riportato dalle fonti novecentesche. Claudia Bissoli ipotizza in tempi recenti che sia “andato perduto a causa probabilmente dei tarli”, tuttavia potrebbe aver subito anche un cambio di collocazione nel corso dell'avvicendamento degli ultimi tre sacerdoti titolari della parrocchia.

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, pp. 9-10, Tedeschi 1997, p. 559; Dal Negro 1998, pp. 44, 190; Bissoli 2014, p. 148.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [3] (in Appendice documentaria).

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, scheda OA, NCTN 05/00131989.

SCHEDA N. 3

*Busto di Lucio Vero*

1826

creta

irreperibile

1827

marmo

esposizioni: Verona 1835

collocazione ignota (Roma?), già collezione Innocenzo Fraccaroli

“Nel terzo anno dei miei studi a Venezia, feci la copia in creta, poi in marmo del busto colossale ritratto dell’imperatore Lucio Vero, e fu questo il primo saggio che ho dato della mia capacità di lavorare il marmo, questo busto sta presso di me [...]” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Così lo scultore ricorda uno dei suoi primi studi dall’antico eseguiti a Venezia, ovvero il busto raffigurante l’imperatore romano Lucio Vero, la cui traduzione in marmo risulta in mostra nella terza sala del Teatro filarmonico di Verona in occasione dell’esposizione del 1835, dove viene segnalato da Giovanni Orti Manara: “suo primo lavoro in marmo che faceva presagire assai vantaggiosamente ciò che sarebbe riuscito in appresso” (Orti Manara 1835).

Poteva certo trattarsi della copia di uno dei busti conservati nell’ambito dello Statuario Pubblico Veneziano (Perry 1972), con cui necessariamente ogni studente doveva confrontarsi a Venezia, oppure, come segnalato da Monica De Vincenti, “forse replica dell’esemplare conservato sino al 1803 nella collezione veronese dei Bevilacqua, che fu inciso dallo Zucchi su disegno del Tiepolo” (De Vincenti 2001, p. 186, nota 67).

Significativo al riguardo si rivela lo scambio epistolare tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, la quale attesta la vendita della versione marmorea tra il 1882 e il 1883: “[Giuseppe] Dove sia il busto di Lucio Vero: se sia una copia di busto antico, o originale. [Rosa]

Quest'anno lo ha venduto la mamma ad un signore di Roma; ecco non te ne so dire il nome perché non entrò direttamente in trattative con l'acquirente. Fu il 1.mo lavoro suo in marmo, copia del ritratto antico." (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883] ).

**Bibliografia specifica:**

Orti Manara 1835, p. 136; Fraccaroli 1883, p. 39; De Vincenti 2001, pp. 162, 186 (nota 67).

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [8] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 4

*Ritratto di Luigi Zandomeneghi*

1829

gesso

collocazione ignota

Da più fonti veniamo a conoscenza dell'esistenza di questo ritratto che sembra ormai perduto. Ne parla per primo lo stesso autore, che nella sua autobiografia annota: “prima di staccarmi da questo amorosissimo mio prof.re, volli che avesse il suo ritratto, fatto da me in segno delle mille obbligazioni che gli dovea, e richiesto di voler pazientare durante quel mio lavoro, egli, coll'innata sua bontà mi rispose, che ben volentieri aderiva ai miei desiderj, ed io felicissimo gli feci il ritratto, un busto grande oltre il vero, che mi riuscì degno del compatimento di tutti che lo videro, e fu assai gradito da essolui e famiglia.” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Altre conferme provengono dal carteggio intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, rispettivamente nipote e figlia dello scultore, che in un paio di occasioni riferiscono dell'esistenza di questa opera nella lunga lista di ritratti eseguiti dal Fraccaroli (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 e 22).

Alle fonti documentarie si aggiunge il di poco successivo scritto commemorativo di Giuseppe Fraccaroli, il quale attesta l'esecuzione del ritratto nell'anno 1829, quando Innocenzo, dopo il successo ottenuto con il gesso del gruppo scultoreo raffigurante *Dedalo cha attacca le ali a Icaro* (1829), è in procinto di partire per Roma, viaggio che intraprenderà nella primavera del 1830.

Prima del commiato, lo scultore intende omaggiare il maestro, e ormai amico, Luigi Zandomeneghi con un “busto grande oltre il vero (1829). Il gesso è nel Civico Museo di Verona, donato dallo scultore Grazioso Spazzi” (Fraccaroli 1883); particolari confermati anche dal *Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo civico di Verona* stilato nel 1856, ove tra i gessi conservati nella seconda stanza a piano terra

viene annotato un “busto dello scultore Luigi Zandominighi, opera d’Innocenzo Fraccaroli, donata dal medesimo signor Grazioso Spazi, ed ha per segno il 17. D. S.” (*Catalogo* 1856).

**Bibliografia specifica:**

*Catalogo* 1856, p. 330; Fraccaroli 1883, p. 39; De Vincenti 2001, p. 166.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [7] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 e 22 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 5

*Dedalo che attacca le ali a Icaro*

1829

gesso

cm 101x80x58,5

Milano, Galleria d'Arte Moderna (inv. 306), deposito Accademia di Belle arti di Brera dal 1902

Esposizione: Milano (Brera) 1829

*ante* 1844

marmo

cm 116x74x50 ca.

esposizioni: Milano (Brera) 1844

si tratta probabilmente della copia andata distrutta nel viaggio verso l'Esposizione di Londra (1851)

*ante* 1854

marmo

cm 116x74x50 ca.

New York?

1854

marmo

cm 116x74x50

Iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI 1854

Trieste, Castello di Miramare

Esposizioni: Parigi 1855

Acquistata da Massimiliano di Asburgo nel 1857

1930-1940

bronzo

cm 116x80x60

Iscrizioni, sul basamento: FOND. ART/ BATTAGLIA & C/ MILANO// SI TAM  
DESERTI SUMUS.../ NEC HABET FORTUNA REGRESSUM/ OREMUS... ET  
DEXTRAS TENDAMUS/ VIRGILIUS// Su etichetta: DEDALO-ICARO/  
FRACCAROLI – MILANO - / 1800

Fonderia Battaglia, Milano

Trento, Museo dell'aeronautica Gianni Caproni

*post* 1940

bronzo

cm 99x77x50

Milano, Galleria d'Arte Moderna (inv. 6775), donazione E. Capsoni

Nel 1829 Innocenzo Fraccaroli partecipò, risultando vincitore, al gran premio di scultura dell'Accademia di Brera a Milano indetto sul tema del *Dedalo che attacca le ali a Icaro*, che doveva essere, secondo le indicazioni della Commissione giudicatrice: un “gruppo ... isolato in iscagliola ed alto tre piedi parigini compreso lo zoccolo, e supposta la figura ritta” (*Programmi* 1829).

Lo scultore veronese presentò il gruppo scultoreo contrassegnato con il motto “Si tam deserti sumus ... nec habet fortuna regressum etc.” realizzato negli anni della formazione presso l'Accademia di Belle arti di Venezia (1824-1829). La Commissione ne prese visione giudicandolo meritevole del primo premio, poiché vi si ritrovavano “spontaneità di azioni, bene espresso il soggetto, ragionata l'attaccatura delle ali, squisita esecuzione, finezza d'imitazione della scelta natura, grazia sparsa ovunque e specialmente nella figura giovanile, tutto in fine fa sorpassare a qualche leggiera menda, e concorre a renderlo meritevolissimo [...]” (*Estratto* 1829).

Quest'opera, il cui soggetto vantava un importante precedente canoviano realizzato nel 1779, oggi conservato al Museo Correr di Venezia, valse al Fraccaroli nuovi aiuti da parte dei suoi mecenati veronesi, che gli consentirono di proseguire gli studi a Roma per

il quinquennio successivo (1830-1835), potendo così entrare in stretto contatto con scultori come Thorvaldsen, i carraresi Tenerani e Finelli e Rinaldo Rinaldi di Padova.

L'importanza del premio è sottolineata dalle parole di Luigi Zandomeneghi, maestro dello scultore, che nel luglio del 1829, mentre ancora si attendeva il responso della giuria, scriveva ansioso a Fraccaroli: “Godo che siate arrivati bene tutti e sei, cioè voi ed il Ferrari di carne ed ossa, ed i vostri parti in gesso; ma ciò di cui mi compiaccio maggiormente si è che abbiate riscontrato negli egregi Milanesi, e particolarmente nel celebre Marchesi quella accoglienza ospitale, e quei principj di inconcussa giustizia che io vi avea preconizzati. Sono pure contento che i figli delle mie cure, come siete voi due, abbiano portato alla grande Accademia di Milano le loro opere, e sieno queste auspiccate dal compatimento di quei dotti Accademici, ma fra questi figli voi siete il primogenito od il tutto mio; e perciò se può giungermi dalla vostra gloria un raggio riflesso, ne andrò glorioso perché nessuno ardirà dividerlo con me, mentre quella luce che fosse per risplendere sul bravo Luigetto riconoscerebbe per focille sviluppatore in gran parte (anzi per la massima parte) il padre istesso. Da bravo adunque; se avete qualche decisiva consolazione da apportarmi non differite un'istante a comunicarmela. Possibile che a quest'ora non abbiate trappellato quale sia l'opinione dei saggi sul proposito?” (BCVr, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli*, Venezia, 7 luglio 1829. Pubblicata parzialmente da De Vincenti 2001, p. 165).

Il gruppo scultoreo riscontrò particolare ammirazione tra i contemporanei, che ricordano come “fu premiato dalla nostra Milanese Accademia di Belle Arti, e ch'è riputato uno de' più belli che fregiano quelle sale, ricche di tanti monumenti d'arte” (*Scultore* 1836), ma inoltre vi si ispirò lo scultore, allievo del Fraccaroli, Pietro Dal Negro, che nel 1850 espose a Milano “Dedalo che attacca le ali a Icaro. Gruppo in marmo, preso dall'originale di Fraccaroli, premiato al grande concorso dell'anno 1829” (*Esposizione* 1850, pp. 51-52).

Nel 1858 Rovani dedica all'opera che “riesci a meraviglia e tale da far ricordare i bei tempi del vecchio Zandomeneghi” (Rovani 1858, p. 519) ulteriori lusinghiere parole: “esecuzione potente, squisitezza di forme, eleganza graziosissima di linee, sono i pregi che si ammirano in quel suo primo lavoro, da tutte le parti del quale si mostrava all'occhio dell'intelligente lo stile ed il carattere del maestro. Fu detto che la vera indole

dell'ingegno di un giovane artista poco o nulla può trasparire dai tentativi di un concorso. Ma è un errore, perché se l'argomento indeclinabile proposto dall'Accademia, obbliga l'artista ad un circolo stabilito, ciò non vuol dire nulla, perché quando il tema è in opposizione colle naturali tendenza dell'artista, egli non lo tenta perché sente di non averne facoltà. Se poi, indifferente del tema, egli abbraccia il primo che gli capita e non cerca in esso che un pretesto per fare, come suol dirsi, della scultura, anche un tal fatto indica l'indole particolare di un ingegno. E l'ingegno di Fraccaroli è tra quelli appunto pei quali sta innanzi all'importanza dell'esecuzione" (Rovani 1858, p. 519).

Il gesso preparatorio è tuttora conservato (a partire dal 1902), in frammenti, presso la Galleria d'arte moderna di Milano, le due statue sono infatti purtroppo acefale (inv. GAM 306, in deposito all'Accademia di Brera). La medesima galleria è custode anche del getto in bronzo ricavato dal modello originale, dono di E. Capsoni, 1940 (inv. GAM 6775) (Caramel - Pirovano 1975, p. 321). Un altro gesso riguardante lo stesso tema, incluso nella collezione di modelli donati da Fraccaroli al Museo Civico di Verona fra il 1873 e il 1876 (Franchini 2009), è purtroppo andato perduto.

Le traduzioni in marmo dell'opera furono probabilmente tre. La prima, realizzata certamente entro il 1844, fu esposta alla mostra milanese di quell'anno e venne riprodotta in un'incisione (a firma del disegnatore Sommariva e dell'incisore Gandini) posta a corredo della significativa recensione di Giuseppe Sacchi: "A questa gentile tradizione, che dice agli artisti di trasvolare sul creato ma di non tentare gli abissi, volle da giovinetto attingere il Canova [...]. Vi attinse pure da adolescente il Fraccaroli quando dalla sua nativa città, qui inviava i primi frutti del suo ingegno e qui tosto trovava l'academica corona. Fatto ora adulto, o per dir meglio reso gigante nell'arte sua, volle ritornare a questo perspicuo pensiero della sua giovinezza, e ridusse in marmo, come Canova, il gruppo dell'antico scultore che s'inciela. [...] Dedalo assiso su un masso attacca al figlio la sua prima ala, e lo guarda con quell'occhio d'amore di chi sente di aver emulata per non dir vinta la natura. Icaro si pavoneggia per quel nuovo dono aggiunto alla sua giovanile baldanza e già si fissa nel sole coll'audace pensiero di volare sino a lui per inebbriarsi nella sua luce. Il carattere della provetta virilità che spicca nella figura di Dedalo presenta un mirabile contrasto colla morbidezza delle forme del giovane Icaro. Il posare di quelle due statue è sì gentile e sì vero che ti pajono

muoversi, vivere, aleggiare. L'artista trasse dall'ideale greco la eleganza delle forme, e colse dal vero la espressione e la vita. Noi crediamo che pochi gruppi statuarj possano pareggiare in bellezza questo lavoro di Fraccaroli, il quale, anche tornando sulle sue orme passate, non si ripete, ma si rinnova" (Sacchi 1844a).

Giuseppe Fraccaroli ricorda inoltre che "una copia andò rotta nel viaggio per l'esposizione di Londra del 1851" e che un'altra fu venduta a New York (Fraccaroli 1883), con uno di questi esemplari potrebbe coincidere il marmo esposto a Brera nel 1844.

Nel 1854 lo scultore firma e data un'altra versione marmorea acquistata nel 1857 dall'arciduca d'Asburgo Massimiliano per il Castello di Miramare a Trieste (Fraccaroli 1883) dove è tuttora conservato, nella sala che da quest'opera ha tratto il nome.

A conferma delle notizie si aggiungono i particolari provenienti dallo scambio epistolare intercorso tra Giuseppe Fraccaroli e la figlia dello scultore, Rosa. Quest'ultima, interpellata dal cugino circa la data di realizzazione dell'opera e quella di acquisto da parte di Massimiliano, rispose che il gruppo "fu acquistato nel '57 circa ossia negli ultimi tempi che l'arciduca fu nostro Viceré, in marmo poi era stata eseguita molto prima. Una copia dello stesso andò rotta nel viaggio d'andata alla mondiale esposizione di Londra nel 1851" (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]).

La disavventura subita dal *Dedalo* risulta testimoniata anche da altre fonti manoscritte. In una lettera datata 25 ottobre 1851, infatti, Innocenzo riferisce al fratello del danno subito dall'opera in quell'anno, nel viaggio verso l'esposizione londinese: "In quanto agli affari ho nulla di buono a dirti, ciò che è stato ancora di quasi tutti gli espositori che non ebbero che i danni, io poi più degli altri per la perdita che ho fatta del gruppo di Dedalo ed Icaro come sai." (BCVr, 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Londra, 25 ottobre 1851).

L'opera compare poi negli elenchi, stilati dallo stesso artista, dei gessi che intende donare al Museo civico di Verona: "Creda sig. Lotze, che se le mie circostanze economiche mel permettessero, vorrei che a tutte mie spese la mia Verona conservasse nei miei lavori il frutto di ogni sua cura ch'ebbe per la mia educazione. I modelli che io intenderei inviare sono i seguenti: *L'Aurora dell'indipendenza d'Italia*; il gruppo

colossale la *nuova Italia*; Il modello semicolossale dell'*Achille ferito*; quattro statue grandi il vero: *La Maddalena* e *S. Giovanni*, *La giustizia* e *La misericordia*; tre gruppi men del vero: *Dedalo e Icaro*, *Atala e Chactas*, *Ciparisso che piange la morte del cervo*; altre due statue grandi il vero: *Eva dopo il peccato*, *Una odalisca*; parecchi busti ritratti compresi il mio, e molte estremità tolte dal vero..." (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?]) e nell'elenco delle "opere pure in marmo di grandezza il vero" (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877).

La composizione del gruppo mostra assonanze con un rilievo marmoreo antico raffigurante *Dedalo in atto di costruire le ali a Icaro* presso Villa Albani a Roma (De Vincenti 2001). In particolare è la posa scelta da Fraccaroli per i due personaggi a richiamare l'illustre modello antico costituito dal bassorilievo di Villa Albani datato al II secolo d.C. In entrambi i casi Dedalo è raffigurato seduto e concentrato, con la gamba destra distesa e il braccio destro flesso e muscoloso, mentre Icaro è rappresentato stante, puntellato sulla gamba destra, con la sinistra leggermente flessa e il volto ruotato verso il suo braccio destro.

Il tema di Dedalo e Icaro, rievocato anche da Gabriele D'Annunzio, tornò d'attualità tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, sull'onda dell'interesse suscitato dalle imprese dei pionieri dell'aviazione. L'immagine del marmo canoviano comparve infatti a piena pagina sulla copertina del periodico "La rivista dell'aviazione" nel numero risalente a giugno-luglio 1918. Per queste ragioni, fu probabilmente fatta realizzare, negli anni tra il 1930 e il 1940, un'ulteriore fusione in bronzo tratta dal modello di Innocenzo Fraccaroli, oggi conservata nel Museo dell'aeronautica Gianni Caproni di Trento (Gabrielli 2014) ed esposta in occasione della mostra *Gabriele D'Annunzio aviatore* (16 novembre 2013 - 30 marzo 2014).

### **Bibliografia specifica:**

*Accademia* 1829, p. 434; *Biorci* 1829, p. 55; *Estratto* 1829, p. 36; *Programmi* 1829, p. 28; *Scultore* 1836, p. 578; *Arrivabene* 1838, p. 13; *Sacchi* 1844a, pp. 41-43; *Esposizione* 1850, p. 51; *Autriche* 1855; *Delécluze* 1856, p. 315; *Rovani* 1858, pp. 519-520; *Rovani* 1874; *Chirtani* 1875; *Sebregondi* 1882, p. 94; *Fraccaroli* 1883, pp. 11-12, 23, 27, 39-40;

Caramel - Pirovano 1975, p. 321; Pavanello 1988, p. 355 e n. 70, fig. 88; *Scultura in Friuli* 1988, pp. 355-357; Marinelli 1989, p. 30; Monti 1995, pp. 31-32; Fabiani 1997, p. 163; Tedeschi 1997, p. 559; De Vincenti 2001, p. 165, nota a p. 186; *Museo storico* 2005, p. 80; Gardonio 2007-2008, p. 19; Franchini 2009, pp. 144-147; Bissoli 2014, p.; Gabrielli 2014, scheda pp. 150-151.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli*, Venezia, 7 luglio 1829 (in Appendice documentaria).

BCVr, 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Londra, 25 ottobre 1851 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [19] (in Appendice documentaria).

Soprintendenza per i Beni culturali della Provincia autonoma di Trento, scheda OA 213501.

SCHEDA N. 6

*Ritratto di Giuditta Pasta*

1830

gesso

collocazione ignota, già collezione Innocenzo Fraccaroli

1830

marmo

collocazione ignota, già Verona, Teatro filarmonico

esposizioni: Verona 1835

“Nel 1830, dopo eseguito a Verona il modello in gesso ritratto della celebre cantante Giuditta Pasta, che ho figurato sotto l’aspetto di una musa, con questo mio lavoro da eseguire in marmo, colla più grande soddisfazione partì alla volta di Roma, [...] e diedi mano il più presto che ho potuto alla esecuzione in marmo del busto della sullodata Pasta, che appena finito, lo spedì a Verona, ove fu gradito e collocato nell’androne di quel suo maggiore teatro” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Tra la fine del periodo veneziano e l’inizio dell’alunnato romano si colloca dunque la realizzazione del modello del ritratto di Giuditta Pasta (1830), celebre cantante lirica effigiata anche da Pompeo Marchesi in un busto esposto a Brera nel 1829 (*Giuditta Pasta come Semiramide Estratto* 1829, pp. 46-47.)

La versione marmorea del Fraccaroli fu scolpita nei primi mesi di permanenza a Roma e trovò collocazione nell’atrio del Teatro filarmonico di Verona. Con quest’opera l’artista partecipò nel 1835 all’esposizione veronese che ebbe luogo nelle sale dello stesso teatro, occasione in cui il busto fu ritenuto “se non è del tutto somigliante, è almeno commendevole pel modo con cui è condotto [...]” (Orti Manara 1835).

Del marmo si è persa traccia dopo i bombardamenti che nel Secondo conflitto mondiale colpirono l’edificio, ma si ipotizza possa trattarsi dell’erma ritratta nella medaglia

coniata nello stesso anno da Francesco Puttinati, “dove la Pasta è incoronata come musa della musica” (Marinelli 1989f, p. 224).

**Bibliografia specifica:**

Orti Manara 1835, p. 136; Fraccaroli 1883, p. 40; Marinelli 1989f, pp. 224-225; De Vincenti 2001, pp. 150, 165-166, 186 (nota 76).

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [8] (in Appendice documentaria).

*Statua di S. Francesco Caracciolo* (ultimazione)

1830-1833

marmo

Roma, Basilica di San Pietro

Nella nobile casata Caracciolo, in Abruzzo, nacque nel 1563 il figlio di Ferrante e Isabella Baratucci, a cui fu dato il nome di Ascanio.

Ascanio assecondò ben presto l'inclinazione religiosa e abbracciò lo stato ecclesiastico dopo la guarigione da una malattia particolarmente invasiva. Ordinato sacerdote, celebrò la sua prima messa nel 1587, si dedicò poi specialmente alla cura dei poveri e degli infermi e si iscrisse alla compagnia dei Bianchi, una confraternita dedita all'assistenza ai carcerati e ai condannati a morte.

Poiché nella compagnia dei Bianchi operava anche un suo omonimo, gli fu recapitata erroneamente una lettera di Giovanni Agostino Adorno e Fabrizio Caracciolo contenente l'invito a unirsi a loro per dare inizio a una nuova istituzione religiosa: lo scambio di persona fu ritenuto un segno della Provvidenza e Ascanio venne comunque ammesso al novero dei futuri fondatori della congregazione dei Chierici regolari minori, approvata nel 1588 dalla bolla papale di Sisto V.

Ascanio assunse il nome di Francesco e fu eletto superiore generale dell'ordine alla morte dell'Adorno. Beatificato da Clemente XIV nel 1769, il Caracciolo fu canonizzato da Pio VII il 24 maggio 1807.

Furono i chierici minori ad attivarsi per dedicare una statua grande il vero all'amato Francesco da collocare all'interno della Basilica di San Pietro e per trasportare lo stendardo del santo dalla Basilica vaticana alla loro parrocchiale, la Chiesa di San Lorenzo in Lucina: "già il defunto vicario generale dell'ordine p. Gio. Battista Piccadori ne aveva ottenuto il necessario permesso dall'e.mo sig. Cardinale Galleffi arciprete della medesima Basilica e prefetto della Rev. Fabbrica; e giusta tale autorizzazione ne aveva quegli benanche affidata quest'ultima impresa, in virtù di apoca solenne, allo

scultore sig. cav. Massimiliano Laboureur, membro e presidente allora dell'Insigne Accademia di S. Luca. Ma l'inaspettata morte di questo professore, e lo stato di imperfezione in cui egli aveva lasciato il suo lavoro, frapposero innumerabili ostacoli, al pietoso desiderio dei Chierici Minori" (Hütter 1966, p. 51).

L'opera, ben documentata, era dunque stata allogata nel 1829 allo scultore Francesco Massimiliano Labourer, accademico di San Luca, come risulta anche dalle ricevute delle spese previste (Hütter 1966, p. 52) pari a scudi complessivi 1400 suddivisi in 4 rate, ma rimase incompiuta al sopraggiungere della morte dello scultore avvenuta nel 1831.

La corrispondenza attesta che fu affidata direttamente al Thorvaldsen la direzione dei lavori necessari alla conclusione della statua colossale, posta nella collocazione attuale nel febbraio 1834. Nella lettera inviata al maestro danese il 28 marzo 1833, infatti, il vicario generale Landi scrisse: "Senza la di lei generosa bontà la Statua Colossale del mio Fondatore S. Francesco Caracciolo sarebbe rimasta sempre un sasso inutile, ed un imperfetto lavoro: o al più sarebbe stata terminata in un modo assai poco soddisfacente. Ora però, che Ella mi propone la persona del sign. Fraccaroli per condurre a fine il dimezzato lavoro; e mi promette nel tempo stesso con istraordinaria generosità, che ciò sarà eseguito sotto la di Lei magistrale direzione, io trovo il più solido fondamento a persuadermi, che la detta Statua sarà portata a quel grado di perfezione, che d'altronde non era mica sperabile di poter conseguire" (Copenaghen, Archivio Thorvaldsen, *Lettera di Gennaro Landi a Bertel Thorvaldsen*, 28 marzo 1833).

Dopo tre anni si giunse al termine e alla consegna dell'opera, "imperocché mediante gli ultimi lavori fatti sulla statua dal valente giovane scultore sig. Innocenzo Fraccaroli, sotto l'immediata direzione del celebre artista sig. commendatore Alberto Thorvaldsen, essa finalmente fu condotta a tal punto da potersi ben collocare nel luogo per quale fin da principio venne destinata. Difatti il giorno 29 del passato mese di gennaio il sig. Giovanni Ceccarini eseguì con somma facilità e maestria il trasporto della medesima, da un arsenale situato alla Bocca della Verità, ove appositamente fu lavorata, fino al piè della sagrosanta Basilica. E quindi nel giorno 18 dello scorso febbraio, alla presenza dello stesso e.mo sig. cardinale prefetto, di monsig. ill.mo e r.mo Clarelli economo e segretario della Rev. Fabbrica, e di moltissima gente accorsa, venne innalzata in una

delle nicchie della tribuna della cattedra che formano il secondo ordine di decorazioni della più volte nominata Basilica” (Hütter 1966, p. 52).

Per raffigurare il santo, rappresentato stante in abiti religiosi, senza i tratti distintivi della cotta e della stola, fu scelta l’iconografia tradizionale che prevedeva una pisside in mano, particolare che destò alcune obiezioni da parte dei monsignori appartenenti alle sfere vaticane, poi placate “giacché l’Ostensorio nella mano del Santo è meramente simbolico” (Hütter 1966, p. 55).

**Bibliografia:**

*Vita* 1841, pp. 61-62; Hütter 1966; Marinelli 1989, p. 30; Marinelli 1989e, p. 181; Tiddia 2014, pp. 364-365, 371.

**Fonti documentarie:**

Copenaghen, Archivio Thorvaldsen, *Lettera di Gennaro Landi a Bertel Thorvaldsen*, 28 marzo 1833.

*Ritratto di Teodoro Matteini*

1831

marmo

cm h 50 ca.

Venezia, Gallerie dell'Accademia

Tra le effigi riconducibili a una ritrattistica ufficiale, di impronta neoclassica, che restituisce un'immagine idealizzata, senza tempo, priva di particolari intenti di resa fisiognomica o caratteriale, si colloca il *Busto di Teodoro Matteini*, realizzato per commemorare la morte del pittore e maestro di disegno, avvenuta nel 1831.

Il Matteini (Pistoia, 1754 – Venezia, 1831), nel 1807 era divenuto professore all'Accademia di Belle arti di Venezia ed era stato dunque insegnante del Fraccaroli all'epoca degli studi veneziani.

Il nipote dello scultore, Giuseppe Fraccaroli ricorda nell'elenco redatto nel 1883 un "ritratto del prof. Matteini: busto in gesso" (Fraccaroli 1883), collocandolo tra le opere giovanili dello scultore risalenti agli anni tra il 1824 e il 1829, probabile modello dell'effigie in marmo (De Vincenti 2001).

Significativo al riguardo si rivela pure l'intenso scambio di informazioni intercorso ancora tra il nipote e la figlia dello scultore, Rosa, la quale conferma che tra i ritratti eseguiti dal padre, "fin da quando studiava a Venezia fece quelli dei suoi prof. Zandomeneghi e Matteini (quest'ultimi sono in gesso)." (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21).

Il ritratto di Teodoro Matteini richiama alla memoria i busti commemorativi di Bertel Thorvaldsen, conosciuto durante il periodo dell'alunnato romano, in cui classicità e dato naturalistico convivevano nell'ispirazione ideale. Caratterizzazione fisiognomica essenziale e idealizzazione lo rendono dunque un ritratto senza tempo, destinato a imperitura memoria.

Il busto qui esaminato fu collocato nella loggia terrena dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, come ricordato in primo luogo dalle fonti ottocentesche, tra queste il *Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia*, che nelle sue varie edizioni annovera il monumento onorario tra gli oggetti esposti nel 1852 “nell'andito guidante dalla porta d'ingresso alla scala a chiocciola” (*Catalogo* 1852). L'opera fu poi inclusa nella *Nuovissima guida di Venezia* di Francesco Zanotto, datata 1856: “Busto del fu prof. di pittura Teodoro Matteini, con iscrizione d'onore – d'Innocenzo Fraccaroli” (Zanotto 1856).

L'Accademia di belle arti di Venezia, nel corso degli anni Duemila, si è trasferita nel restaurato complesso dell'ex Ospedale degli Incurabili, lasciando la storica sede della Carità, destinata ad accogliere il patrimonio delle Gallerie dell'Accademia, dove il busto è rimasto.

#### **Bibliografia specifica:**

*Catalogo* 1852, p. 5; Zanotto 1856, p. 500; *Catalogo* 1862, p. 330; *Catalogo* 1869, p. 3; *Catalogo* 1879, p. 3; Fraccaroli 1883, p. 39; De Vincenti 2001, fig. 4 p. 150, p. 169.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 e 22 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 9

*Achille ferito*

1832

gesso

cm 200x148x95

Verona, Palazzo Forti

Esposizioni: Verona 1835; Milano 1838; Verona 1950; Verona 1989

1842

marmo

cm 192x153x87

iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI (sulla tazza)

Milano

Esposizioni: Milano (Brera) 1842; Londra 1851; Parigi 1855; Bruxelles 1863

“Un argomento assai più virile ed artistico presentossi alla mia mente, e fu l’idea di un monumento al divino Achille, che Omero nella sua Iliade ne descrive minutamente le gesta. Pieno la mente di un tale Eroe mi diedi a sviluppare a mo di schizzo, alcuni miei concetti, e quello che più mi parve significar meglio il soggetto, fu quello che me lo rappresentava nel primo istante in cui veniva ferito nel tallone unica parte vulnerabile. Tale è stato il mio concetto. La rabbia quindi e la sorpresa io m’ingegnai di rappresentare nell’Eroe che impresi a modellare, piuttosto che il dolore. Sorreggesi ad un’ara col braccio destro, e curvo della persona, tutta ignuda, volgesi rapidamente alla ferita, col sinistro braccio steso alla gamba che porta infissa nel tallone la freccia fatale. Dissi sorreggersi ad un’ara, poiché venne ferito nel tempio di Apollo Timbreo, mentre stava per impalmar Polissena figliuola di Priamo. Modellai adunque in misura semicolossale questo simulacro, pensando al tempo stesso ad un piedestallo istoriato, che desse conto dell’Eroe, onde compiere il monumento ch’io mi era prefisso.” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [12-13]).

Con particolare precisione, lo scultore affidò allo scritto autobiografico l'idea sottesa ad una delle sue migliori opere: la statua, grande più del vero, dedicata all'eroe della mitologia greca, protagonista dell'Iliade, figlio di Peleo e della dea marina Tetide, che morì per opera di Paride, colpito nell'unico punto mortale dall'imperdonabile freccia guidata da Apollo.

Fraccaroli si cimentò nella rappresentazione del nudo virile eroico al pari di grandi maestri come Canova (*Ercole e Lica*, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna) e Thorvaldsen (*Giasone con il vello d'oro*, Copenaghen, Thorvaldsen Museum), che prima di lui si erano immersi nel tema della bellezza ideale classica.

Progettò in dettaglio la propria creazione, prevedendo un piedistallo quadrangolare decorato, su ciascun lato, da un bassorilievo, “nel primo dei quali, da collocarsi sul dinanzi, rappresento l'Eroe, quando trionfalmente trascina, attaccato al suo carro, il corpo di Ettore suo primo nemico e competitore all'intorno le mura di Troja. La nascita dell'Eroe io avrei ideata nel secondo da collocarsi nella parte opposta, quando cioè la Dea Teti e madre sua, lo immerge nello Stige onde renderlo invulnerabile reggendolo per un calcagno, e proprio in quella uni[ca] parte vulnerabile, il nemico suo Apollo guidò la freccia scoccata da Paride, onde inevitabilmente morì di quella ferita. Nell'uno degli altri due, da collocarsi sui lati, l'avrei figurato allorché viene istruito, dal Centauro Chirone, a tirar coll'arco. Nell'altro, anche per indicare, che Achille non era sempre quel terribile guerriero, ma che ancora aveva un cuore molto sensibile e capace di amare, io l'avrei rappresentato quando uccisa Pentesilea, la regina delle amazzoni, la sorregge moribonda, e che vedute le fisiche di lei bellezze, se ne invaghisce perduto e disperato, impreca contro gli Dei. Ecco, giusta i miei sentimenti, compito il designato monumento al mio Eroe, se non che, siccome ho detto, modellai soltanto il protagonista, che fu in seguito da me eseguito in marmo, ed i bassorilievi a mo di schizzo, non mi fu possibile di rinvenirli alla mia partenza.” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [13-14]).

Fraccaroli realizzò il suo Achille in marmo nei primi anni del periodo di studi a Roma, avvenuto dal 1830 al 1835, quando mosso da grandi speranze si formava sotto la guida di Bertel Thorvaldsen, grazie al quale poté terminare la statua di San Francesco Caracciolo (si veda scheda n. 7), per la Basilica di San Pietro, rimasta incompiuta dopo

la morte avvenuta nel 1831 di Massimiliano Laboureur. Alla partenza per Verona, per sua stessa ammissione, non riuscì a recuperare i disegni raffiguranti gli episodi destinati al basamento mai realizzato; solo il gruppo dell'*Achille e Penteseilea* divenne un gruppo scultoreo a sé stante, tradotto in marmo nel 1845 e oggi conservato al Louvre (si veda scheda n. 41).

Il modello dell'*Achille* è certamente già approntato nel 1832, anno in cui lo scultore rivela disappunto e frustrazione nelle lettere inviate al fedele sostenitore Giovanni Battista Giuliani, conte e futuro canonico della cattedrale di Verona, augurandosi al più presto di poter realizzare in marmo la propria invenzione: "Oh ch'io sarei troppo felice se potessi avere la commissione del mio Achille, o di qualche opera per la patria!" (De Vincenti 2001, p. 166).

Nello stesso anno, probabilmente proprio grazie all'interessamento di Giuliani compare sulle pagine del periodico "Il Poligrafo" una prima descrizione dell'opera conservata all'epoca presso lo studio romano dell'artista: "Questi pensieri ch'io mi sono studiato di [e]sporre o piuttosto accennare qui alla meglio, mi si affacciarono alla mente allorquando mi conduceva in Roma allo studio del sig. Innocenzo Fraccaroli, scultore veronese, e vi ammirava quel primo lavoro, che in tanto luminoso teatro dell'arti, veniva uscendo dalle sue mani. Era Achille ferito a morte di freccia nel calcagno; di grandezza alcun poco maggiore del naturale: opera oggimai condotta in creta ed in gesso, da mettersi tantosto in marmo. L'eroe viene figurato in quel primo istante, in che sente il colpo mortale; e però di tratto volgendosi colla persona, appoggia la manca ed il destro fianco ad un'ara che gli è presso, e stende la sinistra verso la ferita, ancor dubbiando se pur debba da sé estrarre la cruda punta: in questa rapida contorsione di membra, scioltisi i panni, gli cadono riversi in sull'ara; onde tutto comparisce ignudo il suo corpo. Ecco, dissi fra me medesimo, bellissimo campo da sfoggiare venustà di forme e da animarle col vivo atteggiarsi della passione." (*Sopra una statua* 1832, p. 441).

La recensione non bastò a convincere i mecenati a sostenere l'onere della costosa esecuzione. A Fraccaroli, al fine di tradurre in marmo la sua statua, fu consigliato di appoggiarsi alla bottega di qualche illustre scultore, più affermato di lui; ma l'artista rispose, sdegnato, "che qualora io vedessi di ritrarre maggior perfezionamento nell'arte mettendomi in uno studio particolare, l'avrei già fatto, e fino dai primi giorni in cui

giunsi a Roma, e particolarmente quando io era per modellare l'Achille. Ora che l'ho modellato da me a me assistito semplicemente dal mio raziocinio, che ho formato mediante i studi sull'opere antiche e sulla verità, nonché sentendo le varie opinioni di tutti questi primari artisti, e che grazie al cielo giunsi con questo lavoro a soddisfarli bastantemente, per quale ragione, domando ora, dovrò eseguirlo in marmo sotto la direzione semplice di uno solo? [...] Ma supponghiamo ora per un qualche istante ch'io persuaso anche da' miei Mecenati di mettermi nello studio del Thorwaldsen, del Kessels, od in quello del Finelli per eseguire in marmo la mia statua, qual soddisfazione varrebbe questa per loro di vedermi poi dividere con alcuno di questi non solo il merito di averla condotta in marmo, ma ancora l'altro superiore di averla modellata? [...] No no, la statua è mia poiché nessuno vi ha messo mano per oprarla fuorché io [...] Se una simile esortazione io l'avessi avuta ne' miei primi giorni che vissi a Roma, forse l'avrei anche ascoltata, ma presentemente dopo d'avermi acquistata grazie al Cielo colla mie opere (mi sia permesso il dirlo) della reputazione da tutti questi artisti, oh no, ch'io non intendo assolutamente di unirmi al mazzo dei lavoranti. Se in Roma vivesse il benemerito ed immortale Canova allora sì, ch'io mi vi sottoporrei, e con piena soddisfazione, ed a qualunque siasi disciplina [...]" (De Vincenti 2001, pp. 166, 168).

Dopo aver lasciato l'*Urbe*, il prezioso gesso rimase per lungo tempo a Verona, in casa Emilei, ottenendo una prima celebrazione nell'ode stilata da Antonio Chiamenti per la morte della contessa Margherita Pellegrini Emilei (Chiamenti 1835), in memoria della quale Fraccaroli ne realizzò pochi anni dopo il ritratto (scheda n. 14) ed il monumento funebre ancor'oggi ubicato nel camposanto di Verona (scheda n. 15).

Nel 1835 l'opera comparve all'esposizione veronese che ebbe luogo presso le sale del Teatro filarmonico e fu riprodotta in incisione sulle pagine de "L'Ape italiana" (incisione e disegno del Pagliuolo), accompagnata da riflessioni di Oreste Raggi (Raggi 1835).

I giudizi furono sin dall'inizio largamente positivi, nell'indecisione di quale aspetto lodare maggiormente, "se il puro stile, che ha quel tanto che basta per essere classico, e che schifa ad un punto la servilità di convenzione, atta a rimuovere qualunque grazia di gusto; ovvero la movenza, nuova, ardita, ragionata, felicissima, espressiva; o le membra sul vero bello modellate, o lo studio anatomico profondo, o la nobiltà dell'espressione

della fisionomia di quel guerriero ferito che, reputandosi invulnerabile e sentendosi immerso nel calcagno lo strale funesto, torce la fronte, e nel dolore e nello sdegno e nello sprezzo, quasi non crede, quasi non ardisce strappare quella freccia che lo ha ferito in quel tallone, che non fu, col suo corpo, immerso all'onda prodigiosa. Quanti pensieri, quanta forza, quante contrarie passioni lottano in quella movenza, nell'espressione di quella fisionomia, nella nobile contrazione di que' muscoli! Fraccaroli ha fatto del suo Achille un capo d'opera" (*Scultore* 1836).

La statua, oggettivamente di notevole fattura, ebbe però destino infausto al pari del suo autore. Fu tradotta in marmo solo nel 1842, grazie all'intervento di Francesco Fagioli, buon zio affettuosamente ricordato anche dal nipote: "affinché io dovessi dare un saggio della mia valentia nell'arte mi destinava la somma di austriache lire 10.000, e questa statua che fu molto applaudita egli la vitaliziò, ma avvenne che la persona che l'aveva presa, dopo alcuni anni cessò di pagare l'annualità stabilita [...]" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [18-19]).

Nel settembre dello stesso anno la statua dell'eroe ferito fu esposta a Brera generando un tripudio di stima e ammirazione, "chi poté guardarla, e non rimanerne inebriato dalla gioja e dalla sorpresa! [...] La rabbia, lo spavento della morte vicina sono al vivo espressi. Vera e animata è l'azione della figura, e nello allungare che fa il Pelide ferito la mano per levarsi dal piede la freccia micidiale, effigiato si scorge sul di lui volto al naturale il pianto e la disperazione" (*Onore* 1842, pp. 7-8).

I visitatori non poterono che rilevare come "l'Achille di Fraccaroli domina sul resto scultoreo dell'esposizione, ed è verso di lui difatto che si volsero gli sguardi di tutti coloro che visitarono le sale [...]" (Zini 1842), ispirando persino versi poetici, pubblicati nel 1842: "la musa del Prati si è fatta l'interprete del voto universale sopra l'Achille ferito, scoltura di Fraccaroli" (Predari 1842, p. 113).

All'autore furono rivolti i migliori auguri per uno sfolgorante avvenire, "fortunato vuoi chiamare Innocenzo Fraccaroli, poiché con questa sua opera di lunga lena è riuscito a collocarsi di lancio accanto agli scultori più eccellenti. Prosegua egli con passo animoso nell'arduo arringo, non curi le invidie e le superbie che di consueto cercano impedire il cammino ai giovani valorosi, insista amorosamente nello studio dei

grandi modelli e del vero, nutra con vigile cura la sacra favilla che gli scalda la fantasia e l'ingegno, e non fallirà di conseguire le prime corone dell'arte" (Mauri 1842, p. 94).

Sparuti e circostanziati, invece, si rivelarono gli appunti mossi allo scultore, fra questi quelli di Malvezzi: "Io però avrei atteggiata la mano sinistra, che mi sembra troppo arcuata e lunga, non già a sorpresa, ma in atto di voler prendere la freccia, o di comprimere il calcagno, azione molto più vera e naturale, e diminuirei la gamba destra troppo segnata e gonfia, onde marcare di più il piede sinistro (per avventura troppo largo e piatto), perché si è la sede principale del dolore, e col fargli le dita più contratte, e indicare qualche vena e qualche tendine. Oltre a ciò le pupille, se devono guardar la ferita, sono troppo nascoste, e se devono esprimere dolore vanno segante in senso contrario; il mento è troppo aderente al collo, e la bocca troppo tranquilla ove si paragoni colla fronte sensibilmente corrugata ed alla contrazione generale del corpo [...]. Ma tutti questi sono nei che nulla detraggono alle bellezze che esistono nella statua, e che anzi in gran parte si possono far scomparire, e così ridurla a maggior perfezione" (Malvezzi 1842b, p. 74).

La statua dell'Achille figurò sotto le volte del Palazzo di Cristallo, all'Esposizione mondiale di Londra del 1851 (Cantù 1851), ove, oltre al *The wounded Achilles*, furono presenti anche i marmi del *Davide in atto di scagliare la pietra* e l'*Atala e Chactas* (*Official* 1851a; *Official* 1851b; Palais 1851). L'opera comparve poi all'esposizione universale di Parigi nel 1855, insieme ai marmi rappresentanti *Eva prima del peccato*, *Dedalo che attacca le ali a Icaro* e il gruppo dell'*Atala e Chactas* (*Autriche* 1855; Delécluze 1856). L'*Achille ferito* fu inviato, inoltre, all'esposizione Bruxelles nel 1863, insieme all'*Aurora dell'indipendenza italiana* (*Exposition* 1863).

L'apprezzamento condiviso per "un tale capolavoro [...] che solo può bastare a dar rinomanza ed è di tanta squisitezza e quasi diremmo perfezione di forma da far credere che sia tra quelli che sorgono solitari nello studio di una artista destinati a non aver fratelli [...]" (Rovani 1858, p. 520), per quel mito rappresentato come un uomo, non bastò a favorire il giovane artista. Dopo il mancato pagamento della rendita vitaliziaria, "la statua tornò al Fagiuoli, il quale parecchi anni dopo morendo la lasciò ai suoi parenti. Allora doveva essere venduta, e piuttosto che andasse a male, il suo autore si indusse a ricomprarle e l'ebbe ancora nel proprio studio del tempo molto senza trovare

chi la volesse.” (Fraccaroli 1883, pp. 15-16). Con sacrificio, lo scultore riacquistò l’*Achille*, per due motivi da lui enumerati: “l’uno, affine di tutelarne il suo decoro compromesso dalle determinazioni prese dai loro possessori d’indicarla in vendita egualmente che ad una pubblica asta, l’altro, perché mi nacque il pensiero di poter in seguito far rivivere le pratiche del mio povero zio d. Francesco, che erano appunto quelle stesse di cui ora tengo parola.” (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Luigi Storari*, Milano, 10 giugno 1867).

Tra il 1867 e il 1868, tentò più volte, invano, di offrire l’opera al Municipio di Verona “per la somma di I.£. 25.000 da pagarsi a tutto comodo dalla onorevole rappresentanza ed in varie riprese” (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al marchese di Canossa*, Milano, 6 maggio 1868).

Le trattative, tuttavia, non andarono a buon fine e la scultura fu acquistata da un industriale, il barone Eugenio Cantoni di Milano, che generosamente la regalò negli anni Settanta dell’Ottocento all’Accademia di Brera, come attesta una lettera del Fraccaroli: “Questa mia statua adunque diverrà quanto prima proprietà di questa Reale Accademia di Belle arti, alla quale generosamente viene regalata dal sig. cav. Eugenio Cantoni (presso il quale sta l’Andrea) che pure generosamente me l’acquistava.” (BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 25 luglio 1871). Raggiunta l’Accademia, l’opera fu esposta nella sala dei pittori lombardi, luogo prescelto dallo scultore per la propria creatura.

Si segnala che Camillo Boito, nella pubblicazione dedicata all’architetto e collezionista veronese Giacomo Franco, data alle stampe nel 1897, annota che “il Franco amava tutte le arti e tutti gli artisti. Comperava, ordinava quadri e sculture: era suo, per esempio, il grande Achille del Fraccaroli, che ora sta nelle Gallerie dell’Accademia di Brera [...]” (Tomezzoli 2002), notizia, tuttavia, non suffragata da riscontri documentari.

Oggi l’*Achille* in marmo grandeggia all’ingresso della Villa Reale di Milano, presso la Galleria d’Arte Moderna, mentre il modello in gesso è conservato a Verona, dalla Galleria d’Arte moderna Achille Forti, dopo che l’autore lo donò alla Municipalità veronese nel 1876.

### **Bibliografia specifica:**

*Sopra una statua* 1832; Chiamenti 1835; Orti Manara 1835; Raggi 1835; *Scultore* 1836; Fumagalli 1837; Arrivabene 1838; *Innocenzo Fraccaroli* 1838; Mercey 1840; *Esposizione* 1842, p. 3; Malvezzi 1842b, pp. 73-74; Mauri 1842; *Onore* 1842; Predari 1842; Zini 1842; Prati 1845; Cantù 1851; *Esposizione* 1851; *Gazzetta* 1851; *Official* 1851a, p. 1043; *Official* 1851b, p. 205; Palais 1851; *Reports* 1852a, p. 1534; *Reports* 1852b, p. 703; *Autriche* 1855; Delécluze 1856, p. 315; Rovani 1858, pp. 519-520; Caimi 1862, p. 176; *Exposition* 1863, p. 64; De Gubernatis 1869; *Esposizione* 1869, p. 70; *Katalog* 1869, p. 99; Rovani 1874; Chirtani 1875; Chirtani 1882; Fraccaroli 1883, pp. 13-16, 32, 37, 40; Piceni - Cinotti 1962, p. 589; Barocchi 1972, p. 660; Marinelli 1989e; Tedeschi 1997; Zanchetti 1999; De Vincenti 2001, pp. 149, 166-167; Tomezzoli 2002, nota 122 p. 370; Mazzocca 2006; Galleria 2007, pp. 51, 64; *Galleria* 2008, p. 10; Bissoli 2014, pp. 144-145, 146 (ill.) ; *Verona 2014*.

### **Fonti documentarie:**

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Luigi Zandomenighi*, [1832?].

BCVR, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomenighi a Innocenzo Fraccaroli*, Venezia, 15 novembre 1837.

BCVR, b. 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 24 maggio 1842.

BCVR, b. 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 26 agosto 1842.

BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Londra, 25 ottobre 1851.

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignota persona della famiglia Fagioli*, Milano, 2 novembre 1857.

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Luigi Storari*, Milano, 10 giugno 1867.

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al marchese di Canossa*, Milano, 6 maggio 1868.

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al conte Pompei*, [6 maggio 1868?].

BCVR, b. 184, *Lettera ad un ignoto avvocato incaricato dal municipio veronese a seguire la trattativa per l'acquisto dell'Achille ferito, Milano, 12 luglio 1868.*

BCVR, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano, 25 luglio 1871.*

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze, [1876?].*

ASVR, Congregazione municipale, b. 1080, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona, Milano, 22 aprile 1876.*

BCVR, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli, 28 luglio 1877.*

BCVR, b. 184, *Autobiografia, [1880], pp. [12-14, 18-19].*

Le fonti manoscritte indicate in calce alla scheda risultano interamente trascritte nell'Appendice documentaria.

SCHEDA N. 10

*Ritratto di Francesco Pirola*

1832

marmo

cm h 57

iscrizioni:

FRANCO PIROLA (fronte)

INZIO FRACCAROLI/ VERONESE FECE/ 1832 (fianco destro)

ALL'OTTIMO SUO CUORE (retro)

Padova, Galleria Gomiero Milano Padova

“Ritratto d’un certo Francesco Pirola, che era cameriere a Roma nella trattoria Lepri in via Condotti, dove convenivano tutti gli artisti. Si crede si conservi a Roma dalla sua famiglia” (Fraccaroli 1883). Giuseppe, nipote dello scultore, ricorda così il busto dedicato da Innocenzo Fraccaroli al buon cuore dell’amico Pirola, conosciuto nei primi anni del soggiorno romano.

Il busto risulta datato 1832 e firmato in modo particolarmente preciso nella rara indicazione della provenienza geografica dell’artista, il quale volutamente rimarca le proprie origini. Lo scultore annota preziosi ricordi legati a quest’opera nell’autobiografia da lui redatta: “A molti miei amici ho pure fatto il ritratto, fra questi, al cameriere Francesco Pirola di Valtelina, egli era adottato nella grande trattoria Lepri in via Condotti, ove in quei tempi tutti gli artisti si recavano a pranzo ed a cena. Quest’uomo di una generosità singolare, non solo amava assai gli artisti, ma se occorreva, prestava loro del denaro, oltre al fargli credenza per dei mesi, arrischiando di perdere il tutto, come gli è anche accaduto. Io non esito a dire di aver avuto anch’io da quell’uomo il favore che mi ha fatta credenza per qualche settimana ed è per tutti questi suoi meriti ch’io gli feci in marmo il ritratto con plauso dei miei amici, e spero che questo mio lavoro si conserverà in Roma dalla sua famiglia.” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]). Il ritratto di Francesco Pirola ha, invece, molti anni dopo,

raggiunto Padova, dopo essere stato acquisito dalla Galleria antiquaria Diego Gomiero. Il personaggio è ritratto secondo i canoni dell'erma classica, ma con dettagli fisiognomici peculiari, quali le folte basette e il neo in prossimità della guancia destra. Sul retro una dedica autografa di evidente riconoscenza vergata in scrittura corsiva, quasi confidenziale, rimanda alla dimensione umana dell'artista: "All'ottimo suo cuore".

Lo scultore si era precedentemente cimentato in due ritratti dedicati agli illustri suoi maestri Luigi Zandomeneghi (professore di scultura a Venezia, si veda scheda n. 4) e Teodoro Matteini (professore di disegno a Venezia, si veda scheda n. 8), tuttavia le informazioni appuntate riguardo quest'opera rivelano ulteriori dettagli di vita vissuta. Il periodo romano fu un periodo in cui Fraccaroli strinse forti amicizie, un periodo economicamente non florido, che costrinse lo scultore a ricevere dal cameriere "credenza per qualche settimana". Fraccaroli era uno scultore apprezzato nella sua cerchia di amichevoli conoscenze strette nel corso della permanenza a Roma, tanto da sottolineare di aver ottenuto per l'opera il plauso degli amici, i quali solevano riunirsi nell'antica trattoria romana di via Condotti, frequentata da numerosi viaggiatori, artisti e romanzieri all'epoca del Grand Tour.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 40.

**Fonti manoscritte:**

BCV<sub>r</sub>, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

BCV<sub>r</sub>, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [11-12] (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 11

*Ciparisso*

1833

gesso, frammenti

Verona, Museo di Castelvecchio, deposito esterno

1838

marmo

collocazione ignota

commissione: contessa Giulia Samoyloff

esposizione: Milano (Brera) 1838

Tra le statue ideate durante il soggiorno romano del Fraccaroli vi fu anche il Ciparisso, che nel 1833 attendeva la sua traduzione marmorea. Ciparisso, noto personaggio della mitologia classica, era un giovane cacciatore dell'isola di Ceo, amato da Apollo e affezionato a un cervo, esemplare sacro alle ninfe della campagna di Cartea. Durante una battuta di caccia, il giovane uccise per errore il proprio inseparabile amico e, addolorato, chiese agli dei di poter ottenere il lutto eterno. Le divinità lo accontentarono trasformandolo in cipresso, albero millenario che Apollo decretò fosse da allora in poi di conforto ai defunti.

Per la traduzione in marmo del Ciparisso, Fraccaroli si rivolse al canonico e conte Giovanni Battista Giuliani, confidando in cuor suo nell'intervento dei mecenati veronesi: "Circa il fabbisogno ch'Ella mi domanda della statua di Ciparisso, Le dirò che 150 talleri potranno bastare per tutte le spese [...]. Simile somma, ossia fabbisogno io l'avea già scritto, e a mio zio nonché al signor conte Carminati, che me avea pure scritto in proposito" (De Vincenti 2001).

Il sostegno non pervenne e la scultura fu eseguita su commissione della contessa Giulia Samoyloff solo cinque anni più tardi, nel 1838, anno in cui l'opera fu presentata all'Esposizione dell'Accademia di Brera: "un Ciparisso che piange la morte del Cervo,

gruppo in marmo grande al vero, di commissione della contessa Samoyloff, è un lavoro del Fraccaroli con tal felicità d'esecuzione condotto, che osiamo dirlo primo nell'esposizione quanto alla più fedele imitazione del vero. Vi si conosce perfettamente la muscolatura, e il marmo è lavorato con tanta accuratezza, che non vi si scorgono punto i segni dello scalpello, e pare che abbia la morbidezza della carne. Si ammira nel volto di questa statua, e massime negli occhi un cruccio sì naturale, per cui convien attribuire al giovane esecutore di questo lavoro un talento dei più distinti. I contorni delle braccia in particolar modo sono lavorati con purezza estrema. Si potrebbe notare nel torso qualche lieve eccesso di magrezza, per essere in giovinetto sanissimo e cacciatore; ma si scorge tanta verità in questo bellissimo torsetto da lasciarci anche contenti della notata mancanza, se pur è. Potrebbe essere anche un effetto di troppo ardore del giovane artista nel ricercare con eccessiva scrupolosità l'effetto del vero" (Porro 1838).

L'opera fu ben accolta dalla critica, che ne apprezzò spontaneità e adesione al vero, dedicando alla scultura preziose descrizioni, talvolta significative tanto quanto una riproduzione iconografica: "Il Cipariso è un giovinetto gentile che colla destra si stringe affettuosamente al seno il suo cervo a cui portò tanto amore, ed ora senza avvedersene l'ha ucciso e colla manca sollevata alla fronte, dimostra l'immenso e disperato dolore che il vince. Parve ad alcuni che nell'addome e nelle parti immediatamente sottoposte allo sterno l'artista abbia fatta la sua figura troppo asciutta, sicché le ossa informano un po' scabramente la pelle; ma vuolsi considerare che nel momento di un affanno improvviso il sospiro represso gonfia naturalmente il petto e comprime le regioni inferiori. Forse la fisionomia potrebbe ricevere maggior grazia o bellezza da qualche leggiera modificazione ne' labbri; ma in generale è un gruppo felicemente pensato, e condotto con sommo studio a tanta verità di forme e finitezza di esecuzione da contentarsene anche la critica più severa" (Fumagalli - Ambrosoli 1838). Non mancarono le critiche, ma si rivelarono marginali: "Nulla cosa è dimenticata, tutto è sentito, tutto è perfetto. Forse taluni avvertono nelle parti accessorie della faccia qualche piccola sproporzione, dicendole troppo grandi rispetto alla persona" (Solera 1838).

Tra le descrizioni più minuziose si ricorda quella di Opprandino Arrivabene, appuntata in occasione dell'esposizione milanese del 1838: “meglio che una statua dee dirsi un gruppo; ella rappresenta quel giovinetto Ciparisso, il quale avendo ferito in fallo un cerbiatto che amava assai, ne fu tanto dolente da morirne, sì che gli dei conversero il passionato giovane in cipresso, e quell'albero fu quindi innanzi emblema di lutto. Il cervo è ferito. Ciparisso sta col ginocchio sinistro a terra ed ha sulla coscia destra e su la mano la testa della cara bestiola, che, stesa a terra, sembra posarsi affettuosamente intorno al suo signore per morigli presso, mentre egli dolentissimo, con la mano sinistra sul capo, guarda piangente il cielo, quasi domandando pietà. Questo gruppo, benché volga sopra una favola e sia remoto dalla vita ordinaria, pure è evidentissimo e parla al cuore. Il piccolo cervo è assai bene collocato ed ha molta verità: il giovinetto poi, smilzo, asciutto come chi è intorno ai quindici o sedici anni, ha una verità maggiore ancora. Le attaccature e il costato, anzi tutto il torso, possono accennarsi come parti di somma perfezione, e abbastanza bello è il breve panno che interrompe intorno alla coscia diritta la nudità di questa figura. La testa vuol essere emendata (principalmente al naso”, e vuol essere un tal poco alleggerita la mano che posa sovr'essa, e forse emendata lievemente vuol essere verso la parte interna la coscia sinistra. Alcuni rimproverano al Fraccaroli di essersi creduto soverchiamente a modelli che peccano di secchezza, e di aver negletto l'ideale dell'arte. Si deve osservare però ch'egli ha dovuto rappresentare [...] nel Ciparisso un giovinetto imberbe ancora, e a quest'età ha raggiunto uno sviluppo quasi compiuto. È certo intanto che principalmente questo Ciparisso sarà un invidiato ornamento del palagio della generosissima contessa Giulia Samoyloff.” (Arrivabene 1838).

“Questo gruppo, che meritò ogni miglior laude [...]” (Turotti 1938, p. 137) seguì infatti le sorti della contessa Samoyloff, che, dopo aver abitato il palazzo di via Borgonuovo a Milano, si trasferì a Parigi nel 1855, ove morì nel 1875. Lo stesso Giuseppe Fraccaroli segnala l'esistenza della scultura in Francia: “Ciparisso. Fu rimodellato e scolpito in marmo a Milano nel 1838 per ordinazione della Contessa Giulia Samoyloff. È a Parigi.” (Fraccaroli 1883, p. 40).

Lo scultore dedica all'opera, nella sua autobiografia, poche ma preziose informazioni: “In seguito [l'artista intende dopo aver realizzato l'*Innocenza*] ho modellato Ciparisso

di grandezza quasi il vero, tolto dalla mitologia. E esso sta in atto di assistere piangendo, la sua cervetta moribonda, che disgraziatamente egli stesso l'aveva ferita, questo modello rimase nel mio studio abbandonato. L'ho poi in Milano rimodellato ed eseguito in marmo" (BCVr, b. 184, *Autobiografia (bozza)*, [1880], P. [11]); "dalla cont.ssa Samoilof ebbi l'ordinazione di Ciparisso grande il vero, che piange e sorregge moribonda l'amata sua cervetta da esso lui disgraziatamente ferita." (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18]).

L'opera fu poi inclusa nell'elenco da lui stilato dei gessi che intendeva donare al Museo Civico di Verona. Il gesso si conserva infatti, ancor oggi, in stato frammentario presso i depositi del Museo di Castelvecchio.

Del marmo non è nota la precisa collocazione attuale, per il momento si conosce un'unica riproduzione dell'opera rinvenuta nel raro testo *Le glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera in Milano nell'anno 1838*, mai ripubblicata: "Omettiamo di descriverlo, perché può il lettore conoscerne la movenza e l'intera composizione dalla stampa che glie ne poniamo qui innanzi; ma non può il lettore da essa risaperne del pari i pregi dell'esecuzione. Il torso n'è ricercato con una somiglianza al vivo, che assai raramente si trova nelle sculture moderne, e la espressione dell'argomento vi è in ogni parte serbata con molta saviezza. Il marmo è condotto a grande finitezza, serbando, giusta il bisogno, un diverso andamento di scalpello, così ne' panni, nelle carni, ne' capegli, dell'afflitto giovinetto, come nel corpicciolo del morente cerbiatto".

Il *Ciparisso* di Innocenzo Fraccaroli si dimostra sentimentalmente più coinvolto dell'omonima opera eseguita da Ferdinando Pelliccia (1808-1892) ed esposta anch'essa a Brera nel 1838, che ritrae una giovane figura maschile stante, affiancata a un tronco d'albero. L'interpretazione dello scultore veronese si avvicina più alla versione che ne fece il ticinese Francesco Pozzi (1770-1850), il cui gesso risale al 1818 (*Supplemento* 1818, p. 1) e il marmo al 1822.

### **Bibliografia specifica:**

Arrivabene 1838, pp. 16-17; *Esposizione* 1838, p. 55; Fumagalli - Ambrosoli 1838, pp. 126-127; *Innocenzo Fraccaroli* 1838, pp. 160-161; *Oggetti* 1838, p. 80, Pezzi 1838, pp. 289-290; Porro 1838, pp. 16-17; Solera 1838, p. 303; Turotti 1838, pp. 136-137;

Mercey 1840, p. 215; Pezzi 1840, p. [157]; *Bacco* 1841, p. 203; Mercey 1841, p. 12; Rovani 1858, p. 520; Caimi 1862, p. 176; Rovani 1874; Chirtani 1875; Fraccaroli 1883, pp. 13, 40; Marinelli 1989a, p. 31; Marinelli 1989e, p. 181; Tedeschi 1997, p. 559; De Vincenti 2001, p. 168.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 561, *Carteggio G. B. Giuliari*, lettera datata 6 luglio 1833.

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [11, 18] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 26 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 12

*Ritratto di Ciro Pollini*

1835

marmo

cm h 70 ca.

Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere

commissione: Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona

Dopo gli anni trascorsi a Roma (1830-1835), Fraccaroli rimase per qualche mese a Verona, prima del definitivo trasferimento a Milano nel 1836. Al breve soggiorno veronese va ricondotta la commissione del busto del botanico Ciro Pollini (1782-1833) da parte dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona.

L'opera era stata inizialmente commissionata, subito dopo la morte del Pollini avvenuta l'1 febbraio 1833, al giovane scultore Grazioso Spazzi (1816-1892), futuro allievo del Fraccaroli. L'esame della maschera da lui approntata fu però giudicata poco rassomigliante al personaggio reale dalla commissione appositamente istituita, che decise di "scegliere un più valente sculpetto affidando l'esecuzione del lavoro al nostro concittadino Fraccaroli quando però non fosse d'impedimento maggior dispendio" (Bissoli 2014).

La scultura, per la quale erano state previste 800 lire austriache, fu dunque realizzata dallo scultore che di lì a poco sarebbe partito per Milano: "Il busto del dott. Ciro Pollini, lavorato egregiamente in marmo dal ch. sig. Innocenzo Fraccaroli, s'esponeva il giorno 11 settembre 1835 pubblicamente la prima volta" (Maggi 1840).

Il ritratto, ricordato anche dall'elenco del nipote Giuseppe Fraccaroli, il quale annota "busto di Ciro Pollini (1835). È presso l'Accademia d'Agricoltura in Verona." (Fraccaroli 1883), si configura come un'erma eroica, un ritratto ideale sottratto alla contingenza in cui viene meno la caratterizzazione personale e fisiognomica dell'effigiato, a favore di un'idealizzazione che rende vaga l'età, la somiglianza e lo

stato d'animo del personaggio, "ben diversamente dalle acute puntualizzazioni che si ritrovano nelle litografie di Fanolli e Pietro Paoletti" (Marinelli 1989e, p. 160).

La stessa tipologia ritrattistica fu adottata ripetute volte dallo scultore veronese, come accadde nel caso del busto di Giuseppe Jappelli del 1841 conservato a Padova (scheda n. 36), ove analogamente all'effigie del Pollini e al ritratto di Anna de Fratnich Salvotti (scheda n. 20), compaiono a bassorilievo, ai lati della scultura, gli emblemi allusivi alla professione del personaggio effigiato, secondo l'esempio fornito dalla ritrattistica energica di Giovanni Battista Comolli nel busto di Giovanni Battista Casti del 1804 (fig. 77), donato all'Accademia milanese dal Gran Guardasigilli Francesco Melzi d'Eril nel 1806 (Perscarmona 1997, pp. 160, 192).

Fraccaroli poté confrontarsi con la ritrattistica di Comolli in due occasioni nel corso del 1829, anno in cui lo scultore veronese vinse il gran premio di scultura all'Accademia di Brera: la prima a Venezia, dove Comolli partecipò all'esposizione accademica con un busto in marmo del patriarca Giovanni Ladislao Pyrker (De Vincenti 2001, nota 96, p. 186) e la seconda a Milano, quando l'artista nativo di Valenza (Alessandria) presentò tre ritratti, due busti e un bassorilievo funerario commissionatogli da Francesca Mainoni (*Oggetti* 1829).

Dall'opera trapela certamente l'impronta, ancora forte, di Bertel Thorvaldsen e dei suoi modelli di ritrattistica eroica, tra gli innumerevoli esempi basti ricordare l'erma di Tyge Rothe (1797-1798), così come il busto di Andrea Peter Bernstorff (1804), entrambi conservati a Copenaghen, Thorvaldsens Museum.

### **Bibliografia specifica:**

*Oggetti* 1829, pp. 51-52; Orti Manara 1835, p. 136; Maggi 1840, p. 52; Fraccaroli 1883, p. 40; Maschio 1984, p. 68; Marinelli 1989e, pp. 160-161; De Vincenti 2001, fig. n. 7 p. 151, p. 169, nota 94 p. 186; Bissoli 2014, pp. 151-152.

SCHEDA N. 13

*L'Innocenza*

1835

marmo

cm 134x38x53

iscrizioni: I.ZO FRACCAROLI 1835

Verona Galleria d'Arte Moderna Achille Forti.

provenienza: Villa S. Dionigi, proprietà dei conti Erbisti, presso Parona

esposizioni: Verona 1989; Verona 2014

*post* 1835

marmo

già Collezione Pajola, poi Collezione Buri

“L'Innocenza, statua grande il vero eseguita in marmo qualche anno dopo. È nella villa del conte Erbisti a S. Dionigi presso Parona all'Adige. Una riproduzione in proporzioni minori fu venduta al dott. Pajola cugino del Fraccaroli.” (Fraccaroli 1883, p. 40).

L'ideazione dell'Innocenza, d'ispirazione ellenistica, fu necessariamente influenzata dagli anni di formazione romana dell'artista (1830-1835), durante i quali Fraccaroli visse in stretto contatto con scultori del calibro di Thorvaldsen e Tenerani. Ne vennero tradotti in marmo due esemplari: il primo, grande al vero, fu voluto dai conti Erbisti dopo il mancato acquisto da parte dell'originario committente, confluendo poi nelle collezioni civiche veronesi, che ne garantiscono attualmente conservazione e visibilità a Verona, presso la Galleria d'Arte Moderna Achille Forti (*Verona 2014*); il secondo, di minori dimensioni, fu acquistato dal dott. Francesco Paiola, cugino dello scultore (Fraccaroli 1883, p. 40).

*L'Innocenza* fu tra le prime opere famose del Fraccaroli, che ne fornisce una significativa descrizione nei propri ricordi autobiografici: “uno dei miei primi studj fu quello di ideare e modellare una statua grande il vero, una giovinetta dai dodici ai tredici

anni, colla quale ho voluto significare l’Innocenza; l’ho succintamente vestita tenendola in piedi, ed in atto il più grazioso che ho potuto, feci sì, che si stringesse al seno una serpe senza alcun timore, ma che godesse anzi di quel frigido che ha in se stesso il graziosissimo animale. Questa statua l’ho eseguita in marmo, e mi venne acquistata a Verona dal sig. c.te Antonio Erbisti che la collocò nella casa della sua villa a Parona all’Adige” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [10-11]). Le riflessioni dell’autore furono successivamente ricalcate dal nipote Giuseppe: “primo lavoro fu l’Innocenza, una giovinetta grande il vero dai dodici ai tredici anni, ritta in piedi e succintamente vestita, che in atto grazioso stringe al seno una serpe, senza timore, ma quasi si goda di quel frigido che ha in sé la biscia” (Fraccaroli 1883, p. 13).

A precisare la datazione della scultura all’estate del 1835 è una lettera del Fraccaroli a Bertel Thorvaldsen (Marinelli 1989b), prezioso documento del dialogo tra i due artisti: “[...] La statuina poi dell’Innocenza, malgrado la macchia che porta, nonché di essere da ultimare, io l’ho venduta, e con quell’onore che richiede l’arte statuaria per se stessa tanto nobile. Il sig. c.te Antonio Erbisti veronese ne fu il compratore; ciò sia di vergogna a quel tale, che me l’aveva ordinata e che abbandonò poi ogni pensiero subito ché intese il fabbisogno delle semplici spese. La vendita di questa statua, che dovrò terminare quanto prima, mi protrae la mia andata a Milano, così alla fine del mese di settembre pross.o. Ora pregiatissi.o cav., io sarei a pregarla caldamente di una grazia, che volesse farmi l’onore di riscontrarmi questa mia parlandomi qualche parola intorno alla statuina de l’Innocenza sopra detta, essendo questo il desiderio vivissimo di un signore mio Mecenate, che vuole farmi vantaggio scrivendo una riga intorno questa statuina medesima...” (Copenaghen, Archivio Thorvaldsen, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Bertel Thorvaldsen*, 30 giugno 1835).

L’opera, il cui modello è chiaramente antico, rivela il fascino esercitato sullo scultore veronese dalla statuaria classica, in particolare dalla *Venere di Milo* e ancor più dalla *Venere Italica* di Antonio Canova (modello 1804), ove la serpe dell’*Innocenza* è sostituita dal panno. Si colgono, tuttavia, chiari riferimenti anche a Thorvaldsen e alla sua *Venere vincitrice* (1805-1809) affiancata a un tronco d’albero. Negli stessi anni Carlo Finelli scolpiva la sua *Ebe* (1835 circa) compiendo già uno scarto nella

raffigurazione di una figura femminile meno idealizzata e più vicina al ritratto di una donna dell'epoca con elaborata acconciatura.

La scultura del Fraccaroli, influenzata dal classicismo pittorico seicentesco di Guido Reni e da quello settecentesco di Cignaroli, rimanda in alcuni dettagli, tra cui gli elementi floreali che decorano il tronco su cui poggia la figura, a soluzioni care a Gaetano Cignaroli (Marinelli 1989b, p. 155), ma anche a Canova e al maestro Zandomeneghi (De Vincenti 2001). Concordando con Monica De Vincenti, non si può poi tralasciare, per quanto riguarda il richiamo alla statuaria antica, il riferimento a modelli presenti nello statuario pubblico veneziano (Perry 1972, p. 246), costituito dalle donazioni delle collezioni di arte antica del cardinale Domenico Grimani, patriarca di Aquileia nei primi decenni del Cinquecento e di Giovanni Grimani nel 1587.

Della seconda versione, di proporzioni minori, si è per il momento persa traccia. Di particolare rilievo risulta però il carteggio intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, dal quale si viene a conoscenza che “presso la famiglia Buri la mamma si ricorda che egli più volte le disse esistere una statuetta in marmo; e crede sia una innocenza, la eseguì pel cugino Pajola di Verona. Tutti questi lavori furono da lui eseguiti appena tornato da Roma cioè fra il 36 e il 40.” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]).

#### **Bibliografia specifica:**

Orti Manara 1835, p. 136; Fraccaroli 1883, pp. 13, 40; Meneghello 1986, p. 11; Marinelli 1989b, pp. 154-155; Tedeschi 1997, p. 559; *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 307; De Vincenti 2001, p. 168; Bissoli 2014, p.; *Verona* 2014, p. 60.

#### **Fonti documentarie:**

Copenaghen, Archivio Thorvaldsen, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Bertel Thorvaldsen*, 30 giugno 1835.

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [10-11, 15] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

*Busto di Margherita Pellegrini Emilei*

1836

marmo

già Verona, collezione Emilei

commissione: Pietro Emilei

esposizioni: Verona 1836

Nell'agosto 1836 fu allestita all'interno del Teatro filarmonico l'esposizione di belle arti di Verona. Fraccaroli presentò in quest'occasione il busto dedicato alla contessa Margherita Pellegrini, spentasi nel 1835, figlia del marchese Giovanni Pellegrini e di Angela Campagna.

Committente dell'opera fu Pietro Emilei (1789-1874), unico figlio maschio nato dal matrimonio tra Margherita e il conte Giovanni degli Emilei (1749-1802).

L'esecuzione fu affidata allo scultore poco prima della sua partenza per Milano, avvenuta proprio entro il 1836, come ricorda egli stesso nell'autobiografia incompiuta: "alla mia partenza da Verona per Milano, il sig. c.te degli Emilei, m'incaricò del ritratto in marmo della defunta c.sa sua madre" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Sul busto dedicato alla contessa, ad oggi non rinvenuto, si espresse Giovanni Orti Manara, autore della relazione sull'esposizione veronese e futuro podestà cittadino. Orti Manara, pur apprezzando il panneggio, non ravvisò particolare somiglianza con il personaggio rappresentato: "Non abbiamo avuto di scultura in quest'anno nella esposizione veronese che un solo busto, e questo della Contessa Margherita degli Emilej, scolpito da Innocente Fraccaroli. Le pieghe del drappo che le copre la testa sono finite, non così ci sembra la somiglianza della persona rappresentata. Speriamo di vedere nell'anno venturo un qualche saggio più luminoso del suo scarpello" (Orti Manara 1836).

Pietro Emilei confermò comunque la stima nutrita per il Fraccaroli affidando a lui anche la realizzazione del monumento funebre dedicato alla defunta madre (scheda n. 15), un'edicola classicheggiante tuttora visibile presso il cimitero monumentale di Verona. In casa Emilei, inoltre, fu conservato per diversi mesi, il gesso dell'*Achille* (Chiamenti 1835), esposto a Verona nel 1835 e successivamente tradotto in marmo dall'autore a Milano (scheda n. 9).

**Bibliografia specifica:**

Orti Manara 1836, p. 30; Fraccaroli 1883, p. 40; Meneghello 1986, p. 13; Bertoni 2001, nota 4 pp. 307-308.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [17] (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 15

*Monumento funebre di Margherita Pellegrini Emilei*

1836-1838

marmo

cm 360x184x30

Verona, Cimitero monumentale, porticato

Iscrizione:

HEIC IN PACE COMPOSITA EST/ MARGARITA THOMAE COMIT. F  
PELLEGRINIA/ IOANNIS EX EMILIIS COMITIB. UXOR/ MATRONA  
NOBILISSIMA IN EXEMPLUM/ MUNIFICENTIA INTEGRITATIS ET  
RELIGIONIS/ QUAE ACRE INGENIUM MULTAMQUE DOCTRINAM/ CUM  
SERMONIS TEMPERANTIA MIRE CONSOCIAVIT/ FLORENTI AETATE  
MARITO ORBATA/ DOMUI CURANDAE ET SOBOLI SANCTE INSTITUENDAE/  
OMNEM CURAM IMPENDIT/ VIX A. LXXV M II D XX/ DECESS. V NON OCT A  
C MDCCCXXXV/ PETRUS MATRI OPTIMAE DESIDERATISS/ ET MIHI  
MONUMENTUM FECI/ AVE MATER CONCORDISSIMA/ AVE DELICIUM  
MEUM/ HOC UNUM IN VOTIS HABEO/ UT HEIC ITERUM TECUM  
CONIUNGAR

Lungo il porticato del cimitero monumentale di Verona, tra gli intercolumni, si erge un classicheggiante monumento a edicola impostato su base a parallelepipedo, ingentilito da cornici e motivi decorativi di varia foggia, dedicato a Margherita Pellegrini Emilei. Il campo centrale, provvisto di iscrizione, è racchiuso superiormente e inferiormente da una fascia entro cui spicca un motivo ondulato corrente alternato a corolle di tulipani, mentre entro le fasce laterali campeggiano fiaccole rovesciate, allusione simbolica alla vita che si spegne.

L'edicola è coronata da un timpano che include un riferimento angelico a bassorilievo, alla sommità è posta la lanterna, simbolo di vita eterna, il cui manico è elegantemente rappresentato in forma di serpe.

L'esecuzione dell'edicola spetta a Innocenzo Fraccaroli, come annotato da Ottavio Cagnoli nella pubblicazione datata 1852 dal titolo *Iscrizioni in Verona con cenni statistici e con tavole...*, ove in riferimento al monumento Emilei aggiunge: "lavoro di Innocenzo Fraccaroli tagliapietra" (Cagnoli 1852, p. 36).

La richiesta di approvazione per la struttura della tomba fu presentata il 28 maggio 1836 dal conte Pietro Emilei (Bertoni 2001, nota p. 307), specificando che "per la forma, dimensione della lapide egli si rimette interamente a quanto si compiacerà ordinare l'esimio architetto a cui la nostra patria va debitrice di sì splendido edificio" (ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1066).

Questi dati, unitamente alla documentazione per la Commissione d'ornato, che giudicava l'idoneità dei manufatti realizzati nell'ambito del camposanto veneto, permettono di collocare tra il 1836 e il 1838 l'esecuzione del primo monumento funebre del cimitero di Verona, costituito dall'edicola funeraria per la famiglia Emilei a opera del Fraccaroli (Bertoni 2001, p. 277).

Se l'esecuzione spetta al giovane scultore veronese, il disegno potrebbe invece essere ricondotto Giuseppe Barbieri (1777 - 1838) (Bertoni 2001, nota 4 p. 308), ingegnere municipale formatosi nell'ambito della profonda cultura illuminista e neoclassica veronese e autore del progetto del cimitero monumentale di Verona, incarico conferitogli nel 1817 (*Architettura* 2007, pp. 135-137).

Il successore di Barbieri nella carica di architetto "ispettore della fabbrica cimiteriale", Francesco Ronzani, portò probabilmente a conclusione la pratica, come ricostruito dalla Bertoni e come confermato dal disegno datato 26 novembre 1838 a firma dello stesso Ronzani (*Iscrizione sepolcrale da collocarsi nel nuovo cimitero di Verona in ricordanza della Nobile famiglia degli Emiglij*, in F. Ronzani, *Cartelle...*, ms., c. 132, cfr. Bertoni 2001, nota 4, p. 308).

Ottavio Cagnoli, riferendo nella sua pubblicazione del 1852 delle sepolture collocate "negli'intercolonne", trascrive l'iscrizione del monumento, ricordandone l'autore: Don Pietro Beltrame di Rovereto (Cagnoli 1852, p. 263).

Il monumentino a edicola sarà fonte di ispirazione per altre opere realizzate nell'ambito del cimitero di Verona. Si veda il poco distante monumento dedicato a Margherita Giusti (fig. 18) oppure quello più elaborato dedicato al marchese Carlo di Canossa (fig. 19), opera progettata da Antonio Conconi ed eseguita dal nipote Lorenzo Muttoni (Verona, 1798 - ivi, 1882) databile al 1845.

Giuseppe Fraccaroli non fa menzione del monumento funebre in memoria di Margherita Pellegrini Emilei, ricorda invece un perduto “ritratto della contessa Margherita Pellegrini-Emilei (1836)” (Fraccaroli, 1883, p. 40), citato anche dall'artista nell'ambito dell'autobiografia (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [17]), con il quale lo scultore partecipò all'esposizione di Belle arti di Verona del 1836 (si veda la scheda immediatamente precedente, n. 14).

**Bibliografia specifica:**

Cagnoli 1852, pp. 36, 263; Bertoni 2001, p. 277, figura n. 2 p. 278, nota 4 pp. 307-308.

**Fonti documentarie:**

ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1066.

SCHEDA N. 16

*Ninfa?*

*ante* 1836

gesso

cm 80x45x30 ca.

collezione privata

In collezione privata si conserva il modello in gesso di Innocenzo Fraccaroli raffigurante una figura femminile sdraiata. La donna pare adagiata su un terreno roccioso, un pannello ne copre la parte inferiore del corpo, lasciando scoperte le gambe leggermente flesse e la restante parte superiore culminante nel capo reclinato all'indietro.

Nonostante lo stadio evidente di bozzetto, si colgono dettagli precisi nella definizione dell'anatomia: dalla linea che segna il ventre, allo studio del seno che si adatta alla posizione prescelta, alle fenditure poste alla base del collo.

Osservando la figura in tutte le sue parti, è possibile cogliere che il braccio destro risulta sorretto da un elemento decorato con un motivo che richiama le squame di un serpente. Sembrerebbe lecito individuare, inoltre, la sagoma di un'anfora quale allusione all'acqua e alla tradizione greca, nella quale le ninfe, divinità della natura, erano venerate quali geni femminili delle fonti e dei corsi d'acqua. Si annota poi, che tra le prime invenzioni in gesso del Fraccaroli vi sarebbe stata l'esecuzione di una *Ninfa* (De Vincenti 2001, p. 162), testimonianza del clima culturale neoclassico in cui l'artista mosse i suoi primi passi e in cui radicò la formazione.

Si ricorda, a riguardo, la successiva realizzazione della *Ninfa del deserto* (1836 ca. – 1852) lasciata incompiuta da Lorenzo Bartolini (1777-1850) alla sua morte e poi conclusa da Giovanni Dupré (1817-1882). Nell'opera, il cui gesso si conserva presso la Galleria dell'Accademia di Firenze, comparirà proprio una serpe quale attributo della figura femminile (cfr. Spalletti 2011, pp. 346-347).

La stessa rilevante collezione privata custode della *Ninfa* del Fraccaroli, conserva un secondo studio in gesso del nostro scultore raffigurante un giovane sdraiato in compagnia di un cigno (scheda n. 17).

SCHEDA N. 17

*Giovane sdraiato con cigno*

ante 1836

gesso

cm 100x50x30 ca.

collezione privata

Ancor'oggi si conserva, in collezione privata, un significativo modello realizzato da Innocenzo Fraccaroli. Si tratta probabilmente di un'opera del periodo giovanile, epoca a cui risalgono frequenti studi in gesso di piccole dimensioni.

Il soggetto ritratto è costituito da un giovane sdraiato accanto a un cigno, il cui corpo piumato funge da supporto al suo braccio destro. Il lungo collo dell'animale poggia a sua volta sulla gamba dell'uomo, culminando nella testa minuta provvista di becco.

Pur restando allo stadio di bozzetto, l'opera si configura quale testimonianza di assoluto rilievo per lo studio della poetica dello scultore, consentendo di cogliere l'immediatezza con cui plasma la materia e le modalità di rapportarsi alla rappresentazione della figura umana.

L'argomento è certamente di ambito mitologico, allusivo forse all'episodio di Cicno tramutato in cigno narrato dal secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Dal punto di vista figurativo, richiama alla memoria uno degli esiti più significativi di Benedetto Cacciatori, che all'Esposizione di Brera del 1828 presentò, su modello di Camillo Pacetti, l'*Apollo pastore*, ritratto mollemente disteso, mentre si regge il capo con la mano destra, attorniato dai propri animali.

Si può solo ipotizzare che la genesi del bozzetto sia correlata a quella del gesso raffigurante una *Ninfa* conservato nell'ambito della stessa collezione (scheda n. 16).

SCHEDA N. 18

*Ritratto di Omero*

*ante* 1836

gesso

cm h 50

collezione privata

Nell'ambito dello studio della statuaria antica e della replica di celebri opere appartenenti all'arte romana, frequente soprattutto nel percorso formativo di scultori che intraprendevano studi accademici, si colloca il pregevole gesso, conservato in collezione privata, raffigurante il ritratto di Omero.

Fraccaroli restituisce l'effigie del cantore contraddistinta dalle guance emaciate, la barba folta, gli occhi, che la tradizione vuole ciechi, caratterizzati da orbite profonde. Il volto consente di apprezzare a pieno le solide e spiccate doti ritrattistiche del Fraccaroli, il quale pare infondere vita ed espressività alle proprie creazioni modellando la materia con intensità e sicurezza.

Una fonte iconografica di riferimento doveva certamente essere rappresentata dal busto omerico, copia di un originale ellenistico datato al II secolo a. C., conservato presso i Musei Capitolini di Roma, a partire da quando Clemente XII, nel 1733, acquistò da Alessandro Albani la sua collezione di busti romani.

In età moderna, il poeta epico fu poi raffigurato da vari pittori, fra i quali Rembrandt (1653, New York, Metropolitan Museum), Ingres (1827, Parigi, Louvre), Delacroix (1840-1846, Parigi, Biblioteca del Lussemburgo) e Coròt (1845 ca., Saint-Lô, Musée des Beaux-Arts).

SCHEDA N. 19

*Ritratto maschile*

*ante* 1836

gesso

cm h 45

collezione privata

In collezione privata si conserva il pregevole bozzetto in gesso costituito da un ritratto di giovane dai capelli mossi, baffi e corta barba modellata al di sotto del mento.

Il personaggio effigiato risulta difficilmente identificabile, complice l'ingente produzione scultorea dell'autore, particolarmente dedito alla ritrattistica, in cui si cimentava anche per semplice studio.

Il modello si dimostra, nella sua unicità, di particolare rilevanza, in primo luogo per la spontaneità d'esecuzione nel cogliere la posa fugace del volto rivolto verso l'alto, elemento quest'ultimo, che porta a propendere per una datazione dell'opera entro l'anno 1836, ovvero entro quella partenza per il capoluogo lombardo che vedrà il Fraccaroli diventare scultore affermato.

Il gesso ci riconduce agli studi di teste di proporzioni minori conservati con cura nella stessa collezione privata (si veda scheda n. 1) e ai ricordi autobiografici dedicati con nostalgia dall'artista alla sua attività giovanile: “consistevano i miei lavori nel copiare varie teste che toglieva da alcune medaglie [...]” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [3]).

*Busto di Anna de Fratnich Salvotti*

1837

marmo

cm h 70

iscrizioni: ANNA DE FRATNICH SALVOTTI // IN.ZO/ FRACCAROLI FECE /  
1837// AQUA POTESTAS (fianco destro)

Trento, Villa Salvotti

Anna de Fratnich nacque a Trieste nel 1789 e l'11 marzo 1820 sposò il magistrato trentino Antonio Salvotti (1789-1866), giudice istruttore in celebri processi risorgimentali sia a Venezia, che a Milano (Pancheri 2009, p. 79). Il Salvotti nel 1824 fu trasferito al tribunale di Verona, mentre negli stessi anni la moglie Anna, pittrice, espose le proprie opere a Brera (1824-1825).

L'artista triestina entrò a far parte dell'Accademia di Pittura e di Scultura di Verona nel 1827, mentre nel 1831 divenne accademica di San Luca (Pancheri 2009, p. 80), ma pochi anni più tardi, nel 1836, si ammalò. Si trasferì per le cure a Milano, assistita amorevolmente dal marito, "fa quel che può, Salvotti, per distrarre l'inferma: chiama Hayez a farle il ritratto – il disegno a matita sarà poi litografato" (*Carteggi ritrovati* 2009, p. 242).

La pittrice si spense l'11 marzo 1837 (Brol 1953, p. 143, nota 7), all'età di 48 anni, e Antonio si impegnò sin da subito a onorare la memoria della consorte, esprimendo "l'intenzione di riprodurre in litografia i più bei dipinti della Nanni" (*Carteggi ritrovati* 2009, p. 245). In questo frangente si colloca la commissione del busto a Innocenzo Fraccaroli, firmato e datato dall'artista allo stesso anno della morte della donna: 1837.

Lo scultore la rappresentò in tutta la sua florida bellezza, dai tratti sereni e rilassati, con i capelli raccolti secondo la moda dell'epoca. A coprire parzialmente il capo compare il velo scostato con naturalezza e mirabile asimmetria, mentre sulla fronte, ad impreziosire la figura, scorre il nastro decorato da un gioiello romboidale. Ai lati del busto

compaiono gli emblemi allusivi all'attività artistica dell'effigiata: a sinistra tavolozza e pennelli, a destra compaiono altri strumenti destinati all'arte, l'uroboro e il motto dell'Accademia di San Luca: *Aequa potestas* (cfr. Tiddia 2014, p. 369).

Fraccaroli si discostò dunque, nettamente, dall'interpretazione che ne diede Hayez, criticato dal letterato e magistrato Paride Zaiotti, amico stretto di Antonio Salvotti, per aver raffigurato i tratti della sofferenza: "l'Hayez non ha saputo ritrarre il suo volto, che era più nobile, più espressivo, più giovanile; e anche se negli ultimi tempi la malattia aveva alterato i suoi tratti, l'artista non avrebbe dovuto rappresentare così cadente e invecchiata una donna che era bellissima [...]" (*Carteggi ritrovati* 2009, p. 242). Proprio Zaiotti specificò, inoltre, nel suo diario: "8 apr. [1837]: Fraccaroli lavora il busto della Salvotti" (Brol 1953, p. 144, nota 7, in Tiddia 2014, p. 368, nota 44).

La famiglia Salvotti conservò a lungo una seconda opera del Fraccaroli, *Atala e Chactas* (scheda n. 46), datata 1853, messa in vendita nel 2006 e infine acquisita dalle collezioni provinciali trentine.

#### **Bibliografia specifica:**

Brol 1953, p. 144 nota 7; Pancheri 2009, pp. 78, 98; Pancheri 2014, p. 407; Tiddia 2014, pp. 368-370.

SCHEDA N. 21

*Busto di Giustinian degli Avancini? (già Ferdinando Bassi)*

1837

gesso

cm 74x51,5x32

iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI MIL.O 1837

Rovereto, Mart

Innocenzo Fraccaroli appunta nella propria autobiografia di aver conosciuto negli trascorsi a Roma il “distinto pittore Giustinian degli Avancini di Trento, al quale avendo io fatto il ritratto, egli volle fare il mio, e questo dipinto conservasi a Verona da mio fratello.” (BCVr, B. 184, *Autobiografia*, [1880]).

La scultura citata dall’artista è stata recentemente identificata da Alessandra Tiddia (Tiddia 2014, pp. 366-367) con il ritratto, conservato presso il Mart di Rovereto, a lungo ritenuto effigie del pittore Ferdinando Bassi.

Il nome del Bassi, taciuto dall’elenco stilato dal nipote dello scultore, compare inizialmente nelle fonti novecentesche, in particolare nel registro manoscritto attestante il dono del busto effettuato il 5 aprile 1913 da parte del Municipio di Trento alle Civiche raccolte d’arte (cfr. Camerlengo 2003, p. 329).

Dal punto di vista stilistico, il ritratto panneggiato, con inserto di pelliccia, raffigura un giovane dalla fisionomia idealizzata, che seppur ritenuta “molto prossima a quella dell’*Autoritratto* di Giustinian degli Avancini” (Tiddia 2014, p. 366), schedato da Elena Casotto (Casotto 2004b), ne rende ipotetica l’identificazione.

I tratti dell’opera anticipano quelli del busto datato 1841, genericamente denominato di giovane paggio (scheda n. 29), battuto all’asta Finarte il 28-29 marzo 2001, il quale presenta toni assonanti sia al ritratto di Raffaello eseguito dallo scultore Paolo Naldini nel 1674 (De Vincenti 2001, p. 172), di cui il De Fabris realizzò una copia nel 1833, sia all’erma di Raffaello scolpita come studio dall’antico da Bertel Thorvaldsen all’inizio del secolo.

Per il momento, non si è rivelato possibile rinvenire fonti che giustificassero la presenza del busto all'interno delle collezioni del Comune di Trento, ma un aspetto va sicuramente rimarcato: il Fraccaroli conobbe Giustinian degli Avancini a Roma, ma eseguì il gesso a Milano, nello stesso anno in cui datò il busto dedicato ad un altro personaggio legato alla terra trentina, Anna de Fratnich Salvotti (scheda n. 20).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, pp. 12, 40; *Elenco* 1913, p. 254; Pettenella 1999a, p. 74; Camerlengo 2003, p. 329; Casotto 2004a; Paoli 2009-2010; Pancheri 2010, p. 79; Tiddia 2014, pp. 366-367.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [9-10] (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 22

*Ritratto di Luigi Bossi*

1838

marmo

h cm 70 ca.

Iscrizione:

ALOISIO BOSSIO COM/ PATRICIA MEDIOL NOBILITATE/ EQ COR FERR/  
POLYHISTORI SUI TEMPORIS/ PRIMO/ IN SUMMA PER EUROPAM/  
COLLEGIA/ SCIENTIIS LITT ART AUGENDIS/ COOPTATO/ PROPINQUI ET  
AMICI/ HONORIS CAUSSA/ VIX ANN LXXVII DIES XLI/ DEC IV ID APRIL AN  
MDCCCXXXV

Milano, Accademia di Brera, cortile

esposizioni: Milano (Brera) 1838

Il busto ritraente Luigi Bossi comparve per la prima volta nel 1838 all'*Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti* nelle gallerie dell'Accademia di Brera: "490. Ritratto in marmo del defunto conte Luigi Bossi al vero" (*Esposizione* 1838) insieme a un ritratto di giovane defunta commissionato al Fraccaroli dal nobile signor Mozzoni (si veda scheda n. 25); al ritratto di Adele Curti e alle due sculture raffiguranti rispettivamente il *Ciparisso che piange la morte del cervo* (si veda scheda n. 11) e la *Clizia innamorata del Sole* (si veda scheda n. 23).

Luigi Bossi nacque a Milano nel 1758 e morì nella città natale nel 1835, tre anni prima dell'esposizione milanese in cui fu presentato il busto a lui dedicato. Fu un illustre letterato, scrittore prolifico politicamente moderato, che condusse gli studi presso le scuole di Brera, per poi frequentare la facoltà di legge a Pavia. Fu membro attivo dell'Istituto lombardo di lettere e arti e sino al 1814 rivestì la carica di prefetto delle biblioteche e degli archivi della Repubblica.

Il ritratto, collocato nel portico del Palazzo di Brera, si rivela purtroppo danneggiato, a causa di una sbrecciatura del naso, ma testimonia comunque le scelte ritrattistiche dello

scultore, che questa volta attenua l'eroismo della figura per restituire un volto dalla bocca schiusa, con rughe d'espressione a scavare le guance e sottomento pronunciato. Dell'erma classica rimane il taglio inferiore del busto, collocato su un alto basamento a parallelepipedo sul cui fronte è apposta l'iscrizione.

Fraccaroli dimostra di perseguire l'equilibrio tra natura e aspirazioni ideali che lo accomuna alle ricerche effettuate negli stessi anni da Pietro Tenerani, ben descritte da Oreste Raggi attraverso il ricorso alla legge di Polignoto: rendere la somiglianza, ma al tempo stesso abbellire la fisionomia del modello.

Prima di questa data lo scultore veronese aveva già realizzato altri due busti maschili, il busto di Teodoro Matteini (1831) suo insegnante di disegno a Venezia (si veda scheda n. 8) e quello del botanico Ciro Pollini (1835, si veda scheda n. 12). Il "busto del conte Luigi Bossi (1838)" è ricordato anche da Giuseppe Fraccaroli nel discorso commemorativo dedicato allo zio nel 1883.

#### **Bibliografia specifica:**

*Esposizione* 1838, p. 55; Fumagalli - Ambrosoli 1838, p. 126; *Oggetti* 1838, p. 80; Fraccaroli 1883, p. 40; Pescarmona 1997, p. 167; Tedeschi 1997, p. 559; *Per Brera* 2014, p. 267.

*Clizia s'innamora del sole*

1838

marmo

cm 193x51x73

Verona, palazzo Spinola

Commissione conte Francesco Miniscalchi

Nel 1838 comparve all'Esposizione dell'Accademia di Brera, tra le altre opere, la statua raffigurante Clizia, che “è pure un altro bellissimo lavoro del Fraccaroli, condotto a termine con quella squisita intelligenza” (Porro 1838). L'opera fu commissionata dal conte Francesco Miniscalchi di Verona (1811-1875), in casa del quale la vide Aleardo Aleardi nel 1843. Sempre collocata in casa Miniscalchi la ricorda anche il nipote Giuseppe Fraccaroli nel discorso commemorativo dedicato allo zio scultore: “Clizia innamorata del sole. È in Verona presso il conte Miniscalchi-Erizzo (1838)” (Fraccaroli 1883).

Nella mitologia greca, Clizia fu la ninfa amata da Febo (il Sole), che però l'abbandonò per Leucotoe. La ninfa denunciò l'amore tra i due a Ortamo, padre della giovane, che mise a morte la figlia. Il Sole rinnegò Clizia, che si consumò guardandolo immobile, finché fu trasformata in eliotropio (girasole). La vicenda mitologica è a tutti nota, “quello che forse non tutti sapranno si è che Clizia, l'abbandonata, non è altrimenti morta; ma vive ed ama sovranamente bella; e, fan pochi giorni, io l'ho veduta in casa i [sic] Miniscalchi. Innocenzo Fraccaroli l'ha creata, e le diede per dote l'immortalità.” (Aleardi 1843, p. 34).

Per lungo tempo, per poter apprezzare la *Clizia* del Fraccaroli, non restò che leggere ripetutamente le descrizioni che ne fecero i contemporanei, fra questi, proprio l'Aleardi scrisse sul periodico “Il Gondoliere” sentite riflessioni nell'anno in cui la vide: “Dirò quello che mi parve, e mi fe' sentire. Affiguratevi una scultura tonda, che spicca dal fondo giallognolo di una stanza, che ha sentore di Etrusca. Vi si rappresenta una

giovinetta, la quale non par simulacro, bensì creatura florida di vita appassionata; con tanto amore lo scalpello d'Innocenzo nostro fece sottentrare alla naturale rigidezza del marmo la morbidezza delle forme nobilissime e leggiadre. Ella vi pare quattordicenne, tanto promette la crescente curva del seno. Ignuda il corpo, pressoché intero, costringe sul fianco sinistro il peplo, che fluisce in pieghe sorprendenti di verità, ed elettissime sulla gamba volta all'indietro. E il braccio rotondo accusa nei muscoli rialzati la lieve fatica, e la mano s'infossa, blandamente premendo le carni sotto il petto morbidissime. Innoltrata la gamba diritta, incurvarsi un poco del corpo, inarcando il braccio libero in modo che colla mano mollissima e breve si fa velo contro al troppo fervido raggio del Sole; mentre pur l'innamorata donna non si sazia di tragarlo. Qui è soavissima aria di testa composta, e tale un accorgimento nelle appicature delle braccia, e delle gambe, nelle congiunture del collo, e del corpo voluttuosi, che ti desta meraviglia". La Clizia del Fraccaroli pareva vera, frutto dello studio attento della natura, tanto che "se la rivedi ti sembra di notare qualche movimento. [...] Ella è presso un tronco, in luogo solitario, come s'addice ai segreti affetti suoi" (Aleari 1843, p. 34), "la mossa poi della persona ci fa ricordare quel verso: Sol si vedea voltar l'afflitta dove vedea girar l'amato sole; e crediamo insomma che l'arte difficilmente potesse trovare un'espressione più vicina al concetto che le si domandava. Considerata poi in sé stessa questa statua è ricca di pregi (tranne qualche durezza nella movenza) forse ancor più di tutti gli altri lavori del signor Fraccaroli" (Fumagalli - Ambrosoli 1838, p. 127).

La descrisse anche lo scultore, nella sua breve autobiografia: "Il sig. c.te Francesco Miniscalchi di Verona mi ordinò in marmo la statua di Clizia innamorata del Sole; essa si fa scudo agli occhi colla mano destra onde poterlo ammirare" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

La scultura fu apprezzata fin dalla sua prima esposizione, "anche in questa scultura il Fraccaroli si tenne fedele al vero, ed i pochi panni onde la fregiò sono di una leggerezza singolarissima" (*Innocenzo Fraccaroli* 1838, p. 162), pur inevitabilmente provocando anche qualche osservazione critica: "La movenza tutta è molto espressiva, se non che dalla cintola in giù le linee riescono meno eleganti che nella parte superiore. Belle assai per facilità e leggerezza sono le pieghe della ciarpa che ammanta questa mezza figura. Belle sono le estremità, elegantissima è la gamba destra, ma la sinistra avvolta fra le

pieghe ha qualcosa di meno perfetto. Gli omeri poi di questa giovinetta sono bellissimi e palesano una assai rara conoscenza dell'arte" (Arrivabene 1838); "vi è disegno generalmente corretto, semplicità di pieghe, verità nelle carni, sapienza nelle attaccature, e insomma un'opera tale da fare che si sperino cose molto maggiori dall'ingegno che l'ha prodotta. Noi pigliando animo dal molto valore vogliamo raccomandare al signor Fraccaroli di essere più vario e più diligente nelle fisionomia" (Fumagalli - Ambrosoli 1838, p. 127), mentre Gian Jacopo Pezzi ne lodò proprio la "testina elegante di questa Clizia, ch'è benissimo modellata, accenneremo come sieno bene svolte le masse della sua capellatura, e come lo studio di coporre una fisionomia simpatica (ch'è tanto lontana dall'ideale, quanto dalla copia servile) abbia sortito il pieno suo effetto" (Pezzi 1838, p. 290).

La scultura rimase di proprietà del conte Mario Miniscalchi, che alla sua morte avvenuta il 12 novembre del 1957, con legato testamentario, volle far costituire la Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo di Verona. La scultura non fu però compresa nel legato testamentario e divenne proprietà dell'erede universale, figlia di un fratello, residente a Roma.

La statua rimase per anni nel palazzo Miniscalchi, finché l'erede del conte Mario dispose il trasferimento dell'opera nell'edificio da lei ereditato in Via S. Mamaso a Verona e locato a vari inquilini, dove ancor oggi la statua è conservata.

Gli attuali proprietari hanno consentito l'accesso alla scultura, rendendo apprezzabile l'inusuale posa della raffinata *Clizia* panneggiata nella parte inferiore del corpo, retta da un basamento quadrangolare. Un tronco spezzato affianca la figura femminile, decorato a bassorilievo da un girasole; lo stesso tronco, dal profilo maggiormente frastagliato, dell'*Eva dopo il peccato* (scheda n. 60).

### **Bibliografia specifica:**

Arrivabene 1838, pp. 15-16; *Esposizione* 1838, p. 55; Fumagalli - Ambrosoli 1838, pp. 126-127; *Innocenzo Fraccaroli* 1838, pp. 161-162; *Oggetti* 1838, p. 80; Pezzi 1838, pp. 289-290; Porro 1838, p. 17; Mercey 1840, p. 215; Mercey 1841, p. 12; Aleardi 1843, pp. 34-35; Caimi 1862, p. 176; Fraccaroli 1883, pp. 18, 41; Tedeschi 1997; p. 559; De Vincenti 2001, p. 168, nota a p. 186.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 47, *Lettera di Alessandro Torri ad Innocenzo Fraccaroli*, Pisa, 31 maggio 1842 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp. [18] (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 24

*Monumento funebre di Carlo Bonomi*

1838

marmo

cm 500x320x85 ca.

Verona, Cimitero monumentale, porticato

**Iscrizione:**

Sul busto: CARLO BONOMI// Sul piedistallo che regge il busto: SENZA VEDERTI!  
SENZA/ IL VALE ESTREMO!/ COME, O PADRE, DA TE/ VIVER DIVISO!/ ERI A  
ME TUTTO; OR CHE/ MI RESTA? AH MOLTO!/ COSTEI, CH'EBBE IL TUO  
CUORE/ E A ME FU MADRE,/ LA MEMORIA DI TE,/ LE TUE VIRTUDI// AL  
CENTRO DELLA CARTELLA: ALLA CARA E ONORANDA MEMORIA DI  
CARLO BONOMI MILANESE/ NEGOZIANTE INTEGERRIMO DI PROFONDO  
ACCORGIMENTO/ PIO COSTANTE BENEFICO DI MITE ANIMO DI FORTE  
INGEGNO/ MARITO TENERO PADRE AMOROSISSIMO/ ORNATO DELLE PIÙ  
COSPICUE VIRTÙ AMATO DA CHIUNQUE IL CONOBBE/ DEFUNTO  
REPENTINAMENTE IN ETÀ D'ANNI LIX IL XXIII MARZO MDCCCXXXVIII/ E  
PER CONCESSIONE SPECIALE DEL MUNICIPIO/ CON ISPONTANEO  
GENERALE CONCORSO SOLENNEMENTE ACCOMPAGNATO ALLA TOMBA/  
LA MOGLIE E L'UNICO FIGLIO POSERO LAGRIMANDO QUESTO  
MONUMENTO/ SEGNO AHI TROPPO TENUE DEL PERPETUO LORO DOLORE

Giuseppe Fraccaroli (1883) ricorda tra le opere eseguite dallo zio scultore: “Un bassorilievo nel monumento sepolcrale del signor Bonomi, nel Cimitero di Verona (1838)”.

In seguito alla morte dell'imprenditore Carlo Bonomi, Innocenzo Fraccaroli ricevette, infatti, un incarico dalla famiglia del defunto che si rivelò più impegnativo rispetto al precedente monumento Emilei (scheda n. 15) ubicato anch'esso nel cimitero

monumentale di Verona, “iniziando così a verificare le possibilità per la scultura di aderire ai temi dell’esistenza, di essere in grado di glorificare l’uomo e la sua vita reale senza scadere nel contingente, esaltando gli ideali e rispettando i modelli del passato” (Bertoni 2001, p. 277).

Al di sopra di una rigorosa base a parallelepipedo provvista di cartella con iscrizione e affiancata da due semi-colonne rudentate, si erge il sarcofago il cui fronte è dominato da un bassorilievo in cui sono raffigurati, secondo dettami classicheggianti, i componenti della famiglia Bonomi: la vedova e il figlio affranto, abbigliati alla greca, attorniano l’erma del padre posta su un piedistallo, mentre in disparte una donna seduta in prossimità di uno strumento allude all’attività svolta in vita dal defunto, imprenditore nel campo della raffinazione dello zucchero (*Descrizione* 1838, p. 37). Il bassorilievo in alcuni dettagli iconografici, tra cui il compianto dell’erma posta sul piedistallo, richiama inevitabilmente alla memoria i soggetti dei bassorilievi canoviani, fra questi per esempio, la figura di donna piangente accanto a un busto della *Stele Falier* (1806-1808). Fraccaroli rimane fedele a un’interpretazione idealizzante quando, nel 1838, sceglie di realizzare questo compianto, in cui insieme alle figure umane compare nell’angolo sinistro una civetta. Il monumento presenta un coronamento cilindrico decorato anch’esso a bassorilievo, alla sommità del quale si trova un angelo inginocchiato accanto a un’urna.

L’opera è ricordata in occasione dell’*Esposizione degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell’I. R. Accademia delle belle arti in Milano* nell’anno 1840, ove “non ha poi quest’artista potuto esporre un bassorilievo di buona composizione, che si trova nel gran camposanto di Verona” (*Cenni* 1840).

Fraccaroli fungerà ancora una volta da modello per Grazioso Spazzi (Verona, 1816 - ivi, 1892), che diverrà di lì a poco molto celebre a Verona, tenendo bottega in Piazza Brà, per l’esecuzione del suo Monumento Dalla Riva ubicato nel cimitero monumentale della città scaligera. Il progetto del monumento dello Spazzi, datato da Barban al 1850, risale invece al 1842 e fu probabilmente già completato nel 1846, come indicato da Camilla Bertoni (Bertoni 2001, nota 9 p. 308) in base alla richiesta di autorizzazione per l’apposizione dell’iscrizione presentata il 24 marzo 1846 (ASVr, Congregazione municipale, b. 1077). Lo scultore Spazzi riprende l’idea compositiva del Fraccaroli e

alcune scelte iconografiche, tra cui la presenza della civetta e del caduceo quale simbolo del commercio.

**Bibliografia specifica:**

*Cenni* 1840, p. 30; Fraccaroli 1883, p. 41; Marinelli 1989a, fig. p. 28, Bertoni 2001, p. 277; figg. 10-11, pp. 282-283; nota 7 p. 308.

**Fonti documentarie:**

ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1069.

*Monumento funebre di una giovane Mozzoni*

1838

marmo

collocazione ignota

commissione Giovanni Mozzoni

Il destino di molte opere del Fraccaroli fu, come si sa, infausto. Emerge ripetutamente l'incertezza sulla destinazione e collocazione di alcune sculture già immediatamente dopo la morte dell'artista. Dell'esistenza di quest'opera dà comunque riscontro anche Giuseppe Fraccaroli (1883): "Ritratto di giovane defunta. Statua seduta in atto di pensare a qualche cosa letta pur ora, come dimostra uno scritto che tiene nella mano destra (1838)." In nota il Fraccaroli appunta, quasi con amarezza: "questa statua è ricordata in una relazione sull'esposizione di Brera del 1838; ma nessuno me ne seppe dare più esatta informazione" (1883).

Certo è, che all'esposizione dell'Accademia di Brera nel 1838, Innocenzo Fraccaroli partecipò presentando il ritratto in marmo del defunto conte *Luigi Bossi*; il ritratto di *Adele Curti*; la scultura raffigurante *Ciparisso* che piange la morte del cervo; la statua di *Clizia* che s'innamora del sole e infine un "ritratto di giovane defunta, figura intiera al vero pure in marmo, di commissione del nobile signor Mozzoni" (*Oggetti* 1838).

Della scultura si conservano significative descrizioni pubblicate da alcuni critici che assistettero all'esposizione milanese: "La statua-ritratto è seduta, graziosamente composta, con pieghe di ottimo stile, in atto di pensare a qualcosa che ha letto pur ora, come dimostra uno scritto che tiene nella mano destra. Destinandola, per quanto congetturiamo, a conservare visibile ricordanza de' lineamenti e dell'indole di una giovane immaturamente rapita, l'artista v'infuse una soave quiete, che suscita una mestizia rassegnata e quasi vorremo dir cara." (Fumagalli - Ambrosoli 1838).

La statua dunque, grande al vero, "allogatagli dal signor D. Giovanni Mozzoni, rappresenta una giovane sedente avvolta in un ampio paludamento, col capo rivolto al

cielo, mentre in una mano ha un piccolo albo sul quale par che voglia scrivere qualche motto affettuoso. Questa giovine pur troppo non è più, ella è soltanto un desiderio vivissimo del padre suo, che la perdeva quando più dovesse crescer fiorente, e lo scultore la immaginò come in atto di raccomandare a Dio i suoi cari che in terra la ricordano ancora e l'amano tanto. Nel sedile, che è come un segmento di cippo, sono simboleggiati a rozzo basso rilievo (quasi fosse quello un marmo antico e roso dagli anni) l'affetto paterno e l'amor de' congiunti. Questa statua è lodevolissima per le pieghe svolte con tanto intendimento che fa perdonare la sovrabbondanza loro, e per la movenza naturale e tranquilla. Forse ove il braccio destro fosse meno appressato alla persona, tutta la figura acquisterebbe una maggior eleganza" (Arrivabene 1838).

Anche nella rara pubblicazione *Le glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera in Milano nell'anno 1838* compare la descrizione di "[...] una giovane seduta sopra una specie di cippo, e copiosamente ammantata, che sta per iscrivere sopra un piccolo foglio che ha nella sinistra un nome, o più d'uno: il nome de' suoi cari ch'essa, morendo prematura, ha lasciati addoloratissimi in terra". L'autore appunta nel contempo anche alcune critiche osservazioni circa le fisionomie delle figure del Fraccaroli: "Dopo le lodi che abbiamo concesse a questo giovine scultore, crederemmo essere timidi amici del vero, ove tacessimo che generalmente i nasi e le labbra delle sue figure hanno bisogno di essere modificate, perché abbiano buono stile e convenienza coi volti; e le intiere fisionomie hanno bisogno di essere più simpatiche e meno informate sopra uno stesso tipo non abbastanza elegante" (*Innocenzo Fraccaroli* 1838).

#### **Bibliografia specifica:**

Arrivabene 1838, pp. 14-15; *Esposizione* 1838, p. 55; Fumagalli - Ambrosoli 1838, p. 126; *Innocenzo Fraccaroli* 1838, pp. 162-163; *Oggetti* 1838, p. 80; Fraccaroli 1883, p. 41.

*Genio della caccia*

1839

marmo

collezione privata, già Collezione Erbisti

esposizioni: Verona 1839; Milano (Brera) 1845

1852

marmo

collezione privata

esposizioni: Milano (Brera) 1852

Fraccaroli si dilettò anche nella scultura di carattere aneddotico, finalizzata a soddisfare il gusto esigente del collezionismo ottocentesco. In particolare fu il conte Antonio Erbisti di Parona all'Adige a commissionare allo scultore il ritratto di un nipote, dell'età di quattro anni, raffigurato nei panni di un putto rappresentante la caccia.

Un *genio della caccia* in marmo fu presentato dallo scultore all'esposizione della Società di Belle arti di Verona nel 1839 e fu esposto successivamente a Brera nel 1845, scatenando le critiche ben poco lusinghiere pubblicate da Carlo Tenca sulle pagine della "Rivista Europea" nel numero di agosto-settembre di quell'anno: "Maggior brio e maggior verità è nei lavori di Giovanni Albertoni [...]. Ci duole di non poter dire altrettanto di quell'amore che ritorna dalla caccia del Fraccaroli, sgraziato concetto, reso ancor più sgraziato dalla trascurata esecuzione. In verità, che l'amore andasse a caccia di cuori, è favola antica e noi la sapevamo, almeno per tradizione; ma che poi andasse a caccia di lepri, armato di bastoncino, questo è quanto non abbiam trovato in nessun idillio, né in nessun dizionario mitologico. Aggiungasi che la testa e tutto il corpicciuolo non hanno niente di infantile, e danno l'idea d'un uomo maturo ridotto a piccole proporzioni, anziché d'un gentile garzoncello, quale dev'essere rappresentato l'Amore. Anche la mossa è tutt'altro che semplice e leggiadra, e quella lepre poi penzolante dalla

mano sinistra ha le parti così poco particolareggiate, da sembrar quasi pelle rigonfia. Se il nome di Fraccaroli non fosse apposto a questa statuetta, si dovrebbe quasi dubitare ch'ella sia opera dell'autore dell'Achille, il quale mostrossi del resto ottimo scultore nei tre ritratti esposti, sebbene anche in questi minore della sua fama" (Tenca 1845).

Nel 1852 all'Accademia di Brera, Fraccaroli espose nuovamente, insieme a due ritratti e un busto colossale rappresentante il *Redentore*, "un putto dell'età di tre anni, in marmo, grande al vero, rappresentante il ritorno dalla caccia" (*Esposizione* 1852), una replica del putto già esposto precedentemente (*Cicerone* 1852).

Si trova traccia della scultura raffigurante il *Genio della caccia* anche nelle fonti documentarie, in primo luogo nell'autobiografia dello scultore, il quale annota: "il sig. c.te Antonio Erbisti, già indicato, mi ordinò in marmo un putto ritratto di un suo nipote di circa quattro anni e di due piccoli angioli alludenti a s. Dionigi, per la piccola sua chiesa in villa a Parona all'Adige" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]); in secondo luogo nel puntuale scambio epistolare databile agli 1882-83 intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli: "[Giuseppe] 'Nelle memorie dice: Il conte Ant. Erbisti mi ordinò in marmo un putto ritratto di suo nipote di circa quattro anni'. E nell'elenco c'è: 'Un putto, rappresentante la caccia, sta a Verona presso la famiglia Erbisti'. Sono la stessa cosa o due cose diverse? [Rosa] È la stessa cosa, perché non ce ne sono altri di lavori in quella famiglia."

"[Giuseppe] Nelle memorie è detto: 'il co: Erbisti mi ordinò in marmo un putto, ritratto di suo nipote di circa quattro anni'. E nell'elenco: 'un putto rappresentante la caccia, sta a Verona presso la famiglia Erbisti, grandezza il vero'. È lo stesso? [Rosa] È lo stesso accennato al paragrafo 8". (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]).

Lo scambio epistolare ricorda dunque la versione del *Putto di ritorno dalla caccia* commissionata e conservata dalla famiglia Erbisti, ormai estinta. Una versione si conserva attualmente presso una collezione privata (cfr. De Vincenti 2001), il pezzo potrebbe naturalmente coincidere con il putto di commissione Erbisti, oppure con la replica esposta a Brera nel 1852.

Il tema rimanda certamente ai riuscitissimi *Geni della caccia e della pesca* di Palazzo Corsini a Roma, modellati da Pietro Tenerani nel 1824, sempre raffigurati, tuttavia,

come amorini, con l'attributo delle ali. L'opera richiama anche precedenti illustri eseguiti da Bertel Thorvaldsen: sia la raffigurazione dell'infanzia offerta dal maestro danese nel *Ritratto di Lady Georgiana Russel* (1815-1818, Bedford, Woburn Abbey), ritratta anche lei all'età di quattro anni, sia il modello dell'*Amore stante con l'arco* (1819) conservato al Thorvaldsen Museum di Copenaghen.

**Bibliografia specifica:**

Tenca 1845, p. 289; *Cicerone* 1852, p. 26; *Esposizione* 1852, p. 47; Meneghello 1986, p. 14; Tedeschi 1997, p. 560; De Vincenti 2001, fig. p. 152, p. 170; Bissoli 2014, p. 149.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [17] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 e 24 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 27

*Coppia di angeli*

*ante* 1840

marmo

collocazione ignota, già Parona all'Adige, Chiesa di S. Dionigi

*ante* 1840

marmo?

collocazione ignota, già Parona all'Adige, collezione Fraccaroli

Lo scultore annota nella propria autobiografia di aver ricevuto dal conte Antonio Erbisti oltre alla commissione di un putto, ritratto di un suo nipote di circa quattro anni (scheda n. 26), anche l'ordinazione "di due piccoli angeli alludenti a S. Dionigi, per la piccola sua chiesa" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Il conti Erbisti, imprenditori nel comparto laniero, fecero edificare nel 1833 la villa collocata su un colle in prossimità di Parona, che finì per includere l'antica, ma tutt'ora esistente, chiesa intitolata a S. Dionigi (*La villa* 1975, pp. 382-384).

I putti eseguiti dal Fraccaroli furono collocati in prossimità della balaustra dell'altare maggiore, come testimoniato dalla pubblicazione di fine Ottocento dedicata all'edificio sacro: "a lato dei balaustri dell'Altare maggiore sono degni di ammirazione due bambini in marmo di Carrara, opera dell'insigne scultore Innocenzo Fraccaroli" (Pighi 1893).

La famiglia Erbisti si estinse nel 1900 e la proprietà della villa passò dapprima a Giacomo Cuzzi per poi essere acquistata, durante il periodo fascista, dall'imprenditore Attilio Rossi, che provvide al restauro del palazzo.

Agli anni Trenta risalgono le principali dispersioni delle opere d'arte custodite all'interno della chiesa (Rognini 1992), di cui si conserva un prezioso scatto fotografico, pubblicato da Arturo Pomello nel 1909, attestante l'esistenza e la collocazione originaria delle sculture del Fraccaroli presso "la balaustrata di marmo a colonnine; a

suoi lati sono degni di ammirazione due bambini graziosi, in marmo candido di Carrara, entrambi lavoro del veronese Innocenzo Fraccaroli” (Pomello 1909).

Il nipote Giuseppe include nell’elenco dal lui redatto l’esecuzione dei “due piccoli angeli alludenti a S. Dionigi”, aggiungendo che “una copia è presso la famiglia Fraccaroli. Pure in Parona all’Adige” (Fraccaroli 1883).

La villa è ancora custode della cappella dedicata a S. Dionigi. Dopo un cambio di proprietà, l’immobile è oggi suddiviso in particelle private.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 40; Pighi 1893, p. 23; Pomello 1909, p. 44; De Vincenti 2001, p. 170; Bissoli 2014, pp. 149-150

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [17] (in Appendice documentaria).

*Apollo e Giacinto*

1840

marmo

collocazione ignota, già Collezione Poldi Pezzoli

commissione: Rosa Trivulzio Poldi Pezzoli

esposizione: Milano (Brera) 1840

Nel 1840 Fraccaroli espose a Milano, accanto alla sua *Eva prima del peccato* (scheda n. 30) il gruppo raffigurante *Apollo e Giacinto*, ben descritto dalle fonti contemporanee. In quell'occasione, la sua *Eva* dovette confrontarsi con la scultura di medesimo soggetto presentata da Cincinnato Baruzzi, mentre l'*Apollo e Giacinto* non poté sottrarsi al paragone con il precedente *Ciparisso* (scheda n. 11) esposto a Brera nel 1838: "Fraccaroli Innocente, socio d'arte dell'I.R. Accademia, ebbe due gravi difficoltà da vincere colle opere esposte. Perocché la statua rappresentante "*Eva*" ciascuno doveva metterla a confronto coll'*Eva* del Baruzzi, bellissima e lodatissima; e nel gruppo di *Apollo col moribondo Giacinto*\* ben era naturale che tutti ricercassero i molti pregi del suo *Ciparisso*. Di questi due confronti se il primo portava seco il pericolo dell'invidia, non per questo crediamo che il secondo fosse molto men arduo da vincere; tanto quel *Ciparisso* era bello. È la testa di *Apollo* graziosissima, secondo il tipo che ci ha tramandato l'antichità; e in generale le forme di tutta la figura corrispondono al concetto che noi sogliamo formarci di quella divina bellezza; e il dolore di aver ferito l'amato giovane, e di vederselo tra le braccia languire, senza alcuna speranza di poterlo salvare, è espresso con forza e nobiltà. E molto perfettamente è ritratto anche il patire del moribondo giovinetto; così nel volto, bello ed amabile ancora, come nella persona che langue, e da cui la vita già si vien ritirando. Potrebbe dirsi, che per essere il dio sopra un piano più basso di quello ov'è adagiato *Giacinto*, a guardarlo difronte, una parte della gamba diritta si perde, e la persona non campeggia in tutta la sua bellezza; oltre di che la gamba sinistra di *Apollo* e un braccio del moriente fanciullo segnano come due linee

parallele, che forse era meglio evitare: ma sotto ogni altro punto di veduta il gruppo è tanto grazioso a mirare, quanto è vero ed efficace l'affetto che il signor Fraccaroli seppe infondere nelle figure che lo compongono. \*In nota: Di commissione della nobile signora Poldi Pezzoli, nata marchesa Trivulzio". (Fumagalli – Ambrosoli 1840).

L'opera, infatti, fu commissionata al Fraccaroli da Rosa Trivulzio Poldi Pezzoli (1800-1859), figlia del marchese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), proprietario della biblioteca e del Museo Trivulzio, e moglie di Giuseppe Poldi Pezzoli d'Albertone (1768-1833). Rosina si distinse quale colta collezionista e amante dell'arte; fu per lei, per esempio, che Lorenzo Bartolini realizzò la *Fiducia in Dio*, tra le più celebri opere dello scultore nato a Savignano di Prato nel 1777 e morto a Firenze nel 1853, ancor oggi visibile a Milano presso il Museo Poldi Pezzoli (per le vicende inerenti il collezionismo della famiglia si rimanda a *Gian Giacomo Poldi Pezzoli* 2011).

Il gruppo dello scultore veronese, tuttavia, non confluì nell'eredità del figlio di Rosa Trivulzio, Gian Giacomo Poldi Pezzoli, che, spentosi a Milano nel 1879, donò alla città la sua collezione di opere d'arte confluita nella Fondazione artistica istituita con disposizione testamentaria nel 1871 (Bertini 1881).

L'artista tradusse in marmo l'episodio narrato dalle *Metamorfosi* di Ovidio, secondo il quale Giacinto morì tra le braccia dell'amato Apollo durante una gara di lancio del disco. Zefiro, geloso del sentimento che univa i due, fece virare la traiettoria del disco lanciato da Apollo, che ferì a morte Giacinto, poi trasformato in un fiore che da lui trasse il nome.

La critica ritenne che il gruppo "giunse a muovere qualche affetto, sebbene queste mitologiche rappresentazioni abbiano perduta quella forza che dovevano naturalmente esercitare sugli antichi" (Cantù 1840).

Lo stesso Innocenzo ne ricorda l'esecuzione tra le pagine dell'autobiografia conservata presso la Biblioteca civica di Verona: "A Milano la nobile sig. Rosa Poldi Pezzoli, mi ordinò un gruppo, Apollo e Giacinto, ferito quest'ultimo involontariamente dal primo al gioco del disco" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Anche Giuseppe Fraccaroli, nipote dello scultore, attingendo a informazioni ottenute dalla cugina Rosa, registra nell'elenco allegato al discorso commemorativo da lui

pubblicato in memoria dello zio: “Apollo e Giacinto, gruppo grande il vero. È a Milano presso la nobile famiglia Poldi-Pezzoli (1840)” (1883).

Dell’opera, tuttavia, se ne sono per il momento perse le tracce, probabilmente a causa delle progressive suddivisioni delle eredità tra i diversi rami della famiglia.

Si segnala che la Galleria d’Arte moderna di Milano conserva il medesimo soggetto realizzato in terracotta da Alessandro Puttinati nel 1823.

**Bibliografia specifica:**

Cantù 1840, p. 98; Frisiani 1840, p. 164; Fumagalli - Ambrosoli 1840, pp. 98-100, Fraccaroli 1883, pp. 18, 41.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

*Busto di giovane*

1840

marmo

h 66 cm

iscrizioni: I.ZO FRACCAROLI 1840

collezione privata

Le capacità di Innocenzo Fraccaroli emergono anche come ritrattista, attività intensificata a partire dagli anni Trenta. Lo dimostra l'esecuzione del busto di giovane comparso sul mercato antiquario in occasione dell'asta Finarte del 28-29 marzo 2001 (*Arredi e dipinti* 2001, lotto 400) ed ora in collezione privata.

Il busto, datato 1840, sebbene realizzato dopo il trasferimento a Milano dello scultore (1836), mostra ancora evidenti i ricordi dell'alunnato romano, espressi attraverso i modi cari a Thorvaldsen e Tenerani.

Il busto, inoltre, come rilevato da Monica De Vincenti, dimostra qualche assonanza, sia nell'abito che nella delicata resa fisiognomica contraddistinta dalla capigliatura dai tratti ondulati lavorati a colpi di trapano, con il ritratto di Raffaello eseguito nel 1674 dallo scultore Paolo Naldini (cfr. De Vincenti 2001, p. 172, riporta per errore di stampa il nome di Pietro Naldini) dapprima collocato nel *Pantheon* romano, presso il monumento a Raffaello voluto da Carlo Maratti, e poi rimosso il 20 aprile 1820 insieme al busto di Annibale per essere trasferito in Campidoglio su ordine del cardinale protettore Ercole Consalvi (Wazbinski 1988).

Il ritratto del Sanzio eseguito da Naldini (Promoteca Capitolina) deriva dal cosiddetto autoritratto di Raffaello inserito nel dipinto dell'Accademia di San Luca rappresentante il patrono dei pittori mentre dipinge la Madonna, fonte che Carlo Maratti utilizza anche per il frontespizio della sua edizione delle opere dell'urbinate edita nel 1675 *Imagines Veteris ac Novi Testamenti a Raphaelae Sanctio Urbinate in Vaticanis Palatii Xystis mira pictura elegantia expressae* (Roma, Giovanni Giacomo De Rossi) e che poi nel 1695 fu

da lui prescelta per un altro frontespizio, mai realizzato, destinato alla pubblicazione belloriana *Delle descrizioni delle opere di Raffaello nel palazzo apostolico in Vaticano* (Wazbinski 1988, p. 561).

In realtà offrì una significativa interpretazione del ritratto di Raffaello scolpito da Naldini anche Bertel Thorvaldsen nel 1800, su indicazione del maestro Abildgaard. Cimentarsi con la copia dall'antico costituiva, infatti, un imprescindibile esercizio nella pratica scultorea.

Nel 1833, inoltre, in epoca più vicina al Fraccaroli, Giuseppe De Fabris (1790-1860) realizzò una copia del busto di Raffaello eseguito dal Naldini da porre nell'ovale rimasto vuoto, in vista della solenne apertura della tomba del pittore, con relativa identificazione delle spoglie e celebrazione delle esequie avvenuta nello stesso anno. Giuseppe De Fabris, formatosi a Brera, raggiunse grande notorietà a Roma, ove diventerà direttore dei Musei e Gallerie pontificie.

#### **Bibliografia specifica:**

*Arredi e dipinti* 2001, p. 70; De Vincenti 2001, p. 172, nota 106 p. 187.

SCHEDA N. 30

*Eva prima del peccato*

1840

marmo

già Collezione Ambrogio Uboldo

esposizione: Milano (Brera) 1840

*post* 1840

marmo

già Collezione Felicita Salvini (vedova Fraccaroli)

1842

marmo

cm 134x60x90

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI 1842

già Collezione Fagioli, oggi nelle Collezioni civiche veronesi

esposizioni: Verona 1857; Verona 1883; Verona 1989

1842 ca.

marmo

San Pietroburgo, Palazzo Suvàlov

Ulteriori esposizioni dell'*Eva prima del peccato* non riconducibili a un preciso esemplare: Vienna 1873; Milano (Brera) 1878.

Si segnala, inoltre, l'opera indicata genericamente come *Eva* esposta a Monaco nel 1869. Si ritiene tuttavia, in questa sede, possa trattarsi della statua rappresentante *Eva dopo il peccato*.

“Eva prima del peccato (1840). Ne furono fatti quattro esemplari. Il primo, scolpito tutto dall’autore stesso, fu regalato da lui allo zio dott. Francesco Fagioli in segno di gratitudine, e l’anno scorso fu donato dall’avv. Achille Fagioli per una lotteria a beneficio degli inondati. Il secondo è a Milano nella galleria del nob. Uboldi. Degli altri due, uno è a Pietroburgo, l’altro presso la vedova dell’autore.” (Fraccaroli 1883).

A Milano tra la seconda metà degli anni Trenta e il decennio successivo, Fraccaroli verrà consacrato come uno dei massimi scultori dell’epoca e la sua presenza alle esposizioni braidensi sarà pressoché costante. Nella mostra del 1840 lo scultore presentò insieme al gruppo dell’*Apollo e Giacinto* (si veda scheda n. 28), una delle sue composizioni più famose, *l’Eva prima del peccato*, che entrò successivamente a far parte della collezione del Consigliere Accademico straordinario Ambrogio Uboldo: “I pregi di questa statua spiccano all’occhio di tutti, e quindi è meritatamente da tutti encomiata massime pel concetto, per l’espressione, per la scelta delle forme, per la grazia e soavità che vi trasfuse, e per la finitezza. A me però sembra che i capegli solo della fronte sieno troppo regolarmente disposti e calamistrati, e che, ad onta sii inclinata risulti un pochetto corta dalla spalla sinistra alla natica, al che si può rimediare con poco, abbassando un po’ il sasso.” (Cenni 1840).

Fraccaroli presentò una figura femminile dai capelli sciolti e le movenze delicatissime, seduta su una roccia ricca di vegetazione, attorno alla quale sta avvolta la serpente tentatrice, le cui squame contrastano mirabilmente con la perfezione e il candore della pelle della giovane. Lo scultore dovette inevitabilmente confrontarsi, nel 1840, con un’altra *Eva* esposta qualche anno prima (1837) da Cincinnato Baruzzi: “Fraccaroli Innocente, socio d’arte dell’I.R. Accademia, ebbe due gravi difficoltà da vincere colle opere esposte. Perocché la statua rappresentante "Eva" ciascuno doveva metterla a confronto coll’Eva del Baruzzi, bellissima e lodatissima; e nel gruppo di Apollo col moribondo Giacinto ben era naturale che tutti ricercassero i molti pregi del suo Ciparisso. Di questi due confronti se il primo portava seco il pericolo dell’invidia, non per questo crediamo che il secondo fosse molto men arduo da vincere. [...] L’Eva è seduta ignuda sopra un masso, intorno a cui va strisciando l’insidiatore serpente. Essa ha già colto il pomo, e sta dubbiosa di compiere il suo gran fallo, o di chiudere finalmente gli orecchi alle fallaci promesse dell’astuto nemico, rispettando l’alto

divieto. L'esitanza di un animo debole e già quasi vinto fu espressa dal signor Fraccaroli con quella semplicità della quale non sogliono contentarsi gli artisti mediocri; e questa è non solo una gran lode presente, ma sicura caparra di molte lodi future. Tuttavolta il pregio di questo lavoro doveva necessariamente consistere sopra tutto nella bellezza delle forme e nella squisita esecuzione: sotto il qual nome d'intende quanto l'arte ha di più proprio e di più difficile, cioè la perfetta imitazione del vero [...]. Ora chiunque abbia veduta quest'Eva del signor Fraccaroli, ha dovuto senza dubbio ammirarne la scelta bellezza delle forme, l'armonica loro proporzione, e la diligenza sapiente non meno che la felice con cui lo scalpello è andato, per così dire, seguendo le tracce della vita e del moto sotto le carni a meraviglia imitate nel marmo. Vi è forse qualche leggerezza e forse rimediabile discordanza fra il carattere dei piedi leggiadrissimo, e quello delle mani, non a torto accusate di soverchia larghezza nel palmo: e se qualcuno dirà che nella prima donna, nella madre di ogni femminile bellezza, egli avrebbe voluto trovare un'avvenenza più sfolgorante e più rara, noi non sapremmo discordare intieramente da lui; ma non dimeno crediamo di poter dire, col consenso di quanti hanno veduta quest'Eva, ch'essa è un vero capolavoro; e che le due opere del signor Fraccaroli confermarono il pronostico fatto generalmente di lui nello scorso anno, ch'egli debba correre un arringo molto glorioso nell'arte, se fin d'ora è tanto valente che già non potrebbe più essere oscuro, quand'anche non andasse più oltre" (Fumagalli - Ambrosoli 1840).

In seguito furono realizzate altre tre versioni dell'opera: la prima, datata 1842, realizzata per lo zio dello scultore Francesco Fagioli, nelle cui mani rimase sino al 1869, si conserva attualmente nelle collezioni civiche veronesi; una seconda ricordata nel 1883 presso la vedova dello scultore, di cui si sono perse le tracce; la terza eseguita per il principe Belozelsky intorno al 1842, si trova nell'ex palazzo Suvàlov a San Pietroburgo (De Vincenti 2001, p. 170).

L'opera è ricordata dal Fraccaroli in una lettera inviata ad Alessandro Torri, in cui riferisce di "una ripetizione dell'Eva che esposi due anni or sono" (BCVr, b. 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 24 maggio 1842) e nella propria autobiografia dove l'artista enumera la scultura tra le esecuzioni di "opere pure in marmo di grandezza il vero" (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da*

*Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877). Anche il prezioso scambio epistolare intercorso tra il nipote e la figlia dello scultore riferisce dell'*Eva*. Rosa, su richiesta del cugino Giuseppe, enumera gli esemplari e la loro localizzazione, precisandone la data di realizzazione: “L'*Eva* prima del peccato [fu realizzata] nel 1842 circa; una di queste fu regalata allo zio dott. Francesco, un'altra andò in Brescia, una pel cav. Uboldi a Milano, un'ultima l'ha la mamma” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21),

L'ideazione della statua risale, tuttavia, almeno al 1837; il 15 novembre di quell'anno, infatti, Zandomeneghi scrisse all'allievo prediletto: “Le opere che vi furono affidate vi distinguono quale Artista valente, ed io ne godo [...]. Pell'Achille, pel Ciparisso, per la Clizia od altro potrete trovare in natura molti modelli atti a svegliare e a stabilire in voi le sicure norme caratteristiche, ma pell'*Eva* è forza salghiate assai alto per farvi un tipo condegno e rendere la prossima immagine di quella donna che, opera della mano di Dio e madre di tutti i viventi, dovea avere espressi sulle sue membra e nelle sue forme tutta la grazia, la giocondità, il brio, la leggiadria e l'amore, uniti e contenuti nel pudore, nella santità, nella gravità matronale e in quell'alta amorevolezza che odora assai più di candida amicizia di quello sia di basso sentimento di amore. Io ho osato, nelle mie *Ricerche sul Bello*, stampate in Padova, tracciare con parole la bellezza di *Eva* e descriverla quale dovea essere nello stato virginale, quale dopo l'amplesso virile per ciò che riguarda il seno ed i fianchi, quale dopo il peccato e quale nel successivo corso de' suoi affanni. Se voleste mai leggere queste mie stampate parole, ve le farà tenere l'ottimo Valardi presso cui ne tengo alcune copie [...]

 (BCVr, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli*, Venezia, 15 novembre 1837).

Al testo segnalato da Zandomeneghi, edito a Padova nel 1833, che riflette il carattere dell'insegnamento accademico proprio del tempo, Fraccaroli dovette in qualche modo far riferimento (De Vincenti 2001, p. 170) ritraendo una donna “di diciottanni [...] il seno nascente, il fianco raccolto, il grembo appianato [...] membra fra il matronale e il gentile” (Zandomeneghi 1833).

Fraccaroli apportò, tuttavia, degli aggiornamenti sia al modello neoclassico proposto dal maestro, che alla versione dell'*Eva* che diede il Baruzzi, in particolare nella resa dell'acconciatura alla moda, i cui boccoli ricadono morbidamente in “un naturalismo

che va oltre l'astratta perfezione del nudo neoclassico; la capigliatura di Eva riporta immediatamente alle donne del tempo dello scultore, togliendo ogni aria di atemporalità alla statua" (Marinelli 1989c, p. 155).

Il principe Belozelsky, commissionando la replica della scultura, espresse delle riserve riguardanti proprio i tocchi di modernità del valente scalpello veronese: "[...] ho una piccola osservazione a farvi per la chioma; la vorrei più semplice, più vicino dalla natura; e non coi ricci o fibbie increspate che fanno credere che fossero sortite dalle mani d'un frisore. Non vi allontanatevi dalla natura..." (Marinelli 1989c, p. 156).

La statuaria ottocentesca ricorse frequentemente al tema di *Eva prima del peccato*, al fine di rappresentare il nudo femminile, mantenendo quale implicita necessità la resa della castità del soggetto, più che della sensualità della figura.

L'aggiornamento stilistico del Fraccaroli è maggiormente apprezzabile nel basamento, molto più articolato rispetto a soluzioni precedenti, "col 'capriccio' del gran serpente aggrovigliato e la descrizione precisa e minuta delle erbe e dei fiori" (Marinelli 1989c, p. 155) rende omaggio a Gaetano Cignaroli, dimostrando assonanze al basamento scelto da Baruzzi per la sua scultura e aprendo nel contempo la strada alle successive scelte più ardite dei suoi allievi: tra questi, in particolare, Torquato Della Torre e la sua *Orgia*. Il ricorso a questa tipologia di basamento verrà confermato dal Fraccaroli in altre opere, si segnala, ad esempio, il gruppo scultoreo raffigurante *Atala e Chactas* (si veda scheda n. 46).

Lo scultore espose la statua a Verona nel 1857, ma soprattutto partecipò con un esemplare marmoreo dell'*Eva* all'Esposizione universale di Vienna del 1873, come documentato dalle fonti dell'epoca, che la riproducono in una scenografica incisione: "sul davanti dell'esposizione vedesi la bellissima statua, che a noi volte le spalle, dell'esimio Fraccaroli di Milano: le fattezze del corpo modellato con isquisito sentimento della vera arte, rivela il lungo e profondo studio dei monumenti classici: essa è l'Eva prima del peccato, che nella sua innocente e casta nudità, ascolta i consigli del serpe che le sibila intorno. Con quest'opera il Fraccaroli si dimostrò sempre degno della meritata e antica sua fama." (*Esposizione universale 1874*, p. 638). Fraccaroli non verrà però citato tra gli artisti "degni di miglior elogio" nella relazione dell'Esposizione universale viennese stilata da Giovanni Strazza, che comunque riconobbe che "il

successo ottenuto dalla scoltura italiana in questa splendida gara internazionale, fu completo e indiscutibile” (Strazza 1873, p. 9).

Una “Eva prima del peccato (statua poco meno dal vero)” comparve all’Esposizione di Brera del 1878 (*Esposizione* 1878) ed infine, quale omaggio postumo, l’Eva fu presentata a Verona nel 1883 all’esposizione inaugurata con il discorso commemorativo di Giuseppe Fraccaroli in memoria dello zio (Meneghello 1986, p. 125).

Innocenzo Fraccaroli si cimenterà successivamente con la raffigurazione di *Eva dopo il peccato* (scheda n. 60), con la quale vinse la medaglia di prima classe all’Esposizione internazionale di Parigi nel 1855; seguirà il suo esempio Cincinnato Baruzzi, che nel 1850 cominciò a lavorare alla sua *Eva* ritratta nell’atto di staccare il pomo (Mampieri 2014).

#### **Bibliografia specifica:**

Zandomeneghi 1833, pp. 132-133; Cantù 1840, p. 98; *Cenni* 1840, p. 30; Fumagalli - Ambrosoli 1840, pp. 98-100; Solera 1842, pp. [78-81]; Solera 1844, pp. 65-68; Rossi 1859, p. 31; Atti 1873, pp. 88, 112; *Atti ufficiali* 1873, p. 186; *Esposizione universale* 1873, pp. 592-593; *Welt-Ausstellung* 1873, p. 134; *Esposizione universale* 1874, pp. 637-638; Chirtani 1875; *Esposizione* 1878, n. 593; Fraccaroli 1883, pp. 18, 23-24, 41; *Paris* 1977, p. XCVIII; Meneghello 1986, pp. 16, 125; Marinelli 1989c, pp. 155-156; De Vincenti 2001, pp. 156-157 figg. 13-14, p. 170, p. 187 note 102-104.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli*, Venezia, 15 novembre 1837 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 24 maggio 1842 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

*Ritratto virile, autoritratto?*

*post* 1840

marmo

cm 50x26x26

Milano, collezione Fagioli

Una colonna in marmo nero regge il ritratto di giovane uomo, del tutto inedito, conservato in collezione privata. L'effigie, in forma di erma, offre le sembianze di un volto maschile leggermente ruotato verso destra, dai tratti idealizzati, eterei, sul labbro superiore compaiono dei baffi appena accennati, come nell'erma di Raffaello di Bertel Thorvaldsen (1800), mentre i boccoli che incorniciano il viso ricadono sulle spalle.

Il ritratto, che richiama alla memoria un giovane Adone, è stato con cura conservato dall'ambiente familiare dello scultore, ambiente dal quale trapela l'ipotesi possa trattarsi di un autoritratto dell'artista. Quest'ultimo difficilmente si sarebbe sottratto dalla prassi ottocentesca, per così dire, di autocelebrazione. Lo stesso Thorvaldsen si era effigiato, con tratti idealizzati, nel bel autoritratto in forma di erma (*ante* 1827, modello 1810) conservato a Milano, nella Pinacoteca ambrosiana e come lui, in epoca successiva, anche Pietro Tenerani si era eternato nel busto panneggiato all'antica conservato a Roma presso la Galleria nazionale di arte moderna (1862).

Tra le fonti iconografiche con cui comparare l'opera scultorea in oggetto, si segnala il noto ritratto dipinto di Innocenzo Fraccaroli eseguito da Francesco Coghetti, datato da Fernando Mazzocca al torno d'anni tra il 1845 e il 1852 (Mazzocca 1989b, pp. 166-167).

*Busto di Giovanni Battista da Monte*

1840-1841

marmo

collocazione ignota

“Ho ricevuto da mio zio Francesco Faggiuoli la commissione di scolpire in marmo di Carrara statuario di prima qualità, il busto del celebre medico Da Monte, di grandezza al vero, che una società di medici veronesi vuole innalzare alla di lui memoria. Io accetto ben volentieri questo incarico per i soli 80 talleri, trattandosi e di un celebre mio compatriotta e per assecondare i desiderj del sullodato mio zio” (Cervetto 1844, p. 151). Queste furono le parole affidate dallo scultore alla lettera stilata a Milano il 29 giugno 1840, inviata alla commissione appositamente istituita a Verona per l’esecuzione del busto dedicato al medico Giovanni Battista da Monte, detto Montano, nato a Verona il 1489 e morto vicino alla città natale nel 1551, dopo essere divenuto il fondatore della prima scuola clinica presso “l’antico spetale di S. Francesco in Padova dove esso Da Monte rigenerava la scienza collo istituirvi il vero metodo d’istruzione” (Cervetto 1844, p. 155), tenendo “lezioni anche al letto dei malati” (Muccillo 1986).

Alla storia dell’antico ospedale è connessa la figura del medico Giacomo Andrea Giacomini (1796-1849), il quale afferma che “essendo divenuto mia proprietà, ed avendolo anzi ridotto ad abitazione con giardino, penso sia bene il non lasciar perduta la memoria [...]” (Cervetto 1844, p. 156). Si tratterebbe dunque dell’edificio corrispondente all’attuale palazzo Giacomini Romiati, che tutt’oggi conserva il busto scolpito dal Fraccaroli dedicato a Giuseppe Jappelli (1841, scheda n. 36), architetto a cui fu affidata la ristrutturazione dello stabile, dettaglio che contribuisce a delineare l’innegabile inserimento della figura del Fraccaroli nell’ambito dell’élite culturale dell’epoca, sia veronese che patavina.

Dalle fonti si apprende che per finanziare il busto del Da Monte si “applicò l’utilissimo mezzo della associazione e sottoscrizioni tra i concittadini cultori delle fisiche” (Cervetto

1844, p. 150). La partecipazione di 63 azionisti consentì di giungere alla conclusione dell'opera, che fu esposta il 22 dicembre 1841 presso la Società letteraria veronese, “la quale di presente lo serba in deposito, insino che ultimato il *panteon* di quel magnifico cimitero [...] abbia colà il Da Monte un più conveniente ricetto, accanto a Fracastoro, a Fumanelli, a Zevani, e agl'altri grandi di cui si fregia Verona” (Cervetto 1844, p. 154). La collocazione ultima del ritratto sarebbe dovuta essere, infatti, “una nicchia del pronào del tempio del patrio cimitero” (Cervetto 1844, p. 153), presso il quale, tuttavia, non ne rimane traccia, così come non risulterebbe più conservato presso la Società letteraria di Verona, luogo in cui viene ricordato da Giuseppe Fraccaroli nel 1883 (Fraccaroli 1883).

Sotto il busto era prevista la seguente epigrafe: J.B. MONTANO VERONENSI/  
INSTITUTORI CLINICAE MEDICAE/ SAECULO DECIMO SEXTO/ IN  
UNIVERSA DOCTRINA/ ETATIS SUAE MIRABILI/ TANTOO VIRO USQUE  
NUNC OBLITE/ PHYSICI CIVE P.P./ ANNO 1841” (Cervetto 1844, p. 153).

**Bibliografia specifica:**

Cervetto 1844; Fraccaroli 1883, p. 41.

*Monumento a Cesare Arici*

1840-1843

marmo

cm 275x125x58 - busto cm h 60

Brescia, Cimitero Vantiniano

Due anni dopo la morte del poeta bresciano Cesare Arici, avvenuta nel 1836, il Comune di Brescia istituiva un'apposita commissione con il compito di vendere azioni allo scopo di raccogliere i fondi sufficienti per finanziare la realizzazione di un monumento che ne celebrasse la memoria e che “dovrà consistere in un busto con basamento fornito d'iscrizione e con bassorilievi relativi alle doti dell'Arici [...]” (Terraroli 1990, p. 38).

Una proposta operativa venne dallo stesso Rodolfo Vantini, progettista del camposanto bresciano, che in una lettera del 14 settembre 1840, indirizzata alla Congregazione comunale, così tratteggia la sua idea: “sulla fronte del minor piedistallo sul quale posa il busto dell'Arici scolpito in erma ho collocato la cetra persuaso che questa debba primeggiare tra gli emblemi come simbolo principale del poeta. Allato di esso piedistallo ho posto due corone per alludere al doppio vanto di lui nella lirica e nella didascalica. Ho collocato l'iscrizione nel prospetto del cippo o piedistallo maggiore, e questa è fiancheggiata da due fauci funeree. Nel frontespizio poi del cippo medesimo ho effigiato una farfalla che posa sopra una penna desiderando con ciò ricordare che la penna della dell'Arici fu tutta spirituale, né espresse mai pensiero il quale fosse men che gentil. Anche nelle faccie laterali di questo cippo vi si potrebbero scolpire gli emblemi che alludessero ai più deputati lavori di questo elegante poeta e nell'uno intecciarvi un ramoscello d'ulivo con uno di corallo e nell'altra aggruppare una zampogna con l'urna delle Najadi collegandole con alghe ed altre erbe palustri” (Terraroli 1990, p. 108).

La realizzazione del monumento fu affidata a Innocenzo Fraccaroli e il primo luglio 1840 vennero inviati, al suo indirizzo di Milano, il ritratto di Cesare Arici e le misure della nicchia destinata ad ospitare l'opera. Poco più di un anno dopo, il 23 agosto 1842,

il Fraccaroli indirizzava al sindaco di Brescia una lettera in cui annunciava che l'opera era pressoché conclusa, sollecitando il pagamento di metà della somma pattuita, per far fronte a sua volta ai debiti contratti con Antonio Tantardini "artista scultore che ne ha quasi terminata intieramente la parte architettonica e monumentale" (Terraroli 1990, p. 110).

La consegna dell'opera fu in seguito sollecitata dall'amministrazione comunale bresciana, che in una lettera del 15 febbraio del 1843 richiamò lo scultore al rispetto dei tempi di consegna – già trascorsi – invitandolo a fornire informazioni sui costi e sulle modalità del trasporto. Il 22 maggio successivo, Fraccaroli inviò alla Congregazione comunale le informazioni richieste: "collo speditore sig. Curti Ruffati ho spedito oggi il monumento Arici, e mercoledì 24 corrente a mezzo giorno circa sarà giunto al Campo Santo di Brescia. Abbia quindi la cura di ordinare che sieno colà persone analoghe per lo scarico, e suo trasporto al luogo destinato" (Terraroli 1990, p. 111) e nel mese di giugno l'opera pervenne finalmente nel cimitero bresciano.

Della fitta simbologia del progetto vantinano restò ben poco nella realizzazione definitiva del Fraccaroli. Lo stesso autore sembra esserne conscio, temendo le critiche dell'amministrazione bresciana, tanto che, nella già citata lettera del 22 maggio, sembra voler anticipare le eventuali osservazioni scrivendo "ora, io non so quanto risponderà il mio lavoro alle aspettative di chi me ne affidava l'esecuzione. Desidero che mi siano indulgenti, e particolarmente intorno alla poca somiglianza che avrà il busto col celebre Arici, giacché riesce difficilissimo il poterla dedurre dai dipinti o stampe, massime per chi non conobbe la persona del defunto. Il piccolo bassorilievo che ho messo nel dado di mezzo di mezzo figurante la Pastorizia, la prego anche sia accettato siccome un mio tributo al loro celebre cittadino. L'iscrizione potremo farla scolpire nello specchio del basamento, che ho lasciato libero. I simboli che la Commissione desiderava fossero collocati in questo specchio, li ho posti invece sui lati del busto" (Terraroli 1990, p. 111).

In effetti, l'opera del Fraccaroli pare sottotono rispetto alle aspettative espresse dall'idea di Rodolfo Vantini: il basamento si articola in un parallelepipedo, sul cui fronte è posta l'iscrizione, che sostiene un tronco di piramide decorato dal bassorilievo raffigurante la Pastorizia, riferimento al poema dell'Arici pubblicato nel 1814 a Brescia, per i tipi di

Nicolò Bettoni. Un motivo decorativo fitomorfo, seguito da cornici a ovuli e dentelli, anticipa la sommità del basamento, ove campeggia centralmente la lira citata anche dal Vantini. A solenne coronamento del monumento fu posto il busto del poeta, con qualche problema di verosimiglianza, stando alle parole dello stesso scultore.

Il ritratto è reso secondo i canoni dell'erma, riconducibili ad altre opere del Fraccaroli, dal Ciro Pollini (1836) al Giuseppe Jappelli di Padova (1841), ove ugualmente l'artista pone, ai lati del busto, gli emblemi distintivi della professione dell'effigiato. In questo caso, compare a destra il ramo d'ulivo intrecciato al corallo, mentre a sinistra è visibile una lira.

**Bibliografia specifica:**

Odorici 1853, p. 167; Nicolini 1858, p. XXXI; Lonati 1988, pp. 45-46; Terraroli 1990, pp. 38-39, 108-111; Vicario 1995, pp. 64 (ill.)-65; Tedeschi 1997, p. 560; Falconi 2010, pp. 245, 250.

SCHEDA N. 34

*Busto della Rosa mistica*

1840-1845

gesso

già Verona, Museo civico

1840-1845

gesso

già Verona, collezione Fagiuoli

1848

marmo

cm 70x50x40

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI 1848 (lato sinistro)

Trezzo sull'Adda, cimitero, tomba Medici; già Milano, Collezione Francesco Medici

Le vicende relative al busto femminile raffigurante la *Rosa mistica*, appellativo legato alla figura mariana, sono strettamente connesse e intrecciate a quelle del busto raffigurante la *Virgo veneranda* (scheda n. 35), opera con la quale risulta spesso confusa, come si desume dall'analisi delle fonti documentarie e della quale rappresenta, probabilmente, una copia o una leggera variante.

Entrambi i busti raffiguravano certamente una Madonna: la *Virgo veneranda* risulta esposta a Brera nel 1841, ove fu apprezzata anche dal severo Luigi Malvezzi, che si limitò a criticarne alcune ciocche di capelli e gli occhi: “Quanto però acquisterebbe quest'erma michelangiolesca, se Fraccaroli via spiccasse quelle due meschine ciocche presso le orecchie che fuor escono dal maestoso volume dei capegli, e se potesse migliorare gli occhi, giacché, confrontati coi lacrimatorii, gli angoli opposti dell'occhio sono troppo bassi” (Malvezzi 1842a).

Della *Rosa mistica* sono, invece, le fonti documentarie a tramandarne l'esistenza, testimoniando nel contempo, che la sovrapposizione e la confusione tra le due opere affonda radici lontane nel tempo. Rosa Fraccaroli, in risposta ai quesiti manoscritti del cugino Giuseppe, disorientato tra le varie versioni del ritratto mariano, sembra chiarire le differenze tra la *Virgo veneranda* e la *Rosa mistica*: “[Giuseppe] C'è poi un gesso di una madonna colossale (e un altro eguale ce n'è al museo di Verona da molti anni) che Piero Faggioli mi disse essere la Rosa Mystica e mi mostrò la rosa scolpita su un fianco. Ora è questo stato ribattezzato per Virgo Veneranda o fece due cose differenti? E al caso quando fu fatta? [Rosa] Le eseguì ambedue. La mamma s'era un po' confusa con queste due appellazioni; ma ora che tu le richiami la rosa si ricorda benissimo che il gesso esistente presso Faggioli è appunto la Rosa Mistica, copia in gesso del modello esistente in cotesto Museo e il marmo è quello che sta in casa Medici. Ma il papà scolpì anche una Virgo Veneranda ed è quella che andò perduta in mare.” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 23).

Con l'indicazione “casa Medici” la figlia dello scultore fa riferimento a Francesco Medici, padrone di casa dei Fraccaroli, e al figlio Vincenzo Medici. È stato seguendo le tracce di questa famiglia, che nel corso delle ricerche si è giunti al rinvenimento del prezioso esemplare scultoreo (del tutto inedito) divenuto monumento funebre della tomba Medici nel cimitero di Trezzo sull'Adda.

All'interno del camposanto, un tempietto culminante in una guglia gotica accoglie il busto colossale, sorretto da una colonnina tortile, raffigurante una Madonna dal volto etereo, ma quasi umano, con lo sguardo rivolto verso il basso ed il capo coperto da un velo insistentemente panneggiato. La solennità della figura genera sincero stupore nel visitatore. Sul fianco destro, a bassorilievo, è visibile la rosa citata dalle fonti, mentre a sinistra compare un giglio posto al di sopra della firma dell'autore.

Osservando la marmorea effigie mariana si desume la vicinanza iconografica con il busto della *Virgo veneranda* esposta a Brera nel 1841 (Ambrosoli 1841): anche nella *Rosa Mistica*, infatti, compaiono “quelle due meschine ciocche presso le orecchie che fuor escono dal maestoso volume dei capegli” tanto criticate dal Malvezzi (Malvezzi 1842a).

Il busto raggiunse la collocazione attuale probabilmente dopo il 1910, anno della morte di Marianna Medici, alla cui memoria il monumento è dedicato.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 45.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 23 e 24 (in Appendice documentaria).

*Busto della Virgo veneranda*

1841

marmo

dispersa in un naufragio nel 1853 ca.

Esposizioni: Milano (Brera) 1841

1841-1860

marmo

già Milano (Comitato di sussidio per l'emigrazione veneta)

Nel maggio 1841 Innocenzo Fraccaroli espose a Brera un busto colossale intitolato *Virgo Veneranda*: “Del signor Innocente Fraccaroli abbiamo quest’anno due busti ed una statuetta. Dei busti il primo è un ritratto, il secondo (colossale) ha questa iscrizione *Virgo Veneranda*” (Ambrosoli 1841).

L’opera risulta ripetutamente citata dalle fonti dell’epoca: “Maria Vergine. Busto. Sono espresse coi pregi dell’arte l’amabilità ed il candore di nostra Signora” (Sacchi 1841) e tra le sculture esposte dal Fraccaroli in quell’anno fu la più apprezzata: “ma dove meglio Fraccaroli dispiegò quest’anno tutta la virtù del suo scalpello si fu nell’erma colossale la *Virgo Veneranda*. E chi non sentesi preso da un sentimento di venerazione davanti a questo lavoro? E d’uopo è bene ammirare la maestria dell’artista nel trattare il marmo con un fare sì nobile e largo, e, per così dir, pittoresco, e nel far sì che la testa spirasse umiltà e maestà a un tempo solo? Quanto però acquisterebbe quest’erma michelangiolesca, se Fraccaroli via spiccasse quelle due meschine ciocche presso le orecchie che fuor escono dal maestoso volume dei capegli, e se potesse migliorare gli occhi, giacché, confrontati coi lacrimatorii, gli angoli opposti dell’occhio sono troppo bassi” (Malvezzi 1842a).

Dopo l’esposizione milanese del 1841, la storia della *Virgo veneranda* si fa confusa, come testimoniato nel 1883 dall’elenco di Giuseppe Fraccaroli: “Prima del 1860

certamente, e forse da molti anni, il Fraccaroli aveva pure eseguito un busto colossale della *Virgo Veneranda*, che è a Milano presso il signor Vincenzo Medici; un altro esemplare fu regalato dall'autore al Comitato per l'emigrazione Veneta, un terzo però in un naufragio mentre era diretto a New York." Poi in nota Giuseppe aggiunge: "Con questo nome trovo indicata questa Madonna nell'elenco sopra accennato. Certo è però che il Fraccaroli eseguì, probabilmente nei primi anni che fu a Milano, anche un altro busto di Madonna mirabilmente bella e di dimensioni colossali, intitolato Rosa Mystica, del quale esiste un gesso presso la famiglia Fagioli in Verona: mi fu detto che un altro gesso eguale esistesse già da anni, non so se nel nostro Museo Civico o nella vicina Accademia di pittura e scultura, ma non l'ho potuto vedere, né averne alcuna esatta informazione: forse sarà perito. Può darsi che sia copia di questa Madonna anche qualcuna di quelle qui notate come esemplari della *Virgo Veneranda*" (Fraccaroli 1883). Della versione donata al Comitato per l'emigrazione veneta, istituito a Milano nel 1859, rimane traccia nella corrispondenza del Fraccaroli, in particolare nella lettera di ringraziamento inviata allo scultore a firma di Chiaranti, che il 17 maggio 1860 scrive di avere "ricevuto il magnifico busto in marmo rappresentante la Vergine, che vossignoria offriva in dono alla veneta emigrazione. Nel mentre la ringraziamo di nuovo a nome degli emigrati, ci obblighiamo secolei a fare pubblica testimonianza della generosissima opera sua" (BCVr, b. 184, *Lettera del Comitato di sussidio per l'emigrazione veneta a Innocenzo Fraccaroli*, Milano, 17 maggio 1860).

Anche se i riferimenti all'opera non sono precisi, dal carteggio tra Rosa e Giuseppe Fraccaroli si può desumere che della *Virgo veneranda* esistevano con certezza almeno due esemplari: il busto colossale perito, insieme al *Davide*, nel naufragio del 1853 durante il viaggio verso New York, verosimilmente esposto a Milano nel 1841, e la copia del busto colossale donata al Comitato per l'Emigrazione veneta.

Dal medesimo scambio epistolare tra i cugini Fraccaroli parrebbe emergere, inoltre, l'esistenza di ambedue le varianti di ritratto mariano (*Virgo Veneranda* e *Rosa mistica*), secondo quanto affermato dalla figlia dello scultore: "Le eseguì ambedue. La mamma s'era un po' confusa con queste due appellazioni; ma ora che tu le richiami la rosa si ricorda benissimo che il gesso esistente presso Fagioli è appunto la Rosa Mistica, copia in gesso del modello esistente in cotesto Museo e il marmo è quello che sta in

casa Medici. Ma il papà scolpì anche una Virgo Veneranda ed è quella che andò perduta in mare” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 23).

Le affermazioni di Rosa Fraccaroli risulterebbero suffragate dal rinvenimento del busto della Vergine avvenuto nel corso delle ricerche presso il cimitero di Trezzo sull’Adda. La scultura, infatti, presenta sul fianco destro l’attributo floreale della rosa allusivo alla *Rosa mistica* (scheda n. 34), probabile copia della *Virgo veneranda*, ma comunque dotata di titolo proprio.

#### **Bibliografia specifica:**

Ambrosoli 1841, p. 164; Sacchi 1841, p. 115; Malvezzi 1842a, p. 33; Fraccaroli 1883, p. 45; Tedeschi 1997, p. 559.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera del Comitato di sussidio per l’emigrazione veneta a Innocenzo Fraccaroli*, Milano, 17 maggio 1860 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 23 e 24 (in Appendice documentaria).

*Ritratto di Giuseppe Jappelli*

1841

marmo

cm 65x35x26

iscrizioni: 1841 IN. FRACCAROLI

esposizioni: Milano (Brera), 1841

collocazione: Padova, Palazzo Giacomini-Romiati

“Espressivo, somigliante, ben eseguito, si è il ritratto del celebre architetto Japelli” (Malvezzi 1842a), così Luigi Malvezzi descrisse il busto di Giuseppe Jappelli, con il quale Fraccaroli partecipò all’Esposizione di belle arti in Brera del 1841 insieme ad altre due opere: l’erma colossale rappresentante la *Virgo Veneranda* (scheda n. 35) e una statuetta raffigurante “una fanciulla di circa sei anni in atto di offrire dei fiori” (Ambrosi 1841, scheda n. 37).

Giuseppe Jappelli era nato a Venezia nel 1783, a Bologna aveva frequentato gli studi di ingegneria presso l’Accademia Clementina e a soli 24 anni era diventato ingegnere del Regio Corpo di Acqua e Strade di Padova. Jappelli assunse rapida fama, distinguendosi nella progettazione di dimore private e giardini in ambiente padovano e più in generale veneto (Agostinetti 2006).

La commissione del busto al Fraccaroli provenne da Giuseppe Porro, ingegnere milanese del corpo di Pubbliche Costruzioni della Lombardia, che si fece promotore, tramite Giuseppe Bernardi, di una celebrazione dell’amico architetto (Mazzi 1977, p. 17). Direttamente dal Porro si apprende: “L’illustre scultore Fraccaroli effigiò in marmo il nostro Jappelli. Questo lavoro è uno dei più belli che furono esposti in quest’anno. Ora si tratta di collocare questo busto e la sua naturale destinazione è in uno degli edifici di Bepo” (Mazzi 1977, p. 17). Come acquirenti dell’opera vengono suggeriti gli estimatori padovani dell’ingegnere, in particolare Antonio Pedrocchi e Andrea Cittadella Vigodarzere per la villa di Saonara. Una seconda ipotesi era rappresentata

dalla costituzione di una società di amici che consentisse la collocazione del ritratto nel Caffè Pedrocchi, disegnato proprio da Jappelli (Maschio 1984, p. 69). In realtà il busto, per il quale erano stati raggiunti precisi accordi per il suo trasporto a Padova nel settembre del 1841 a opera del Fraccaroli stesso (Mazzi 1977, p. 17), “fu regalato dall’autore ad una nobile famiglia vicentina (1847)” (Fraccaroli 1883), probabilmente quella dei conti Scroffa, “la cui casa l’architetto frequentava fin dal 1831” (Maschio 1984, p. 69).

Il ritratto risulta infine approdato a Padova, recuperato da parte del medico Giacomo Andrea Giacomini. L’ingegnere veneziano, tra il 1839 e il 1840, aveva ottenuto dal Giacomini l’incarico di realizzare il palazzo di famiglia con relativo parco, poco distante dalla Basilica del Santo. Il palazzo fu acquistato nel 1917 da Giorgio Romiati, assumendo la denominazione attuale di Palazzo Giacomini Romiati ed è proprio presso l’androne dello stabile che il busto di Jappelli scolpito dal Fraccaroli è ancora oggi conservato.

Il ritratto pervenne nella collocazione attuale entro il 1857, anno in cui risulta affiancato dal busto raffigurante Giacomo Andrea Giacomini, opera di Grazioso Spazzi datata allo stesso 1857 (Falconi 2000b) ed eseguita forse grazie alla mediazione proprio del Fraccaroli (Marinelli 1989d, p. 161) a *pendant* del busto Jappelli.

Si tratta di un ritratto idealizzato, accostabile ad altre erme eroiche realizzate dallo scultore veronese, tra cui il busto di Ciro Pollini (si veda scheda n. 12) e il busto di Teodoro Matteini (si veda scheda n. 8). Fraccaroli non dimenticò le esperienze romane, che lo misero in contatto con Bertel Thorvalden e che influenzarono costantemente il suo fare e quello di altri artisti come testimonia il busto di Giuseppe Bossi, realizzato da Camillo Pacetti nel 1817 e collocato nel portico di Brera, mentre successivamente lo scultore De Nicolò affronterà l’effigie di Giuseppe Jappelli, commissionatagli nel 1855, con tratti romantici ispirati al Vittoria (Marinelli 1989d, p. 161).

Fraccaroli ci offre l’immagine di una figura maschile dalla bocca dischiusa, il volto incorniciato da lunghe basette e dai riccioli mossi della capigliatura, lo sguardo intenso, lontano “dalle acute puntualizzazioni che si ritrovano nelle litografie di Fanoli e Pietro Paoletti” (Marinelli 1989d).

Ai lati del busto compaiono, come in altri ritratti eseguiti da Fraccaroli (si veda il busto di Anna De Fratnich Salvotti), i simboli allusivi all'attività di architetto-ingegnere: "squadra e compassi su un lato, pantografo e goniometro dall'altro, in una sintesi di emblematico effetto massonico, ipotesi questa almeno collegabile alla supposizione probabile che Jappelli fosse massone" (Marinelli 1989d, p. 160). Ipotesi confermata dallo studio di Nino Agostinetti sui *Giardini massonici dell'Ottocento veneto* dal quale si apprende che Jappelli fece effettivamente parte, in età giovanile, della Loggia massonica "la Pace" di Padova (Agostinetti 2006, p. 26).

La fama di Jappelli, celebrato anche in una medaglia coniata dall'incisore Francesco Puttinati nel 1847, perdurò per tutta la prima metà dell'Ottocento, fino alla sua morte avvenuta a Venezia nel 1852.

Il busto dello scultore veronese risulta citato anche nel carteggio tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, la quale appunta una preziosa precisazione: "Il busto del Japelli lo fece di propria volontà pel piacere di ritrarre quell'uomo eminente, eppoi lo offerse in dono ad una nobile famiglia vicentina che allora l'ospitava." (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21).

Il busto del Fraccaroli ben dialoga con i toni stilistici perseguiti, qualche anno dopo, dallo scultore Pietro Tenerani nell'esecuzione del busto di Tommaso Corsini, ritratto ideale realizzato nel 1845, oggi visibile a Roma, nella biblioteca di Palazzo Corsini.

#### **Bibliografia specifica:**

Ambrosoli 1841, p. 164; Malvezzi 1842a, p. 33; Fraccaroli 1883, p. 42; Mazzi 1977, pp. 17-18; Maschio 1984, pp. 68-69; Marinelli 1989a, p. 31; Marinelli 1989d; Falconi 2000a; De Vincenti 2001, p. 169, p. 186 nota 95.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 e 22 (in Appendice documentaria).

*Fanciulla in atto di offrire dei fiori*

1841

collocazione ignota

esposizioni: Milano (Brera) 1841

Innocenzo Fraccaroli, come si apprende dalla recensione dell'abate Luigi Malvezzi, restauratore e collezionista milanese, partecipa all'esposizione di Brera del 1841 con tre opere "che lo qualificano artista distinto. La prima consiste in una fanciuletta gentile che fa la prima offerta, e questa statuetta va lodata per la finitezza, per la venustà delle forme e per l'ingenuità che spira. Ma ad onta di tutto ciò vi hanno dei rimarchi a fare: chiunque offra qualche cosa accompagna il dono con la testa, e la sporge molto avanti, e qui succede il contrario. Oltre a ciò le braccia sono troppo parallele tra loro e con una coscia, per cui risultano delle linee poco variate: in fine avvi un rientramento disgustoso nella parte inferiore della schiena, ed i capegli non sono sì ben trattati come negli altri suoi lavori" (Malvezzi 1842a). Le altre due opere esposte erano costituite da busti (Ambrosoli 1841), uno dei quali raffigurante l'architetto Giuseppe Jappelli (scheda n. 36), l'altro la *Virgo Veneranda* (scheda n. 35). *La fanciulla in atto di offrire dei fiori* fu, invece, molto apprezzata da Giuseppe Sacchi: "questo lavoro vince ogni lode, colla verità del pensiero, colla soave ingenuità dell'espressione, colla grazia delle forme, l'amabilità delle mosse e la morbidezza delle carni" (1841).

Per alcuni tratti la scultura, di cui attualmente si è persa traccia, potrebbe essere identificata con la *Bambina seduta con fiori* ricordata da Innocenzo Fraccaroli nell'autobiografia: "Il nobile sig. c.te Alessandro Passalacqua mi ordinò il ritratto di una sua piccola bambina dell'età di circa cinque anni, l'ho figurata seduta in terra colle mani unite che ripiene di fiori, li offre siccome forrieri dei frutti della sua educazione" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Va qui segnalato che il conte Alessandro Passalacqua commissionerà al Fraccaroli anche l'esecuzione del busto dedicato al suo defunto fratello, Giovanni Battista,

collocato nel 1844 all'interno del "sepolcro Passalacqua" presso il cimitero di Paina (scheda n. 40).

Della fanciulla con fiori, il nipote Giuseppe Fraccaroli chiede ripetutamente spiegazioni alla figlia dello scultore, Rosa, poiché dopo aver consultato un elenco di opere, a noi non pervenuto, stilato dallo stesso artista, non gli risulta chiara la distinzione tra la scultura di commissione Passalacqua e una analoga statuetta realizzata per la famiglia Buri:

“[Giuseppe] L’elenco dice ‘Ritratto di una bambina (tutta la figura) presso la famiglia Passalacqua in Milano’?? E poi nelle ripetizioni in marmo: ‘Piccolo ritratto (tutta la figura) di una bambina. Sta a Verona presso la famiglia Buri’?? Questo è la copia di quello? O di un soggetto ideale?

[Rosa] È il ritratto della bambina Passalacqua. Quello esistente in palazzo Buri non è una copia della Passalacqua; ma non sappiamo se ritratto o ideale.” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25).

Dal carteggio emerge, infatti, l’esistenza di un ulteriore ritratto di bambina come *Innocenza* realizzato per la famiglia Buri:

“[Giuseppe] Nell’elenco trovo tra le ripetizioni in marmo notato: ‘Piccolo ritratto (tutta la figura) di una bambina. Sta a Verona presso la famiglia Buri’. Ma non lo trovo citato nell’elenco delle opere originali; v’è solo un luogo cancellato ove si leggeva: ‘Una bambina dai tre ai quattro anni (ritratto). Sta presso la famiglia Poldi-Pezzoli: gr. il vero’. Come sta questa faccenda?”

“[Rosa] Presso la famiglia Buri la mamma si ricorda che egli più volte le disse esistere una statuetta in marmo; e crede sia una *Innocenza*, la eseguì pel cugino Pajola di Verona. Tutti questi lavori furono da lui eseguiti appena tornato da Roma cioè fra il 36 e il 40.” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22).

Sulla questione, con tutta evidenza non molto lineare, Giuseppe ritornerà puntigliosamente:

[Giuseppe] “Il piccolo ritratto d’una bambina che è presso la famiglia Buri è registrato nell’elenco come una ripetizione in marmo. Dunque nell’elenco deve essere notato

l'originale: ora sull'elenco che vi possa corrispondere non v'è che la Passalacqua o quelle parole cancellate 'Una bambina dai 3 ai 4 anni (ritratto) sta presso la famiglia Poldi-Pezzoli gr. il vero'. Ma se queste parole furono cancellate lo furono per qualche cosa. Che te ne pare?"

[Rosa] "Quello di cui ti assicuro è che fece il ritratto grande al vero della bambina Passalacqua, il quale ritratto è ancora presso quella nobile famiglia, se poi nella famiglia Buri ci sia una ripetizione non te lo posso dire né io né la mamma. Presso i Poldi-Pezzoli non v'è ritratto ma un gruppetto che ti nominai un'altra volta, ma non me ne ricordo ora più il nome." (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 23)

Certamente la questione non fu chiarita e l'opera verrà infine così citata nell'elenco dei lavori dato alle stampe nel 1883 da Giuseppe Fraccaroli: "Ritratto (tutta la figura) d'una bambina di circa cinque anni del conte Alessandro Passalacqua: è figurata seduta con le mani unite e piene di fiori, che offre come forieri de' frutti della sua educazione. È presso la nobile famiglia Passalacqua a Milano". Ma in nota l'autore è costretto ad aggiungere: "Non so se sia una riproduzione di questo ritratto una statua che era presso il conte G.B. Buri, sulla quale non potei avere nessuna esatta indicazione" (Fraccaroli 1883).

#### **Bibliografia specifica:**

Ambrosoli 1841, p. 164; Sacchi 1841, p. 115; Malvezzi 1842a, p. 33; Fraccaroli 1883, p. 41; Tedeschi 1997, p. 559.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22, 23, 25 (in Appendice documentaria).

*Monumento funebre di Giuseppe Morosi*

1842

marmo

cm 100x100

provenienza: Pisa, camposanto

collocazione attuale: Pisa, deposito

commissione: vedova Morosi

Giuseppe Morosi nacque a Ripafratta nel 1772, condusse i propri studi a Pisa, presso il Collegio dei Cavalieri di S. Stefano, giovandosi di un ambiente culturale all'avanguardia nel settore tecnico scientifico e appassionandosi, in particolare, alla meccanica. Nel 1799 riparlò in Francia, come altri sostenitori della causa rivoluzionaria, entrando in contatto con illustri scienziati dell'epoca, compreso il gruppo convenuto a Parigi per la riforma del sistema metrico decimale.

Nel 1801 rientrò in Italia, dove ebbe dalla Repubblica Cisalpina il titolo di meccanico nazionale. Milano, nonostante numerosi viaggi, divenne sede principale della sua attività per un trentennio, nel capoluogo lombardo fu ben presto aggregato all'Accademia di Belle Arti e divenne direttore della Zecca, ente per il quale Morosi pose in opera le sue invenzioni maggiori, tra le quali il torchio grande ad anello (1807). Si distinse, inoltre, nella meccanica applicata all'agricoltura. Ebbe frequenti rapporti con la Toscana, regione in cui si trasferì nel 1833 e in cui concluse la sua esistenza nella villa di Cocombola nell'anno 1840.

Fu la vedova del celebre meccanico a commissionare il monumento funebre, portato a termine entro il maggio del 1842, allo scultore Innocenzo Fraccaroli. L'opera ritraeva entro un medaglione l'effigie del defunto e presentava a bassorilievo, nella parte superiore, l'allegoria della fama con la mano sinistra a indicare una delle invenzioni del celebre meccanico: il torchio da conio.

Tra le prime descrizioni del monumentino destinato al camposanto di Pisa, oggi custodito in pessimo stato conservativo presso un deposito distaccato, vi fu quella di Ranieri Grassi nella pubblicazione *Pisa e le sue adiacenze* data alle stampe nel 1851: “Monumento innalzato a Giuseppe Morosi di Ripafratta presso Pisa, celebre meccanico. Morto nel 1840. Oltre la sua effigie scolpita in medaglione, vedesi in bassorilievo espressa la fama a proclamarne le gesta; lavoro d’Innocenzo Fraccaroli veronese.” L’opera in oggetto rimase purtroppo vittima, come altre numerose sculture funerarie del cimitero di Pisa, dell’iniziativa che, a partire dal terzo decennio del Novecento, vide la rimozione di tutti monumenti moderni (Baracchini 1990), nel tentativo di ripristinare la veste “primitiva” del camposanto (Spalletti 1996, p. 195).

Le vicissitudini che contraddistinsero l’esecuzione del monumento sono ben documentate dalle fonti manoscritte, in particolare la Biblioteca di Verona conserva la corrispondenza intercorsa tra lo scultore e il letterato Alessandro Torri (1780-1861), che si rivela essere un punto di riferimento essenziale per il Fraccaroli in territorio pisano. Lo scultore, infatti, è al Torri che si rivolge per perfezionare il trasporto e la collocazione del monumento: “Le prove di cortesia ch’ella ha dimostrate mi fanno animo a scriverle per cosa che m’interessa molto, e sono persuaso di ottenerne la risposta. Dalla vedova del defunto cav. Morosi illustre meccanico, nativo di Ripafratta, ch’ella avra forse conosciuto, mi venne allogata la commissione di eseguirgli un piccolo monumento, e questo è destinato per codesto celebre Campo Santo. E siccome ho per contratto l’obbligo della sua collocazione, così io sono ad interessarla caldamente affinché si compiaccia di sapermi dire, se potrò contare di trovar persona in Pisa cui affidare una tale incombenza. Io non dubito che un simile individuo, per esempio uno scalpello, od un esperto muratore, si potrà rinvenire col di Lei mezzo fornito di cognizioni necessarie ed abbastanza diligente per questo lavoro, molto più che il monumento sopraindicato non presenta gravi difficoltà diviso com’è in 6 pezzi di facile riunione, e non eccedente il tutto insieme l’altezza di quattro braccia e mezzo fiorentine. Nel caso ch’io ricevessi da Lei una positiva risposta, sarà mia premura di indicarle, all’atto che invierò costì il lavoro, il luogo preciso di sua collocazione. Ella mi farà poi un favore assai distinto, se in mia vece sosterrà le necessarie spese che rimborserò tosto

Ella me ne avrà dato avviso [...]” (BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 24 maggio 1842).

Il Torri risponderà il 31 maggio dello stesso anno rassicurando lo scultore: “[...] Con vero piacere mi presterò nell’espostomi suo desiderio, ed anzi a quest’ora ho parlato collo scalpellino che sarà in grado di adattare al luogo divisato il monumento, come ha già fatto in altre occasioni consimili. Verificai pure che le leggi daziarie non sono qui tanto liberali da esentare dal pagamento i marmi figurati di qualsiasi provenienza e tempo; onde purtroppo non potrà esimersene il suo lavoro. Conoscevo già il povero cav. Morosi fin da quando con diversa incombenza eravamo impiegati del regno italico; e poi si ristrinsero le nostre relazioni allorché tornò egli in Toscana. Sarà dunque un lieve omaggio amichevole, benché triste, ch’ella mi porga occasione di rendere alla di lui memoria; e di ciò pure le sono tenuto; come altresì di avermi fatto consapevole delle attuali commissioni che sta eseguendo; increscendomi solo che difficilmente potrà venire ad ammirarle finite, e procurarmi quella viva soddisfazione che risentii al vederne la graziosa Clizia, non che l’Eva, dicendole ora davvero che partii innamorato di quella bellissima nostra madre, e insieme figlia sua [...]” (BCVr, b 47, *Lettera di Alessandro Torri ad Innocenzo Fraccaroli*, Pisa, 31 maggio 1842).

La lettera successiva del Fraccaroli, datata 26 agosto 1842, attesta la spedizione dell’opera, la missiva includeva uno schizzo del monumento tutt’ora esistente. La collocazione tarderà tuttavia ad arrivare, come documentato alla lettera di Fraccaroli datata 26 dicembre 1842: “La signora Morosi mi fece leggere l’altrieri (giorno della mia partenza per Verona ove passerò alcuni giorni) un suo scritto da cui intesi le due difficoltà per le quali il monumento non venne ancora collocato. Riguardo alla prima cioè al disegno del monumento che non si vuole approvare, io spero che svanirà subitoché questo sarà messo insieme, e collocato a suo luogo, esso è fatto per vedersi così, e quantunque sia semplice non manca però di buone proporzioni. Circa all’iscrizione, la signora sopradetta sarà pure contentissima, che si cambi, giacché non le è mai piaciuta e m’incarico di pregarla affinché si occupi di questa cosa, e la rifaccia giacché si offre così gentilmente per effetto della sua amicizia pel defunto, e l’assicura col mio mezzo della sua viva gratitudine. L’assicura inoltre questa Signora del suo interesse onde ottenere da codesto Governo l’approvazione del monumento [...]”

(BCVr,b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Verona, 26 dicembre 1842).

Le vicende legate alla collocazione del monumento Morosi e al suo pagamento si protrassero tuttavia anche nel corso dell'anno successivo. Vi fu incertezza sull'iscrizione da apporre, nonostante il Fraccaroli avesse giustamente osservato: “pare che intanto si potrebbe collocare il monumento giacché l'iscrizione può esservi scolpita anche essendo già in opera” (BCVr,b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 3 marzo 1843). Fu infatti dapprima richiesta un'iscrizione in lingua italiana a Pietro Giordani, per poi commissionarne una seconda, in lingua latina, a Giovanni Labus; la scelta ricadrà comunque sull'iscrizione del Giordani “in ragione della lingua italiana ivi adoperata”. (BCVr,b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 27 marzo 1843).

Fraccaroli in una successiva missiva datata 7 ottobre 1843 appunta “che il monumento è collocato vicino a quello del Vaca eseguito dal Thorvaldsen, e che io ne dovrei essere contento; tutto al contrario, perché io so aver fatto cosa troppo meschina sopra tutti i raffronti” (BCVr,b 47 *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 7 novembre 1843). L'opera fu infatti collocata inizialmente vicino al monumento funebre di Bertel Thorvaldsen dedicato ad Andrea Vaccà, anche Carmignani, l'operaio a cui fu affidata la messa in opera del monumento Morosi, non lesinò le critiche all'allegoria del Fraccaroli, che ritenne “non degna del soggetto a cui era destinata” (Spalletti 1996, p. 190). Il monumento del Fraccaroli, inoltre, raggiunse la sua collocazione originaria entro il recinto cimiteriale solo qualche mese prima dell'*Inconsolabile* di Lorenzo Bartolini: monumento funebre Bastiani Brunacci terminato nell'ottobre 1843.

L'opera risulta menzionata nello scambio epistolare intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, che ricorda tra i monumenti funebri realizzati dal padre: “Uno piccolo a Pisa nel cimitero non so il nome della famiglia ma saprei ritrovarlo perché lo vidi con lui” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22) e di fronte alla richiesta di informazioni cronologiche richieste dal cugino in merito al monumentino, così risponde: “Intorno il '36: ma non so molto altro; lo vidi per caso; è una cosina” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 23).

Giuseppe Fraccaroli pubblicò poi le informazioni di cui entrò in possesso nell'elenco redatto in occasione del discorso commemorativo dedicato allo zio scultore, appuntando sinteticamente tra le opere eseguite tra il 1830 e il 1835: “Un monumentino nel Cimitero di Pisa” (1883).

### **Bibliografia specifica:**

Grassi 1851, p. 181; Fraccaroli 1883, p. 40; Spalletti 1996, pp. 188, 190, 198 (note 59-61).

### **Fonti documentarie:**

BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 24 maggio 1842 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47, *Lettera di Alessandro Torri ad Innocenzo Fraccaroli*, Pisa, 31 maggio 1842 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 26 agosto 1842 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Verona, 26 dicembre 1842 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 23 gennaio 1843 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 3 marzo 1843 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 27 marzo 1843 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47 *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 7 novembre 1843 (in Appendice documentaria).

BCVr, b 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 2 dicembre 1843 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], minute 22, 23 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 39

*Strage degli Innocenti*

*ante* 1843

gesso

Verona, Musei civici, stato frammentario

esposizioni: Milano (Brera) 1850

1843

marmo

cm 300x120x100 ca.

iscrizioni: 6147, sul retro

Vienna, Kunsthistorisches Museum

commissione: Ferdinando I d'Austria

esposizione: Milano (Brera) 1843

Innocenzo Fraccaroli partecipò nel 1843 all'Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti di Milano con un "gruppo in marmo rappresentante un episodio della Strage degli innocenti, per commissione di S.M. l'Imperatore e Re Ferdinando I" (*Esposizione* 1843).

Il mirabile gruppo scultoreo, oggi collocato in prossimità della caffetteria del Kunsthistorisches Museum di Vienna, fu "tra tutte cose all'autore quella che gli pareva più perfetta [...]. E per l'espressione degli atti e delle figure, per l'arditezza del concepimento, per la vita e la passione che l'anima, è infatti opera meravigliosa" (Fraccaroli 1883, p. 19).

L'opera, "in cui è rilevabile una maggiore movimentazione plastica e un'attenzione per il dato passionale, indici dell'acquisizione di un linguaggio romanticheggiante" (De Vincenti 2001, p. 172), presenta allo spettatore una figura femminile, che con viva drammaticità, si oppone, in posizione semisdraiata alla possenza e alla verticalità del soldato, che tiene ormai sollevato il fanciullo innocente proiettato verso la madre. La

posa delle due figure adulte richiama alla memoria il *Nestore difeso da Antiloco* di José Alvarez Cubero (1818-1825) oggi al Museo del Prado di Madrid. L'opera dell'artista spagnolo residente a Roma, allegoria della difesa di Saragozza durante l'invasione francese, ebbe notevole fortuna critica sui periodici dell'epoca, rievocando l'impegno civile dell'artista caldeggiato da Pietro Giordani (Grandesso 2010, p. 218).

Nella definizione dei tessuti, dalle pieghe di una levità straordinaria, così come nella resa delicata delle anatomie e nell'ardito andamento piramidale della composizione, lo scultore veronese offre un saggio della propria peculiare maestria. Il fronte del basamento risulta arricchito da un bassorilievo, anch'esso per nulla statico, che rievoca i fatti biblici, mostrando una scena della fuga in Egitto con San Giuseppe che porge un frutto a Gesù tenuto in grembo dalla Vergine.

Anche l'esecuzione di quest'opera tuttavia andò incontro a traversie e delusioni ricordate, in primo luogo, dallo scritto commemorativo del nipote Giuseppe: “Non per questo fu fortunata, anzi lo fu men che l'Achille. Era stata commessa dall'imperator Ferdinando, e quando fu compiuto il lavoro tanto fece la maldicenza e l'invidia, che lo scultore dovette far lite, se volle essere pagato. Fu nominata a Vienna una commissione per giudicare del gruppo e il giudizio fu favorevolissimo e tutto finì per il meglio” (Fraccaroli 1883, p. 19).

Fraccaroli lasciò traccia dello stato di avanzamento dei lavori nella propria corrispondenza risalente all'anno 1842, ove annota “Il gruppo commessomi da S. M. Ferdinando i.mo, un episodio della Strage degli innocenti, è molto avanzato” (BCVr, b. 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 24 maggio 1842)

L'illustre commissione testimonia il successo raggiunto dallo scultore veronese, che consegnò l'opera nel 1847 per la collocazione nella Galleria del Belvedere di Vienna: “Un episodio della Strage degli innocenti, gruppo semicolossale. È a Vienna nella galleria di Belvedere (1847).” (Fraccaroli 1883, p. 42).

Il giornalista Gianfranco Fagioli, parente dello scultore, racconta, in un dattiloscritto inedito da lui redatto, preziosi ricordi relativi all'incontro tra l'artista e l'imperatore Ferdinando I d'Austria: “‘Ero pittosto emozionato’, confessava agli amici lo stesso Fraccaroli rievocando quel suo ‘storico incontro’ nello sfarzoso palazzo imperiale di Vienna. Poi si affrettava a precisare ‘ero emozionato e al tempo stesso lusingato. Alla

fine però tutto si risolse in una grande delusione, in un rapido scambio di poche e imbarazzate battute...” (Fagioli *post* 1989, p. 2).

Il modello in gesso della *Strage degli Innocenti* fu esposto nuovamente nel 1850, come annota Matteo Gatta nell’*Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d’Italia* (Gatta 1850) ed era desiderio dell’artista poterlo donare ai Musei civici veronesi come emerge dalla corrispondenza personale: “Pregiatiss. sig.r Lotze. [...] Come ella deve ricordare io prometteva in dono a cotesto Istituto di belle arti i migliori miei modelli in gesso, dei quali fino allora (due e più anni orsono) ne inviava due: il gruppo della strage degl’Innocenti ed una statua rappresentante Brescia, e due busti, ritratti, i quali miei lavori venivano accettati con dimostrazioni di vero aggradimento, e l’onorevole Istituto ne sottostava volentieri ai dispendi dei trasporti delle Casse, e dei relativi piedestalli. Ora, ch’io penso di restringere il mio studio, sarei in posizione di compiere la mia promessa se nonché i miei modelli che intenderei inviare alla mia Verona, a cui debbo tanta riconoscenza, importando una considerevole somma pel loro trasporto, per le molte casse che occorrono, ed i rispettivi piedestalli in numero di dodici, la somma cioè di circa duemille lire, non vorrei venisse reietta la mia proposta, in argomento, e quindi, sento il bisogno, ch’ella gentile come è ne volesse prima tener discorso al sig. Presidente dell’Istituto medesimo l’egregio Sindaco e Senatore del Regno ed in quei modi i più persuasivi ch’ella crederà del caso.” (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?]). Il gesso arrivò effettivamente presso i Musei civici veronesi, che però ne conservano attualmente solo dieci frammenti di diverse dimensioni (Franchini 2009, p. 144).

L’opera compare, inoltre, nell’elenco delle “opere in marmo in misura colossale” stilato dallo stesso scultore nell’estate del 1877. (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877).

#### **Bibliografia specifica:**

*Esposizione* 1843, p. 45; Gatta 1850, p. 22; Krafft 1853, p. 29; Rovani 1858, p. 520; Curti 1860, p. 61; Caimi 1862, p. 176; Chirtani 1875; Chirtani 1882, p. 307; Sebreghondi 1882, p. 95; Fraccaroli 1883, pp. 18, 19, 42; Marinelli 1989, p. 31; Tedeschi 1997, p.

560; De Vincenti 2001, pp. 170, 172; Franchini 2009, pp. 144-145; Tiddia 2014, p. 358 fig. 3, p. 359.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 47, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri*, Milano, 24 maggio 1842 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

Faggioli *post* 1989, dattiloscritto.

SCHEDA N. 40

*Busto di Giovanni Battista Passalacqua*

1844

marmo

collocazione ignota, già cimitero di Paina

Il conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua venne a mancare il 29 ottobre 1842, gli sopravvisse una figlia, Elisabetta, all'epoca ancora minorenni "e fu la figlia stessa che, nella speranza di mitigare alquanto l'acerbo dolore della perdita dell'amatissimo genitore, desiderò fosse innalzato un Monumento in marmo sormontato dalla di lui effigie" (Rinaldi 1844, p. 9).

Fu poi Alessandro Passalacqua († 1861), fratello del conte e zio della piccola, a occuparsi delle incombenze burocratiche che videro l'erezione all'interno del camposanto di Paina (MB) di un sepolcro costituito da una cappella a pianta quadrangolare progettata da Antonio Rinaldi e coronata dalla statua allegorica (tutt'ora esistente) raffigurante la *Religione*, opera di Gaetano Manfredini.

Al di sotto della cappella fu ricavata la camera sepolcrale, mentre l'interno fu adornato da un affresco di Giacomo Martinis, raffigurante la *Prudenza* e la *Giustizia*, e da monumento funebre, terminato nel 1844, costituito da un busto in marmo raffigurante il defunto conte Giovanni Battista sorretto da un basamento a parallelepipedo riportante la seguente iscrizione dettata da C. Zardetti: AL CONTE GIO. BATTISTA/ LUCINI-PASSALACQUA/ DI COMO/ UOMO PIO SINCERO/ BENEFICO AGLI INDIGENTI/ PER COSTUMI INTEGERRIMO/ AFFEZIONATISSIMO ALLA CONSORTE/ RACHELE NOBILE CALDERARA/ L'UNICA PROLE ELISABETTA/ QUESTO TESTIMONIO DI FILIALE AMORE/ VOLLE INNALZATO/ MORTO IN MARIANO D'ANNI XLVII/ IL XXIX OTTOBRE MDCCCXLII.

Il busto fu eseguito da Innocenzo Fraccaroli, ma non risulta più custodito nell'originaria cappella oggi visibile al centro del cimitero di Paina. Il sepolcro fu rimaneggiato negli anni Trenta del Novecento ed è oggi custode delle spoglie dei parroci.

Quale preziosa testimonianza dell'esistenza dell'opera rimane la pubblicazione dal titolo *Sepolcro Passalacqua in Paina* data alle stampe dall'architetto Rinaldi a Milano nel 1844, in soli cento esemplari, per i tipi Bianchi di Giacomo.

A corredo del breve testo figurano quattro incisioni, l'ultima delle quali interamente dedicata al busto di Giovanni Battista, ritratto in abiti civili, ma avvolto da un'ampia stola panneggiata, quasi a richiamare le cariche politiche ricoperte in vita.

L'esecuzione del ritratto non risulta documentata da altre fonti sino ad oggi rinvenute, mentre l'artista annota nello scritto autobiografico un'ulteriore commissione proveniente dalla stessa famiglia: "Il nobile sig. c.te Alessandro Passalacqua mi ordinò il ritratto di una sua piccola bambina dell'età di circa cinque anni, l'ho figurata seduta in terra colle mani unite che ripiene di fiori, li offre siccome forrieri dei frutti della sua educazione" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18]), forse identificabile con la *Fanciulla in atto di offrire dei fiori* esposta a brera nel 1841 (si veda scheda n. 37).

#### **Bibliografia specifica:**

Rinaldi 1844.

SCHEDA N. 41

*Achille e Pentesilea*

1844

gesso, frammenti

Verona, Musei civici

Esposizioni: Milano (Brera) 1844, n. 466

1845

marmo

cm 180x120x150 ca.

Parigi, Musée du Louvre

“Fu eseguito per commissione del duca Antonio Litta, e fu trasportato a Parigi (presso Rotschild), quando il di lui palazzo fu venduto alla Società delle Ferrovie” (Fraccaroli 1883). Così esordisce Giuseppe Fraccaroli, nipote di Innocenzo scultore, in merito al gruppo semicolossale la cui versione definitiva in marmo è oggi conservata a Parigi, presso il Louvre.

Innocenzo Fraccaroli si cimentò in due occasioni con il mito di Achille e Pentesilea tratto dal supplemento di Quinto Calabro all'*Iliade* di Omero: la prima volta per un'opera progettata, ma mai realizzata, ovvero uno dei quattro rilievi che avrebbero dovuto ornare, nel 1835, il basamento dell'Achille Ferito; la seconda per il gruppo scultoreo tradotto in marmo per il duca Antonio Litta di cui ancor oggi si conservano i frammenti del modello in gesso presso i Musei Civici di Verona.

Secondo la mitologia, la regina delle amazzoni Penthesilea combatté nella guerra di Troia contro gli Achei al fianco di Priamo. Un'armatura celava l'aspetto della splendida amazzone, che fu condannata da Afrodite a subire soprusi da qualunque uomo l'avesse vista. Penthesilea morì in battaglia per mano di Achille, che però sfilandole l'elmo se ne innamorò e, lasciando il corpo ai troiani per la sepoltura, punì con la morte il greco Tersite, per la malvagia bramosia dimostrata nei confronti della vittima.

L'episodio mitologico di Achille e Penteseilea riscosse notevole successo tra gli artisti dell'età antica, dapprima l'interesse fu rivolto all'azione, mostrando Achille nell'atto di uccidere l'amazzone nell'ambito di sculture, dipinti murali, vasi e gemme. Nell'arte ellenistica l'attenzione virò invece verso la situazione psicologica e l'eroe fu raffigurato mentre reggeva tra le braccia il corpo di Penteseilea. Nel mondo romano il mito si ritrova in particolar modo in età augustea in ambito funerario, con allusione alla "speranza di un destino glorioso" (sul mito di Achille e Penteseilea e l'iconografia si segnala il contributo di Franchini 2009, pp. 137-139).

Il tema tornò in auge nel corso del Settecento e vi si cimentarono diversi scultori tra i quali Vincenzo Pacetti (1773, vinse con l'*Achille e Penteseilea* in terracotta il primo premio del secondo concorso Balestra); Antonio Canova, che realizzò nel 1799 due bozzetti in terracotta mai tradotti in marmo, dal quale Fraccaroli riprese la posa a gambe divaricate dell'Achille, che regge con un solo braccio Penteseilea morente, e Bertel Thorvaldsen (1801, bozzetto in gesso).

Va poi ricordato che nel 1808 fu data alle stampe la tragedia *Penthesilea*, uno dei drammi più discussi del poeta tedesco Heinrich von Kleist, liberamente ispirato alla tradizione mitologica.

Il gruppo del Fraccaroli fu apprezzato fin dalla prima esposizione del modello, avvenuta nel 1844 nell'oratorio dell'Accademia di Brera a Milano (*Esposizione* 1844) e Giuseppe Elena nella *Guida critica all'esposizione* braidense espresse parole di incoraggiamento, appuntando: "faccio economia di elogi a questo bellissimo modello in gesso, per raccoglierne abbastanza e sfogarmi quando lo esporrà in marmo il celeberrimo artista" (Elena 1844). Pietro Selvatico inoltre scriverà sulle pagine della "Rivista Europea" che "il merito del Fraccaroli spicca assai più nel gruppo in creta di Achille e Penteseilea che egli deve eseguire in marmo per duca Antonio Litta. Penteseilea, fiera regina della Amazzoni, mentre accompagnata da una legione delle sue bellicose compagne combatteva contro i Greci in favore dei Troiani, fu uccisa da Achille, che vistala dopo sì bella si prese di troppo tardo amore per lei. Questo difficile soggetto che gli antichi ci lasciarono più volte figurato in alcune gemme incise, scelse il Fraccaroli tema del suo gruppo; e certo non era agevole lottar vittoriosamente contro tutte le difficoltà che esso presentava. Era arduo mostrare il Pelide disperato ad un tempo e sollecito a sorreggere il

corpo della estinta regina, era arduo unire al gruppo il cavallo già morto senza cui tornava forse difficile dare ad esso un carattere speciale che nol facesse scambiare con altri soggetti: più arduo esprimere l'impeto di una violenta passione senza dar nello sgangherato. Non sia dunque meraviglia se qui non troviamo tutto il forte ingegno dell'artista che non lascia quasi mai desideri nelle opere sue. Forse a taluno quel cavallo può somigliare mal collocato e piccolo; né l'esempio dei Greci, che nei bassorilievi tennero i cavalli picciolissimi, varrebbe a giustificazione; forse può parere un po' esagerato o strano che Achille allarghi tanto il passo da tenersi fra le gambe tutto intero l'ucciso animale; forse le troppo gentili forme della morta regina non lasciano riconoscere bastevolmente la feroce a cui Virgilio diede l'epiteto di *furens*; forse si vorrebbe vederne meglio la testa che cadendo ora penzoloni sul petto non puossi da nessun punto osservare; perdita importante, perché una testa di donna del Fraccaroli è sempre una meraviglia. A tutte queste cose pongo un timido forse, imperrocché dubito veramente se sieno da tenersi per mancanze considerevoli; e se anche essendo tali, più vi rimarranno allorché il gruppo sarà condotto in marmo. Il Fraccaroli sa operar prodigi col suo scalpello; quindi ciò che nella creta ora può apparire meno gradevole, io son certo che nel marmo piglierà bellezza e vita stupenda. Fraccaroli è come tutte le menti vigorose, le quali ben sanno come un'opera non si raddoppi mai, e che mai conviene all'artista trasfondere intero sul suo modello quel sentimento che egli chiude nell'animo; giacché allora egli arrischia di non trovarlo più né pronto né fervido allorché trasporta in marmo il suo lavoro. Questo gruppo adunque che or la critica va commentando, aspettiamo a giudicarlo negli anni venturi, ed allora lo vedremo sicuramente sì vivo e sì vero, che farà tacere non soltanto questa innocente ciarliera, ma ben anche la più livida invidia, la quale certo non può neppure adesso aver denti per mordere la stupenda figura dell'Achille in cui tutto spicca l'ingegno dell'autore del Ciparisso e del Pelide ferito, dell'artista veramente abilissimo, il quale, se pur dovesse talvolta come Omero dormire, presto si ridesterebbe per comporre un'Iliade novella" (Selvatico 1844). Anche Felice Turotti apprezzò l'opera, affermando "questo gruppo è ammirabile, e quando l'artefice celebre avrallo scolpito in marmo diverrà ornamento dell'arte" (1844).

Le fonti manoscritte confermano la traduzione in marmo del gruppo a ridosso dell'anno 1845, dunque poco dopo l'esposizione del modello avvenuta nel 1844, come documentato dallo scambio epistolare intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli. Nel 1850 la scultura risulta già terminata, in quell'anno ne dà conto, infatti, Matteo Gatta nell'*Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia*: "il Fraccaroli espose insieme colle nuove gran parte delle opere da lui eseguite addietro. Tra le recenti prima di tutte ci ha colpito quel gruppo in marmo della Penteseilea" (Gatta 1850). L'opera entrò a far parte della raccolta del conte Antonio Visconti Arese Litta nel suo palazzo milanese a porta Vercellina, ma nell'inventario Litta stilato nel 1845 non compare il marmo dello scultore, così come non rientra nei mandati di cassa degli anni 1851 e 1852 (Franchini 2009, p. 142).

Il gruppo scultoreo fu recensito da Agostino Antonio Grubissich nel 1852, che nel periodico "Gemme d'arti italiane" puntualizzò alcune critiche rivolte all'opera: "Dicevano: nello aggruppamento delle figure apparire soverchio per avventura lo studio; avvegnacché sembri impossibile ad avverarsi nella natura" e dimostrò particolare apprezzamento nella trattazione del soggetto per la "felice aggiunta del cavallo, che manca nel sarcofago della villa di Papa Giulio, e nel basso rilievo del giardino Rospigliosi, e nelle gemme del gran duca di Toscana e del re di Prussia. E senza questo, ella è commendevole, se altra mai, sotto l'aspetto morale, che pure è anch'esso tanta parte della estetica vera. E davvero felicissimo fu il pensiero di presentare il suo Achille non nel solito aspetto d'implacata ferocia, ma nel gentile atto di apprestare alla ferita donzella quelle cure mediche, le quali aveva imparate in giovinezza dal maestro Chirone", riconoscendone l'"eccellenza della esecuzione, dove si rivela il magistero grande dello scultore. Aggruppate siccome sono, quelle figure presentano una serie di linee serpeggianti sì dolce che gli occhi quietamente vi si riposano. Qui la rigidità del marmo sparisce per dare luogo alle carni, molli, tiepide, quasi dicea palpitanti d'interna vita. Nella eroina tutto è squisito, dalla testa alla estremità de' bei piedi: l'artista fece suo pro di tutti i mezzi dell'arte per tradurre nella sua creatura l'espressione del poeta [...]. Nell'uomo tutto rende immagine della rigogliosa robustezza sortita dai natali divini, educata dai virili esercizi delle armi. Là

quella finezza di parti, quella concordia del tutto che si richiede a un'avvenenza perfetta [...]” (Grubissich 1852, pp. 41-44).

Lo scultore veronese rimase fedele alla tradizione iconografica per alcuni particolari, tra cui l'impianto piramidale, le armi abbandonate a terra, la veste di Penteseilea, la nudità e lo sguardo di Achille rivolto al cielo (Franchini 2009, p. 140), ma incluse elementi di originalità raffigurando l'amazzone “spenta tra le braccia d'Achille col generoso corsiero trafitto ai piedi” (Gatta 1850).

L'opera fu riprodotta in calcografia anche se “a dare un'adeguata idea della bellezza di questo marmo non sieno sufficienti le linee d'una incisione, per finita ch'ella possa essere del rimanente” (Grubissich 1852, p. 44). Le stampe più note furono realizzate da Domenico Gandini, proprio a corredo della recensione del Grubissich del 1852 e da Saverio Pistolesi nell'ambito dell'*Album Pittorico* del 1855, che ricorda “un bel camméo del sig. Diering inglese si vede Penteseilea rovesciata dal suo cavallo e sostenuta da Achille. Tale idea è riprodotta dal vivente Fraccaroli in questa sua scultura moderna che vedesi in Milano” (Pistolesi 1855, p. 111).

Il cammeo era stato in precedenza citato anche da Winckelmann nella sua descrizione delle gemme del gabinetto del barone Stosch: “[...] possiede il sig. Diering inglese un bel cammeo rappresentante Achille, che abbraccia Penteseilea moribonda” (Winckelmann 1830, p. 255).

Nel 1853 Antonio Litta (1819-1866) fu colpito dal sequestro dei beni da parte del generale austriaco Radetzky e si ritirò dunque con il fratello in Piemonte. Il provvedimento non riguardò tuttavia gli “effetti preziosi” della collezione (Franchini 2009, p. 142), che non subì manomissioni sino alla morte del duca, avvenuta nel 1866. Oneri troppo gravosi indussero tuttavia gli eredi a lasciare l'intera proprietà al demanio pubblico; il palazzo fu dunque acquistato dalla Società ferroviaria dell'Alta Italia, che faceva capo alla banca dei Rothschild. Nel 1875 la scultura di Fraccaroli risulta infatti acquistata da James de Rothschild, mediatore all'esposizione universale parigina per la sezione austriaca (Gardonio 2007-2008), l'opera fu poi trasferita nel castello di Ferrières-en-Brie.

Presso Casa Rothschild la ricorda anche lo stesso scultore nelle proprie memorie autografe, in particolare nell'elenco delle opere eseguite “in marmo misura colossale”

stilato nel 1877 (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877).

Il gruppo è attualmente proprietà dell'Università di Parigi, è stato oggetto di restauro tra il 1999 e il 2006 ed è oggi conservato nei depositi del Louvre.

Il gesso fu invece donato dall'artista ai Musei civici veronesi, nei cui depositi, in occasione della mostra *Il veneto e l'Austria* del 1989, fu individuato il frammento del busto e della testa di Achille. Tra il 2005 e il 2007 furono poi identificati altri 27 frammenti di diverse grandezze, censiti con precisione da Cristina Franchini (2009).

Frammento A (testa e busto di Achille) 89x70x37; frammento B (braccio destro di Achille) 56x13x13; frammento C (busto acefalo di Penteseilea) 54x41x31,5; frammento D (parte del panneggio di Penteseilea che si appoggia alla gamba di Achille; combacia con i frammenti E ed F) 39x23x14; frammento E (parte della gamba destra di Achille) 43x26x18; frammento F (parte posteriore della gamba destra di Achille) 27x16,5x12; frammento G (parte della gamba con ginocchio destro di Achille) 41,5x26x18; frammento H (parte del piede destro di Achille) 8x12x22; frammento I (mano sinistra di Achille e braccio sinistro di Penteseilea) 22,5x17x14; frammento L (zampe anteriori del cavallo con parte della base) 25x55x25; frammento M (muso del cavallo) 16x24,5x21,5; frammento N (parte del cavallo, coperto dal panneggio di Penteseilea) 21x44x31; frammento O (parte del cavallo) 14,5x31x21; frammento P (parte del panneggio di Penteseilea) h 20; frammento Q (parte del panneggio di Penteseilea) h 23; frammento R (parte del panneggio di Penteseilea) 50x39x20; frammento S (parte del panneggio di Penteseilea) 38x27x19; frammento T (parte del panneggio di Penteseilea) 34x16x14; frammento U (piede destro e parte del panneggio di Penteseilea e della base) 36x54x44; frammento V (parte sinistra del panneggio di Penteseilea) 45x44; frammento W (parte del corpo e del panneggio di Penteseilea) h 50; frammento Z (parte sinistra del panneggio di Penteseilea e parte del corpo del cavallo) h 41; frammento A1 (base con zoccoli delle zampe posteriori del cavallo e parte del piede sinistro di Achille) h 46; frammento B1 (tallone sinistro di Achille; combacia con il frammento A1) 15x14x10; frammento C1 (parte destra della base) h 30; frammento E1 (parte della base) h 35; frammento F1 (parte del cavallo) h 25; frammento G1 (parte del cavallo) h 15.

**Bibliografia specifica:**

Elena 1844, p. 47; *Esposizione* 1844, p. 55; Selvatico 1844, pp. 467-468; Turotti 1844, p. 314; Gatta 1850, p. 210; Grubissich 1852, pp. 39-44; Rovani 1858, p. 520; Pistolesi 1855, pp. 110-111, tavola LXVII; Caimi 1862, p. 176; Rovani 1874, p. 188; Chirtani 1875; Fraccaroli 1883, pp. 18, 41; Marinelli 1989e, p. 181; Mazzocca 1989, pp. 165-166; Tedeschi 1997, pp. 559-560; De Vincenti 2001, p. 168; Boschiero 2004; Gardonio 2007-2008, p. 20; Franchini 2009, pp. 137-147.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 42

*Busto del conte Franz Anton von Kolowrat*

1844

marmo

cm 82

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI/ 1844 (sul retro)

collezione privata

Il 20 giugno 2006 è stato battuto all'asta a Milano, presso Sotheby's, un rilevante busto maschile, denominato busto di gentiluomo, sottoscritto da Innocenzo Fraccaroli nel 1844 e venduto con un prezzo di aggiudicazione pari a 20.151 \$.

L'opera presenta l'effigie di una personalità di alto rango. Di particolare pregio si dimostra la lavorazione della superficie marmorea per la resa dei tessuti: l'apertura della giacca di prezioso broccato lascia visibile il merletto sottostante e la mirabile plissettatura che avvolge il collo. Sull'abito si adagia una fascia liscia da cui pende un'insegna provvista di croce e corona ungherese.

Si propone per la prima volta in questa sede l'identificazione dell'opera con il *busto del conte Kolowrat* (1778-1861), ministro di stato dell'Imperatore d'Austria Ferdinando I.

L'insegna che spicca sul petto del personaggio, infatti, corrisponde a quella dell'Ordine Reale di Santo Stefano d'Ungheria, ordine cavalleresco fondato da Maria Teresa d'Austria nel 1764, concesso dai sovrani del Sacro Romano Impero ai propri dignitari e del quale Franz Anton von Kolowrat faceva parte.

Il conte, amante dell'arte al quale anche Francesco Hayez mostrò a Vienna i suoi disegni, ebbe frequenti rapporti con l'Italia, trovandosi per esempio a Milano nel 1838, quando l'imperatore fu incoronato re del Regno Lombardo Veneto.

Kolowrat certamente conobbe Fraccaroli, si ricorda infatti che lo scultore ricevette dall'imperatore Ferdinando I la commissione del gruppo scultoreo raffigurante la *Strage degli Innocenti* (scheda n. 39) eseguito nel 1843, cronologia ravvicinata alla data di esecuzione del busto.

Il ritratto risulta prossimo alle effigi del conte tramandate dalle litografie dell'epoca e la sua esistenza è attestata anche dal nipote Giuseppe, che ne collocherebbe indicativamente l'esecuzione attorno al 1847, dato desunto dal dialogo epistolare con Rosa, la quale appunta come luogo di esecuzione la città di Vienna: “[Giuseppe] Quando fu fatto il ritratto del Conte Colovrat? E il busto colossale del Redentore? [Rosa] Il I nel 1847 a Vienna, il II nel 1851 per suo studio e lo conserviamo” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1881, p. 47.

**Bibliografia specifica:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

*Monumento a Pietro Verri*

1844

marmo

cm h 250 ca.

Milano, Accademia di Brera

Nella corte dell'Accademia di Brera si staglia, tra gli intercolumni, il monumento dedicato a Pietro Verri (1728-1797), economista e letterato milanese, simbolo del riformismo settecentesco. Verri si dedicò allo studio della struttura economica dello Stato lombardo e rivestì numerosi incarichi pubblici. Fu vicino al Beccaria, spronandolo alla stesura *Dei delitti e delle pene*, e fu egli stesso autore di opere a carattere storico, economico e filosofico, nonché fondatore della rivista "Il Caffè".

Fu in occasione del Congresso degli scienziati tenutosi a Milano nel settembre 1844 che "si scoprivano al pubblico tre monumenti alla memoria di Bonaventura Cavalieri, di Pietro Verri e di Giandomenico Romagnosi. [...] Consistettero in tre grandi statue marmoree, la prima seduta su un ricchissimo basamento e collocata nel portico del cortile della Biblioteca Ambrosiana, le altre due ritte in piedi e collocate nel gran cortile del Palazzo di Brera. Gli artisti che le scolpirono furono Abbondio Sangiorgio, Innocenzo Fraccaroli e Giovanni Labus e que' loro lavori riuscirono lodevolissimi" (Sacchi 1844b, pp. 185,187).

Fraccaroli presentò un solenne Pietro Verri stante, puntellato sulla gamba sinistra e ammantato di un soprabito riccamente panneggiato, cascante in morbide pieghe dal profilo curvilineo e sostenuto dal braccio sinistro flesso. Nel ritratto l'artista riprodusse fedelmente le fattezze del personaggio, spentosi all'età di 69 anni, abbigliato in costume contemporaneo. La mano destra poggia sui libri posti a coronamento del pilastrino che affianca la figura, il mantello lascia intravedere raffinate stoffe ricamate. L'impostazione, anche se la posa risulta speculare, rimanda a mio parere al monumento a Friedrich Schiller di Bertel Thorvaldsen, posto sulla Schlossplatz di Stoccarda nel

1839 e infine inaugurato alla presenza dell'artista nel 1841. Le qualità pittoresche del mantello, che ricade come una gran toga, dovettero fungere necessariamente da modello per la scultura realizzata pochi anni dopo dallo scultore veronese. La mano del Verri poggiata sulla colonna richiama, inoltre, immediata alla memoria, la pila su cui trova appoggio la mano di Alessandro Volta nel monumento di Como a lui dedicato da Pompeo Marchesi (1838).

La statua del Fraccaroli non sfuggì tuttavia alle critiche di Pietro Estense Selvatico (1803-1844) pubblicate nel 1844 sulle pagine della "Rivista europea", l'architetto e critico padovano ravvisò i maggiori pregi nell'"illustre scalpello che non nel concetto", apprezzando il tentativo "d'aggiungere dignità alle immagini degli uomini sommi che col pensiero e colle opere soverchiarono gli ingegni comuni", ma aggiunse: "questo non vuol dire che abbiano poi a mostrarsi coi caratteri convenzionali di una dignità che era propria di costumi e di tempi diversi da quelli in cui visse l'uomo che si vuol effigiare. La statua di Pietro Verri doveva sicuramente dar idea dell'economista insigne che tanto giovò la scienza e la patria; ma egli non ha sognato né Roma, né Atene; egli non perorò nel foro romano e nei comizii; perché dunque fargli sostenere teatralmente quel mantello quasi fosse un tribuno od un console? Mi si risponde che in un soggetto sì sgradevole ove bisognava porre la parrucca e la marsina ricamata, diventava indispensabile trovar un qualche ripiego che lo abbellisse alquanto; nulla quindi di più opportuno di un bel partito di pieghe che potea far emergere la valentia dello scultore. Oh! Lasci il Fraccaroli accattar queste misere scuse ai mediocri, ed egli che è già salito sì alto, sdegni i poveri artificii degli stilisti, cercando nelle opere sue quell'artificio soltanto che durerà venerato sin che viva il buon senso, e di cui egli ci dié prova sì luminosa, l'artificio cioè che infonde nelle opere col pensiero e l'affetto. Alcuni rimproverarono a questa statua e la mammella destra troppo appariscente, e il braccio destro non felicemente attaccato alla spalla, ed altri néi da nulla, i quali, quando pure esistessero, non toglierebbero che non si vedesse in quest'opera uno scalpello dei più sicuri, una mente delle meglio avviate" (Selvatico 1844, pp. 466-467).

Neanche Thorvaldsen con il suo monumento a Schiller, d'altronde, riuscì a sfuggire alle critiche "di chi voleva effigiato in Schiller il grande poeta della libertà" (Grandesso 2010, p. 260).

L'offerta al pubblico del monumento dedicato a Verri "che rimarrà perenne attestato della stima e dell'amore dei Milanesi verso quell'illustre concittadino" (Turotti 1844, p. 314) coincise con l'annuale esposizione di Belle arti a Brera, ove il Fraccaroli partecipò con il gesso dell'*Achille e Penthesilea* tradotto in marmo per commissione di Antonio Litta (scheda n. 41).

Il monumento, ritratto nell'incisione a bulino eseguita da Gaetano Bonatti su disegno del vicentino Giovanni Vanzo (conservata presso la Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale), è citato dall'autore nel proprio carteggio, consultabile presso la Biblioteca civica di Verona, tra le opere condotte "in marmo in misura colossale" (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877). Il gesso, invece, non fu conservato, come testimoniano le fonti documentarie, in particolare il rapporto epistolare tra Rosa e Giuseppe Fraccaroli: "[Giuseppe] Idem la statua di Pietro Verri? Esistono i gessi di queste opere? [Rosa] Fu modellata nel 1845 circa; il gesso lo dovette distruggere per mancanza di spazio nel nuovo angusto studio." (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]). Il nipote inserì successivamente l'opera nell'elenco allegato al discorso commemorativo pubblicato nel 1883: "Statua colossale del conte Pietro Verri (1845). È nel cortile del Palazzo Brera a Milano" (Fraccaroli 1883).

#### **Bibliografia specifica:**

Elena 1844, p. 5; Sacchi 1844b; Selvatico 1844; Turotti 1844; Mongeri 1872, p. 326; Fraccaroli 1883, p. 42; Pescarmona 1997, p. 167; Tedeschi 1997, p. 560; Marsili Rietti 2000, p. 71.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 44

*Bozzetto per il monumento a Michele Sanmicheli*

1845

gesso

cm 38,5x19x16

iscrizioni: 1845

restauro: Giordano Passerella 1990-1992

Verona, Museo di Castelvecchio, deposito

1853

gesso

già Verona

La municipalità di Verona, al fine di onorare il voto espresso nel 1814, decise di celebrare in modo monumentale due autoctone glorie artistiche: l'architetto Michele Sanmicheli (1484-1559) e il pittore Paolo Caliari detto il Veronese (1528-1588).

Per tale ragione, nel 1815 l'Accademia di Pittura e di Scultura di Verona chiese ad Antonio Canova, attraverso la mediazione di Giovanni Battista Persico, le copie in gesso dei busti dei due artisti eseguiti su suo disegno da Domenico Manera per la Protomoteca Capitolina (Marinelli 1989a, p. 36). Il busto canoviano dedicato al Sanmicheli (*Protomoteca capitolina* 1955, pp. 49-50, 82), tuttavia, giunse a Verona solo nel 1858 (Bertoni 2001, nota 22 p. 308).

L'esecuzione dei monumenti avvenne molto tempo dopo e si rivelò più problematica del previsto: non fu scelta immediatamente una collocazione precisa, né fu stabilita la modalità di affidamento dell'esecuzione agli scultori. Sembrò inizialmente prevalere l'ipotesi di collocare le due opere celebrative all'interno della Loggia del Consiglio e di far scolpire il *Sanmicheli* a Fraccaroli per chiara fama, lasciando a concorso la realizzazione del *Paolo Veronese* (Marinelli 1989a, p. 36).

Il nostro artista fornì invano un primo bozzetto nel 1845, descrivendo lui stesso l'accurata concezione della propria scultura nella lettera datata 15 maggio 1845: "Sopra una base, secondo il principal prospetto del monumento, ottagonata, sorge il piedestallo composto di tre distinte parti, saglienti le due estreme, quadrangolari, e rientrante quella di mezzo, ottagonata, in modo da aumentarne la superficie e i punti di veduta. Retto dal piedestallo si leva il corpo del monumento destinato a portare il simulacro del grande concittadino di cui la città nostra si accinge ad onorare con segno perenne e sontuoso la memoria. La dichiarazione degli altri membri della composizione, che ho l'onore di presentare, verrà come conseguenza della dichiarazione del concetto che ne fu germe e ne regolò lo sviluppo. Concetto: ricco di tutta l'eleganza e la grazia di cui è capace la civile architettura, pieno di partiti originali e svariati tanto da meritare di esser posto in riga coi migliori, grandeggia poi il Sanmicheli quasi sopra ogn'altro nell'architettura militare, come padre dell'arte moderna fortificatrice. Era dunque mio debito di porre in luce queste due eminenti qualità, avuto riguardo piuttosto alla sostanza del suo genio, che ai luoghi ed allo stato in servizio dei quali fu applicato. Egli è infatti assai maggior gloria esser riputato e celebrato padre di un'arte, che applicarla in servizio di chicchessia. Perché poi il nobile sentimento di celebrare la memoria sua con una grandiosa opera ne traesse fede per se stessa, anziché andar contenta del sussidio della compagna epigrafia. Figurazione: Dietro a tali norme subordinato il concetto alle leggi dell'arte figuratrice, che nel trasformarlo gli aggiunge evidenza ed efficacia, le due accennate qualità del genio del Sanmicheli si presentano sotto le sembianze di due giovani donne distinte tra loro per l'atto, per la forma, e per i caratteri secondo le due diverse idee che le informano. L'una, l'architettura civile, e l'altra, piuttostoché l'architettura militare, che implicherebbe una idea meno complessiva, o la Repubblica Veneta difesa dagli artifizii del Sammicheli, che attenuerebbe la vastità del genio di lui, sarà la Milizia presa nel più lato senso, rassodata e fortificata dalle sue sublimi invenzioni. Avrà la prima un'aria tutta maestà e mollezza, e l'atto, e la posa, e le forme e gli attributi le faranno assumere quel carattere dignitoso insieme e pieno di attrattive, come si conviene alla destinazione pacifica dell'architettura civile e allo stile magnifico e severo del grande artista. L'abito virile dell'altra giustificato dall'esempio antico nella statua di Roma virile, l'atto pieno di prontezza e di vita, le forme robuste, e seduta sopra

il bastione delle Maddalene, che per l'autorità di un altro illustre concittadino è riputato una delle più singolari invenzioni del Sammicheli, il guardo intento nell'eroe che le fu padre, e che come a creatura prediletta tiene inclinata la testa, la manifesteranno agevolmente, io spero, per quella che ho annunziato più sopra, e quale a mio credere si forma nella mente di tutti coloro, che consideratamente si applicano alla lettura della vita e dei fasti di un tanto uomo. Collocazione. Riservato il posto più eminente al personaggio che si celebra sederà l'architettura civile sulla parte destra del monumento, terrà l'altra l'opposta parte, e confido che il solo e spontaneo contrapposto dei caratteri e delle attitudini abbiano a partorire un non infelice effetto. L'effigie della patria riconoscente sarà di bassorilievo ed occuperà la faccia centrale del corpo del monumento in atto di dedicarlo coll'opera propria, e nella faccia centrale del sottoposto piedestallo il fiume regale che parte la nostra bella patria e la fa così magnifica e ridente giacerà quasi a complemento di significazione degli attributi di essa, superbo in vista di contribuire colle sue forme a fregiare il monumento di uno dei suoi figli più eletti. Nell'atto che presento alla S.V. ed agli altri miei concittadini questo progetto, mi prendo la libertà di osserrar loro che le modificazioni parziali necessarie a raggiungere l'armonia del tutto rispetto al bilancio e corrispondenza di esse parti fra loro e col tutto come pure perciò che riguarda alla giustizia del costume del Sammicheli, sarà dovere mio di farle seguire durante l'esecuzione del modello in grande.” (BCVr, busta 442.10, *Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento per Michele Sanmicheli*, Milano, 15 maggio 1845).

Per il chiarimento della complessa vicenda vengono in soccorso i documenti conservati presso l'Archivio di Stato veronese, custode della corrispondenza ricevuta sulla vicenda dalla Congregazione municipale.

Nella lettera inviata alla municipalità di Verona il primo luglio 1853, il Fraccaroli espresse parere favorevole per una collocazione dell'opera in piazza dei Signori, annotando “il simulacro del celebre artista l'ho concepito in atto di meditare attorno alla pianta della sua celebratissima cappella Pellegrini che tiene nella sua mano sinistra disegnata sopra una tavoletta: esso è della dimensione di tre metri. Nel sottoposto basamento ossia nella fronte principale del fusto, ritenni mio obbligo di porre un bassorilievo che significasse il nobile sentimento della patria riconoscente in atto di

scrivere la dedica del monumento. Negli altri tre lati collocherei tre dei principali lavori dell'egregio maestro, e sarebbe il primo il bastione della Maddalena [...]. A complemento di significazione del vasto suo ingegno, pongo negli altri due lati le classiche sue opere, la Porta Palio, il Palazzo Pompei [...]" (ASVr, b. 832, I.R. *Congregazione municipale*, fascicolo 1853, lettera datata 1 luglio 1853).

Lo scultore presentò poi un secondo bozzetto nel dicembre successivo, probabilmente anche a seguito delle osservazioni circa il prezzo previsto: "[...] presento a questo illustre Municipio ed onorevoli concittadini un nuovo progetto in gesso, sempre nell'intendimento di cooperare anch'io nella nobilissima intrapresa indicandone il più ristretto ammontare. Ritenuta la grandezza della statua di 3 metri e mezzo circa [...] ammonta la spesa ad austriache L. 48mila, non compreso quel qualunque compenso o premio al mio personale a cui dichiaro rinunciare, coll'effetto di contribuire anch'io a rendere il dovuto onore al grande concittadino che particolarmente meritò cotanto dalla patria. Che se ad alcuni sembrasse greve la somma delle aust. L. 48mila, non esiterò francamente a far loro osservare, come intenda che sia eseguito nel mio progetto tutto il basamento/ tranne i detti zoccoli o gradini a terra/ in tre soli pezzi, ripuliti e lucidati a specchio in tutte le loro parti scovre da intagli, e come questi tre blocchi così colossali, e particolarmente il quarto, cioè quello della statua dell'altezza di tre metri e mezzo, abbiano per se stessi un valore assai forte [...]" (ASVr, b. 832, I.R. *Congregazione municipale*, fascicolo 1853, lettera datata 18 dicembre 1853).

Fraccaroli tentò di ottenere la commissione dell'opera ricorrendo anche all'appoggio di personaggi eminenti, come testimoniato da una richiesta di patrocinio datata 1856: "Affidato alla gentilezza e bontà d'animo della E. Vostra, io mi permetto di tenerle ricordata la mia grande soddisfazione ove mi fosse dato di poter eseguire il monumento al celebre architetto civile e militare Sanmicheli; monumento che la mia patria Verona decretava già da parecchi anni d'innalzare alla memoria di quel sommo suo concittadino giusta il progetto da me ideato ed approvato da quell'onorevole Municipio. Interponendo l'E. Vostra il suo potente appoggio all'effettuazione di tal opera, io riterrei certo di averne raggiunto l'ambito onore, e mentre oso sperare che l'E.V. si degnerà accordarmi il validissimo di lei patrocinio in questa cosa che mi sta tanto a cuore, e che mi onorerebbe tanto, le ne anticipo la indelebile mia riconoscenza e mi segno con

profondo rispetto e devozione” (BCVr, b. 442.10, *Lettera a ignoto*, Milano, 24 agosto 1856).

Si rivela significativo, inoltre, il serrato confronto intercorso tra Innocenzo Fraccaroli e l’allievo Grazioso Spazzi, il quale volle concorrere con un proprio progetto, rivolgendo direttamente alla Congregazione municipale della regia Città di Verona un’istanza urgentissima in cui “l’umile sottoscritto supplica cotesta onorevole carica di degnarvi sospendere pel monumento le deliberazioni concernenti l’esecuzione del progettato monumento a Sanmicheli avendo anche l’ossequioso scrivente stabilito di ideare e presentare ai suoi concittadini un progetto per questa importantissima opera” (ASVR, b. 832, *I.R. Congregazione municipale*, Istanza di Grazioso Spazzi, Verona 6 luglio 1853). D’altronde, anche il fratello maggiore di Grazioso Spazzi, Giovanni, morto prematuramente, presentò un bozzetto del Sanmicheli, in riferimento al quale la vedova Augusta Spazzi chiederà il pagamento di mille fiorini per l’“ultimo lavoro del defunto suo marito, e benignamente questa carica cooperò, perché venghi lo stesso modello accolto nel Museo Belle Arti”, (ASVr, b. 832, *I.R. Congregazione municipale*, lettera datata 21 aprile 1866).

Sul gesso del Fraccaroli espresse parole critiche Torquato Della Torre, che si impegnò nell’esecuzione di un bozzetto del monumento al Veronese, mai realizzato, e che ritenne piena di goffaggine la proposta del collega scultore: “[...] Il nostro Municipio ha un bozzetto del Fraccaroli, guardisi bene bene e poi dicasi (se ne resta il coraggio). In quello vi è una figura alla quali il Fraccaroli dovrà dare l’impronta d’un uomo come era il Sanmicheli, ma nel bozzetto nessuno mi negherà che vi sia in quella vece il tipo e l’espressione del Dr. Pantalone [...]” (Marinelli 1989a, p. 35). Anche Catterinetti Franco non risparmiò, dalle pagine del “Collettore dell’Adige”, osservazioni circa la creazione dell’artista, giudicata “statua fredda, non ispirata” (Catterinetti Franco 1852, p. 452).

Il progetto del Fraccaroli è ricordato anche nell’elenco stilato dal nipote nel 1883 pubblicato a corredo del discorso commemorativo dedicato allo zio scultore: “Progetto di monumento a Michele Sammicheli. Un primo progetto fu presentato nel 1845, un secondo nel 1853”.

Dell'opera lungamente progettata non se ne fece nulla sino al 1874, quando il monumento all'architetto Michele Sanmicheli fu realizzato, sotto la guida del Dupré (Bertoni 2001, p. 297), da Giambattista Trojani, in cambio di un sussidio (*Relazione* 1870). Il monumento a Paolo Veronese fu, invece, realizzato da Romeo Cristani nel 1888 e collocato inizialmente sul sagrato di Sant'Anastasia.

Il bozzetto del Fraccaroli datato 1845, restaurato da Giordano Passerella tra il 1990-1992, è conservato presso i depositi del Museo di Castelvecchio. Il dono del gesso al museo risulta effettuato da Ugo Zannoni nel 1915, tuttavia il proprietario precedente sarebbe stato Francesco Zuffini, libraio a S. Sebastiano (Bissoli 2014, pp. 156-157), come documentato dalla lettera inviata da Fraccaroli allo Zuffini, datata 23 ottobre 1876: "Eccomi a tenere la mia promessa. Accetti di buon grado per mia memoria il piccolo bozzetto che le offro; esso rappresenta Michele Sanmicheli celebre nostro architetto civile e militare, bozzetto ch'io ho fatto fino dal 1845, poiché si è fin da quell'epoca che Verona trattava di celebrare il grande concittadino con una statua in misura colossale, e che pareva destinata al mio scalpello. Questa statua venne poi eseguita dal distinto scultore sig. Trojani, e collocata ultimamente lungo lo stradone di Porta Nuova. Compatisca la pochezza del dono [...]" (BCVr, b. 216, *Carteggio Zuffini. Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Francesco Zuffini*, Milano, 23 novembre 1876, pubblicata da Bissoli 2014, p. 14).

Il personaggio ritratto da Fraccaroli, così come si può desumere dal modello conservato, indossa un soprabito aperto, che lascia visibile la veste cinquecentesca. È raffigurato stante, mentre poggia la mano sinistra sul modello di una delle sue moderne creazioni collocato alla sommità di una colonna rudentata: il bastione delle Maddalene, fortificazione dai caratteri particolarmente originali, in cui l'architetto adottò la "tipologia innovativa della struttura pentagonale" (Bissoli 2014, p. 156). La posa è decisa, il volto leggermente corrugato, ai piedi della figura è visibile un frammento di capitello.

**Bibliografia specifica:**

Catterinetti Franco 1852; *Monumento Sanmicheli* 1853; Fraccaroli 1883, p. 42; Marinelli 1889a, p. 36; Marinelli 1998, p. 62; Bertoni 2001, pp. 283, 286, 296-297; De Vincenti 2001, pp. 179-180; Bissoli 2014, pp. 155-157.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 442.10, *Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento per Michele Sanmicheli*, Milano, 15 maggio 1845 (in Appendice documentaria).

BCVr, 442.10, *Lettera al municipio e ai concittadini veronesi*, Milano, 26 gennaio 1853 (in Appendice documentaria).

ASVr, b. 832, *I.R. Congregazione municipale*, fascicolo 1853, lettera datata 1 luglio 1853.

ASVR, b. 832, *I.R. Congregazione municipale*, Istanza di Grazioso Spazzi datata Verona 6 luglio 1853.

ASVr, b. 832, *I.R. Congregazione municipale*, fascicolo 1853, lettera datata 18 dicembre 1853.

BCVr, b. 442.10, *Lettera a ignoto*, Milano, 24 agosto, 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 216, *Carteggio Zuffini. Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Francesco Zuffini*, Milano, 23, novembre 1876.

*Monumento a Carlo Emanuele II*

1845-1848

marmo

Torino, Cappella della Sindone

A suffragare l'alto livello di affermazione professionale raggiunto dal Fraccaroli sono le prestigiose commissioni ricevute: fra queste va segnalato l'incarico per il monumento a Carlo Emanuele II (1634-1675) ottenuto da re Carlo Alberto (1798-1849), che nel corso del quarto e quinto decennio dell'Ottocento aveva fatto costruire quattro mausolei dedicati agli avi di Casa Savoia all'interno della Cappella della Sacra Sindone, incastonata tra il Palazzo reale e l'abside della Cattedrale di Torino dedicata a San Giovanni: "questa cappella racchiude monumenti di quattro fra gli eletti scultori, che vantano la penisola nella prima metà del nostro secolo" afferma Torricella nella guida ottocentesca *Torino e le sue vie* (Torricella 1868).

Nei vani degli archi della cappella furono collocate le ceneri degli antenati della casa sabauda Emanuele Filiberto, il principe Tommaso, Carlo Emanuele II e Amedeo VIII, ai quali furono dedicati imponenti opere scultoree in marmo bianco "che spicca sul fondo nero accrescendone la venustà e la ricchezza" (Solero 1956, p. 159), degne della munificenza del sito, la cui esecuzione fu affidata a quattro artisti distinti: Pompeo Marchesi, Giuseppe Gaggini, Innocenzo Fraccaroli e Benedetto Cacciatori.

"Il monumento di Emanuele Filiberto posto nell'arco centrale a ponente fu scolpito dal cav. Pompeo Marchesi, ed eretto nell'anno 1843. Il simulacro al principe Tommaso, stipite dell'attuale linea regnante, è lavoro del cav. Giuseppe Gaggini, stato compiuto ed eretto nell'anno 1850. Il sarcofago di Carlo Emanuele II, posto verso levante a fianco della porta, è opera dello scultore Innocenzo Fraccaroli, e venne innalzato nel 1850. Il quarto sarcofago, che sta nel centro del semicircolo, è stato innalzato alla memoria di Amedeo VIII il *Pacifico*, fu scolpito da Benedetto Cacciatori, che lo cominciò nel 1837, e lo allogò nel 1843. Nel vuoto infine dell'arco, tra quest'ultimo mausoleo e la grande

apertura che guarda la chiesa cattedrale, si ammira il monumento innalzato nell'anno 1856 dal re Vittorio Emanuele II alla memoria della sua consorte Maria Adelaide. [...] Le iscrizioni poste sui monumenti furono dettate dal commendatore Cibrario” (Torricella 1868).

L'approvazione del disegno presentato dal Fraccaroli avvenne nel 1843 (Promis 1877, p. 39), mentre la collocazione della solenne opera scultorea fu autorizzata il 18 giugno 1849 a firma dell'architetto Melano, funzionario di Casa Savoia.

Per l'esecuzione dello stemma araldico di Carlo Emanuele II, l'artista chiese informazioni all'amico numismatico e archeologo Carlo Promis, il quale gli indicò la fonte a cui fare riferimento: “lo potete trovare nella *Histoire généalogique de la Maison de Savoye* di Guichenon” (Promis 1877, p. 40), sempre al Promis il nostro richiese notizie riguardanti la foggia del costume militare, ricevendo la conferma che “i costumi militari nostri d'allora, non erano stabiliti per ordinanze, e non lo erano in nessun paese, pure assai somigliavano ai francesi e spagnuoli” (Promis 1877, p. 40).

Una prima riproduzione e accurata descrizione del monumento fu pubblicata nel 1852 tra le pagine di *Torino e i suoi dintorni: guida storico-artistica, amministrativa e commerciale...*: “Nel terzo vano della cappella s'innalza il monumento a Carlo Emanuele II, opera del Fraccaroli, di cui porgiamo pure il disegno. È assai elevato il basamento su cui son collocate tre figure in tre nicchie separate, che si connettono col personaggio seduto in cima al monumento. Lo scultore finse nelle statue il basamento, a sinistra del riguardante, la Pace, rappresentata da un guerriero spogliato in parte dalle armi, che appressa la mano all'elsa della spada; a destra l'Architettura, che tiene una tavoletta ov'è incisa la pianta della cappella, per ricordare che la fece costruire Carlo Emanuele II; nel mezzo la Munificenza, che diede splendore al suo nome ed al suo regno. Emblemi significanti il carattere benefico e pio di quel duca ornano il basamento inferiore su cui si legge: CAROLO EMMANUELI II/ CUJUS MUNIFICENTIA/ URBS AMPLIATA ET MONUMENTIS EXORNATA/ VIA MONTIBUS CAESIS AD GALLIAM PERDUCTA/ AEDES HAEC A SOLO FACTA/ DEDICATAQUE/ REX CAROLUS ALBERTUS/ OB. AUG. TAUR. PRID. ID. JUNII/ A MDCLXXV” (Stefani - Mondo 1852, pp. 64-65).

Indicazioni precise sulla cronologia dell'opera, ricordata anche da Antonio Caimi nel suo *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862 memoria dettata nell'occasione della Esposizione universale di Londra del 1862*, sono fornite dal nipote Giuseppe Fraccaroli nell'elenco allegato al discorso commemorativo dedicato allo zio scultore pubblicato nel 1883: "Monumento a Carlo Emanuele II, approvato nel 1845, finito nel 1848 e collocato nel 1849. È a Torino nella Cappella della Santa Sindone. Consiste nella statua del duca seduto su un alto e grande imbasamento, nel quale veggonsi entro a nicchie tre statuette, la Pace, l'Architettura e la Munificenza." (Fraccaroli 1883).

Fu una laboriosa ideazione menzionata dall'artista nel proprio elenco redatto nel 1877 tra le "opere in marmo in misura colossale" da lui eseguite: "Un monumento al duca Emanuele secondo; a Torino nella cappella R. della S.S. Sindone" (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877).

Ulteriori descrizioni si traggono dalle fonti novecentesche, in particolare monsignor Solero descrive il duca di Savoia "seduto sul tumulo in atto di pacifica meditazione. Di fatto egli amò la pace, e la mantenne a lungo ne' suoi stati, consacrandosi all'abbellimento, e quasi alla ricostruzione della sua capitale, con munificenza e alacrità insuperate [...]. Meritatamente quindi il Fraccaroli, nelle tre nicchie che s'aprono nel basamento del mausoleo pose la *Pace* simboleggiata in un guerriero spogliato a mezzo delle armi; nel centro la *Munificenza*, virtù che spiccò nell'illustre Principe; e l'*Architettura*, ricordante le molte opere edilizie da lui patrocinate, fra le quali l'edificazione di questa Cappella, la cui pianta è incisa sulla tavoletta che scorgesi nella mano della figura" (1956).

Il monumento dedicato al fondatore della cappella fu pesantemente danneggiato nel corso dell'incendio che si scatenò nella notte tra l'11 e il 12 aprile 1997. Il restauro dei monumenti funebri, in particolare di quello a Carlo Emanuele II ridotto in pezzi, si è concluso nel 2009 a opera della ditta Coo.Be.C. di Spoleto; l'ingresso alla Cappella della Sindone, ancora precluso al pubblico, verrà consentito in tempi futuri.

**Bibliografia specifica:**

Stefani - Mondo 1852, pp. 62, 64-65; Caimi 1862, p. 176; Torricella 1868, p. 231; Promis 1877, pp. 37-38; 39-40; Fraccaroli 1883, pp. 18, 41; Solero 1956, pp. 161-162; Marinelli 1989a, p. 31; Borello 1997, pp. 73, 75 nota 23; Tedeschi 1997, p. 560; Marsili Rietti 2000, p. 71; De Vincenti 2001, p. 172; Tiddia 2014, p. 359.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

ADTo, V56 1-2.

SCHEDA N. 46

*Atala e Chactas*

*ante* 1846

gesso, frammenti

Verona, Museo di Castelvecchio, deposito

1846

marmo

collocazione ignota, già New York?, collezione privata

Esposizioni: Milano (Brera) 1846; Londra 1851

1853

marmo

cm 90x60x54

iscrizioni: “IN=ZO FRACCAROLI/ 1853” (sul basamento)

Trento, collezioni provinciali

Esposizioni: New York 1853?; Parigi 1855; Verona 1856-57; Dublino 1865; Parigi 1867

Esposizioni complessive degli esemplari:

Milano (Brera) 1846; Londra 1851; New York 1853; Parigi 1855; Verona 1856-57; Dublino 1865; Parigi 1867

“M’incatenarono, ma leggiermente a cagione di mia giovinezza. Simaghan capo delle truppe volle sapere il mio nome. Io risposi: mi chiamo Chactas [...]. Una notte [...] sentii lo strisciar di una veste sull’erba e una donna a metà velata venne a sedersi al mio fianco. Il pianto scorreva dalle sue pupille, e un picciolo crocifisso d’oro brillava allo splendor della fiamma sul seno suo. Ella era di una bellezza da servir di modello all’arte [...]” (*Atala* 1814, pp. 12, 14)

Così accadde, Innocenzo Fraccaroli dedicò un gruppo scultoreo ai protagonisti del fortunato romanzo di François-René de Chateaubriand dato alle stampe nel 1801 a Parigi, ma in breve tempo tradotto nelle principali lingue d'Europa, fra cui l'italiano: “[...] Ho modellato ed eseguito in marmo un gruppo meno del vero, ne fu il soggetto *Atala e Chactas* e piacquero non poco” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Lo scultore decise di rappresentare il momento culminante del bacio tra i due giovani, riuscendo a rendere la ritrosia della donna. Lui guerriero indigeno fatto prigioniero da una tribù rivale, lei nativa americana convertita al Cristianesimo e liberatrice dell'ostaggio con cui fugge nella foresta, allontanandosi dal proprio villaggio. Dopo lungo peregrinare, *Atala e Chactas* vengono sorpresi da un temporale e si stringono in un intenso abbraccio: “io non vidi che Atala, non pensai che a lei. Sotto il curvo tronco di un vasto bidollo io giunsi a difenderla dai torrenti di pioggia. Assiso io stesso sotto l'albero ospitale, tenendo la mia amata sopra le mie ginocchia [...]” (*Atala* 1814, pp. 50-51). Un vecchio solitario, che in tempo di tempesta soccorre i viaggiatori, richiamandoli al suono di una campana, offre loro un rifugio. Il peggio pare passato, tuttavia Atala, per sottrarsi all'amore per Chactas e non cedere così al voto di castità espresso in memoria della madre, finirà per ingerire il veleno che ne causerà la morte.

Una versione in marmo “d'una squisitezza che sorprende” (*Alcune* 1846) fu certamente esposta a Brera nel 1846 insieme a “un'Angelica, in bellissimo busto” (*Corriere* 1846). L'opera, un “gruppo pieno di espressione e di grazia, eseguito con somma intelligenza d'arte” (*Elena* 1846) fu immediatamente apprezzata dai contemporanei. Si diffusero le recensioni altamente positive, tra queste spiccò quella di Achille Mauri posta a corredo dell'incisione pubblicata sulle “*Gemme d'arte italiane*” nel 1847, il quale non lesinò parole di encomio: “nell'Atala tutto è delicato e squisito, dai capegli all'estremità de' piedi: tutto il Chactas offre l'immagine d'una rigogliosa robustezza. Nell'una è quella finitezza di parti e quella concordia del tutt'insieme che è richiesta ad una perfetta avvenenza: nell'altro la ben sorgente spalla, l'ampio e rilevato petto, il fianco asciutto, il tondeggiar di tutte le membra annunciano la florida viril bellezza e l'energia dell'animo e de' pensieri” (Mauri 1847, cfr. Pancheri 2014, p. 108).

Il nipote Giuseppe appunterà nel 1883 che del gruppo “ne furono fatti due esemplari: uno è a New York, l’altro a Bologna presso la baronessa Salvotti” (Fraccaroli 1883, p. 12, cfr. Pancheri 2014, p. 406).

L’esemplare datato 1853 fu infatti acquistato dalla famiglia Salvotti, forse nel 1867 da Scipione Salvotti, come appuntato da Teresio Napione nel 1928, anche se “non è tuttavia da escludere che l’acquisto fosse già stato concordato tra lo scultore e il padre di Scipione, il giudice Antonio Salvotti” (Pancheri 2014, p. 407), che si era già distinto quale committente del Fraccaroli per l’esecuzione del busto dedicato alla defunta moglie Anna de Fratnich (scheda n. 20).

L’apprezzabile composizione marmorea aveva ricevuto una tale accoglienza positiva da indurre il suo autore a presentarla più volte alle esposizioni internazionali, a partire da quella londinese del 1851, occasione in cui avrebbe voluto presentare anche il *Dedalo e Icaro*, andato distrutto durante il viaggio, e dove infine espose tre opere in marmo: l’*Achille ferito*, il *Davide* e, appunto, l’*Atala e Chactas* (*Exhibition* 1851; *Esposizione* 1851; *Gazzetta* 1851; *Guide* 1851; *Official* 1851a; *Official* 1851b; *Palais* 1851).

Di particolare rilevanza è la corrispondenza dello scultore, il quale scrive al fratello in merito all’esposizione di Londra del 1851 appuntando preziosi dettagli: “In quanto agli affari ho nulla di buono a dirti, ciò che è stato ancora di quasi tutti gli espositori che non ebbero che i danni, io poi più degli altri per la perdita che ho fatta del gruppo di Dedalo ed Icaro come sai. Noi partiremo da Londra colla fine del corrente poiché mi occorre ancora qualche giorno per completare l’incasso dell’Achille ciò che era troppo necessario che venisse eseguito mediante le mie cure per la sua sicurezza nel viaggio di ritorno. Gli altri due miei lavori gli lascio qui presso persone che negoziano di queste cose nella lusinga di poterli in seguito esitare.” (BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Londra, 25 ottobre 1851).

Dalla lettera del Fraccaroli emerge dunque che una versione dell’*Atala e Chactas* fu lasciata insieme al *Davide* a Londra nel 1851, si tratta forse dell’opera esposta nel 1853 a New York? Non si può desumere con certezza, ma si possono solo formulare ipotesi. È probabile che l’esemplare datato 1853, per la concomitanza della data, sia stato appositamente approntato per l’esposizione universale di New York, visto il successo riscontrato a Parigi e sia poi tornato in patria; è anche possibile che il nipote Giuseppe

commetta un errore nell'indicare il luogo di collocazione o ancora che l'opera rimasta a Londra sia stata esposta anche a New York e lì acquistata da un acquirente locale.

Fraccaroli affidò alle proprie lettere anche il ricordo dell'esposizione parigina avvenuta nel 1855: “A Parigi, a quell'universale appello del 1855, io esponeva, pure personalmente, una delle suddette statue, l'Achille, unitamente ad altri tre miei lavori in marmo, un'Eva dopo il peccato di grandezza il vero, e due gruppi meno del vero rappresentanti, il primo, Dedalo che attacca le ali ad Icaro ed il s.do Atala e Chactas, e questi miei lavori mi conseguirono la grande medaglia d'oro di prima classe” (BCVr, b. 184, Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze, [1876?]).

L'esemplare del 1853, dopo ripetute esposizioni, confluì dopo il 1867 (anno dell'esposizione parigina) nelle raccolte d'arte dei baroni trentini Salvotti e fu poi battuto all'asta nel giugno 2006, in occasione della vendita degli arredi di Villa Annamaria a Mori con l'errato titolo *Il nuovo mondo conquista Europa* (Von Morenberg 2006, cfr. Pancheri 2014, p. 405).

Si tratta di una scultura di particolare raffinatezza, in cui l'artista ha messo in campo tutta la propria maestria, già resa evidente dal precedente catalogo della sua produzione. Si noti, per esempio, la miniatura del crocifisso poggiata sulla morbida veste di Chactas; l'intreccio quadrettato che lega la trama e l'ordito del tessuto posto sulle gambe di Atala, o ancora, i dettagli fitomorfi perfettamente integrati col basamento, allusivi all'ambiente boschivo che funge da quinta teatrale alla scena.

Il modello in gesso fu donato dall'artista ai Musei civici veronesi, dove è tuttora conservato in stato frammentario presso i depositi. Una fotografia di fine Ottocento lo documenta, tuttavia, ancora integro nell'atrio di Palazzo Pompei (Marinelli 1989a, p. 33).

Si segnala che nel 1863 un esemplare dell'*Atala e Chactas* fu designato quale premio da estrarre a sorte fra gli azionisti che avrebbero contribuito alla sfortunata sottoscrizione aperta al fine di finanziare la traduzione in marmo del gruppo scultoreo ideato dal Fraccaroli dedicato alla *Nuova Era d'Italia* (scheda n. 79): “due premi vengono fin d'ora destinati ad estrarsi a sorte fra gli azionisti consistenti in due lavori in marmo già eseguiti dal Fraccaroli medesimo. Si è il primo gruppo rappresentante *Atala e Chactas*,

il secondo un busto grande il vero che figura la *B. Vergine*; questi lavori sono visibili nel di lui studio [...]” (*Soscrizione* 1863).

La fortuna del romanzo, come ben già tratteggiato nella recente scheda di Roberto Pancheri (2014), comportò una ricaduta nel campo delle arti figurative. Numerose furono le illustrazioni a stampa poste a corredo di varie edizioni, così come in pittura artisti italiani e stranieri si ispirarono alle vicende del giovane guerriero; fra questi si distinsero Anne-Louis Girodet Trioson con il *Seppellimento di Atala* esposto a Parigi nel 1808, così come i dipinti di Natale Carta (1833), Cesare Mussini (1835), Saturnino Buffoni (1852), Matteo Meneghini (1861) e Andrea Gastaldi (1862).

In scultura ne diede un’interpretazione Francisque Joseph Duret, con la statua bronzea raffigurante *Chactas sulla tomba di Atala* esposta al Salon parigino nel 1836 (cfr. Pancheri 2014) e successivamente anche Randolph Rogers con l’opera in marmo eseguita a Roma nel 1854 su commissione di R.W. Montgomery (cfr. Tiddia 2014).

#### **Bibliografia specifica:**

*Alcune* 1846; *Corriere* 1846; *Elena* 1846, p. 50; *Esposizione* 1846, p. 35; *Mauri* 1847; *Gatta* 1850; *Cantù* 1851; *Esposizione* 1851; *Exhibition* 1851; *Gazzetta* 1851; *Guide* 1851, p. 145; *Official* 1851a, p. 1043; *Official* 1851b, p. 205; *Palais* 1851; *Official* 1853, p. 195; *Autriche* 1855; *Delécluze* 1856, p. 315; *Rovani* 1858; *Soscrizione* 1863; *Dublin* 1865a, p. 112; *Dublin* 1865b, p. 111; *Esposizione* 1866, p. 62; *Exposition* 1868, p. 222; *Rovani* 1874; *Chirtani* 1875; *Fraccaroli* 1883, pp. 18, 24, 32, 42; *Napione* 1928; *Meneghello* 1986, p. 25; *Marinelli* 1989a, p. 33; *Von Morenberg* 2006; *Pancheri* 2010, pp. 78-79; *Pancheri* 2012; *Pancheri* 2014; *Tiddia* 2014.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Londra, 25 ottobre 1851* (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignota persona della famiglia Fagioli, Milano, 2 novembre 1857* (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze, [1876?]* (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [19] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 26 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 47

*Monumento funerario di Ludovica Torelli*

1847

marmo

cm 540x280x27

Iscrizioni:

CINERIBUS/ LUDOVICAE TAURELLIAE COMITIS VASTALLENSIS/  
MATRONAE SANCTAE LEGIFERAE HUIUS COLLEGII/ AD CAELOS  
ABREPTAE V KAL NOVEM AN MDLXIX/ EX AEDE S. FIDELIS HUC RITE  
INLATIS CONDITISQUE/ MONUMENTUM/ MAGISTERIO ANTISTITARUM/  
IULIAE PORTAE INCOHATUM/ CLARAE CRESPIAE PERFECTUM ET  
DEDICATUM/ III VIRIS CURATORIBUS ADPROBANTIBUS/ AN MDCCCXLVII

Monza, Collegio della Guastalla, cappella interna

Nel 1557 la contessa Ludovica Torelli fondò il Collegio milanese della Guastalla, un'istituzione deputata all'educazione di fanciulle "nobili o civili, ma bisognose, che sono accettate quando non abbiano oltrepassati li 10 anni, e vi rimangono sino alli 22. Sortendo per maritarsi hanno una dote di lire duemila e facendosi monache lire tremila" (*Descrizione di Milano* 1841, p. 86).

Il collegio era in origine ubicato a Milano nella contrada della Guastalla, nei pressi del complesso conventuale di San Barnaba, ove fu fondato dopo la conversione a vita religiosa della contessa, rimasta due volte vedova. Nel 1935 la sede fu però espropriata per esigenze urbanistiche dal Comune di Milano, per questa ragione il collegio fu trasferito a Monza, dove si trova ancora oggi, entro le mura della villa neoclassica fatta edificare nel 1815 dalla contessa Teresa Barbò Pallavicini.

Ludovica Torelli si spense nel 1569 a Milano e fu sepolta all'interno della Chiesa di San Fedele (come ricordato anche dall'iscrizione apposta sul basamento del bassorilievo EX AEDE S. FIDELIS); successivamente le spoglie furono traslate nel 1847 nell'oratorio

del Collegio alla Guastalla e fu in previsione di questo avvenimento che venne messa in cantiere la commissione del monumento funebre allo scultore veronese.

La fautrice dell'iniziativa fu la nobildonna Giulia Porta, che in rappresentanza delle altre governatrici dell'istituto stabilì nel 1845 l'esecuzione dell'opera terminata due anni più tardi, sotto la supervisione della governatrice Clara Crespi, entrambe le donne risultano infatti citate nella breve iscrizione posta a corredo del manufatto: IULIAE PORTAE INCOHATUM/ CLARAE CRESPIAE PERFECTUM ET DEDICATUM.

Il monumento è costituito da un bassorilievo sorretto da un imponente basamento articolato in due blocchi principali: il primo consta in un parallelepipedo modanato di dimensioni digradanti, provvisto di angoli smussati, che regge il secondo blocco dal profilo lineare, preannunciato da due eleganti chimere laterali, entro la cui cornice lavorata a dentelli campeggia l'iscrizione in caratteri capitali latini. La parte superiore è costituita da una stele arcuata lavorata a bassorilievo impostata su due lesene e coronata da cimasa arricchita da decorazioni vegetali.

Ben si coglie lo stacco cromatico tra il basamento e la parte sovrastante, il primo realizzato in marmo di Creola, estratto "ancora più a dentro e lontano dalle rive" del Lago Maggiore (Scamozzi 1838, p. 193) e non così candido come il marmo di Carrara della stele.

Il bassorilievo ritrae nella parte inferiore la contessa Torelli, inginocchiata al cospetto della Madonna col Bambino su nubi che domina la parte superiore della composizione, a cui porge un rotolo, simbolo delle proprie volontà testamentarie. Di fronte alla contessa, due giovani fanciulle accompagnate dalla loro tutrice sono ritratte genuflesse e raccolte in preghiera.

Dal punto di vista figurativo, la scena riprende il soggetto di un dipinto di Johann Pock del 1828, di proprietà dello stesso collegio. L'artista veronese attinge dunque a quella che doveva essere un'iconografia particolarmente cara ai committenti.

L'archivio del collegio conserva il disegno preparatorio e il contratto stipulato con lo scultore in data 22 gennaio 1845 (pubblicato da Marsili Rietti 2000, p. 75): "la nobile donna Giulia Porta qual rappresentante il corpo delle signore governanti [...] e seco Lei gli Amministratori del Collegio stesso S.E. il Signor Carlo Giacomo Mellerio, il signor conte Antonio Greppi ed il signor conte Paolo Taverna" avrebbero corrisposto lire 5600

per l'esecuzione del monumento in marmo di Creola e di Carrara che sarebbe dovuto esser ultimato entro "la fine del mese di Novembre di quest'anno quando non ritardi l'arrivo del marmo di Carrara pel bassorilievo oltre il mese di maggio p.v. In tale caso fortuito [...] il monumento verrà messo in opera nella primavera del 1846".

Dal contratto si desume altresì la collocazione originaria del manufatto, destinato ad essere eretto nella chiesa esteriore del collegio. Il monumento fu poi trasferito nella collocazione attuale dopo il cambio di sede avvenuto nel 1935 ed è oggi visibile all'interno della cappella interna alla struttura.

Il terzo punto dell'accordo risulta interamente dedicato alle caratteristiche strutturali e materiali dell'opera: "3° Il monumento verrà ripartito nei seguenti pezzi e verrà eseguito nei marmi sotto indicati, cioè: 1. Basamento sopra terra in marmo di Creola; 2. base corniciata con sagome intagliate pure in marmo di Creola; 3. fusto del monumento portante l'iscrizione in marmo di Creola; 4-5. chimere laterali al fusto suddetto e superiori alla base corniciata di marmo di Carrara 2.a qualità; 6. base della nicchia con unite le due basi delle lesene pure in marmo di Carrara di 2.a qualità; 7.-8. lesene con unite le spalle che racchiudono il bassorilievo, marmo di Carrara di 2.a qualità; 9-10. capitelli ornati corniciati pure in marmo di Carrara di seconda qualità; 11-12. arco formante l'ultima parte della nicchia 2.a qualità di Carrara; 13. bassorilievo di marmo di Carrara prima qualità statuario scelto." (Marsili Rietti 2000. p. 75). Allegato al contratto, ove tra le firme dei testimoni compare anche quella di Luigi Buzzi Leone, allievo del Fraccaroli, figura anche il disegno preparatorio, che dimostra alcune varianti rispetto all'opera effettivamente eseguita: nel disegno la composizione si presenta speculare, raffigurando a destra la contessa Torelli e a sinistra le fanciulle accompagnate da due educande, poi ridotte al numero di una soltanto nella redazione finale. Nel monumento verrà aggiunto il rotulo stretto nella mano tesa della nobildonna e una veste a coprire la nudità del Bambino. Verranno invece eliminate le corone poste sul capo della contessa e del Gesù in fasce e modificato il coronamento della cimasa mutato in un motivo a palmette.

L'artista dimostra una scultura calibrata, contraddistinta da una raffinatissima resa di particolari: dal rosario pendente dalla vita della contessa, ai colletti delle camiciole delle

fanciulle; emerge inoltre uno studio approfondito delle stoffe e delle relative pieghe quale cifra stilistica dello scultore.

Del monumento alla contessa Torelli, si rinvennero precise notizie nello scambio epistolare intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli: “[Giuseppe] Dice l’elenco: ‘monumento alla fondatrice del Collegio della Guastalla, collocato in quella chiesa a Milano. Cosa rappresenta e quando fu fatto?’ [Rosa] Fu fatto circa al 1846 è un bassorilievo; esso presenta una pia matrona che accoglie benigna alcune giovinette”. (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]). Giuseppe Fraccaroli inserirà le informazioni ricevute all’interno dell’elenco incluso nel discorso commemorativo dedicato allo zio scultore (1883): “Monumento alla fondatrice del collegio della Guastalla, bassorilievo rappresentante una pia matrona che accoglie alcune giovinette (1846). È nella chiesa della Guastalla in Milano.”

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 42; Marsili Rietti 2000.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 48

*Busto di Gaetana Agnesi*

1847

marmo

cm h 80 ca.

Milano, Brera, porticato del cortile

Maria Gaetana nacque nel 1718 dal matrimonio tra Pietro Agnesi Mariani, regio feudatario di Montevecchia e Anna Brivia. La fanciulla dimostrò sin dall'infanzia spiccate doti intellettuali, che le consentirono di imparare e parlare fluentemente, già a cinque anni, la lingua francese. Si distinse nello studio della matematica e nella filosofia e divenne personalità illustre dell'ambiente culturale milanese.

Gaetana Agnesi si spense nel gennaio del 1799, a lei furono dedicati diversi ritratti disegnati, dipinti e scolpiti; alcuni medaglioni, collocati in prossimità di diversi palazzi milanesi, ne raffigurano l'effigie a bassorilievo.

Tra i busti in marmo a lei dedicati “meritano specialissima menzione il busto del Franchi, e quello del Fraccaroli collocato in Brera nel 1847” (Nurra 1899). Il busto di Giuseppe Franchi (1731-1806) fu realizzato in più copie mentre l'Agnesi era ancora in vita, una di queste, scolpita nel 1802 per il cardinale Antonio Dugnani, fu collocata nella Biblioteca ambrosiana e confluì poi nella la pinacoteca omonima. Franchi ritrasse una Gaetana Agnesi ormai in là con l'età, la donna all'epoca del busto aveva infatti raggiunto gli 84 anni.

La scultura del Fraccaroli, invece, ritrae un volto florido e giovanile collocato nel 1847 nel cortile del Palazzo di Brera, dove erano già presenti altre sue due opere: il ritratto di Luigi Bossi esposto per la prima volta a Brera nel 1838 (scheda n. 22) e il monumento a Pietro Verri inaugurato nel 1845 (scheda n. 43). Il busto non risulta citato dal resoconto delle opere stilato dal nipote dello scultore, Giuseppe Fraccaroli, né dai successivi contributi dedicati allo scultore.

La figura idealizzata “alla maniera” di Thorvaldsen, priva di caratterizzazione emozionale, si avvicina a un altro esempio di ritrattistica femminile in cui Fraccaroli si cimenta nel 1848, ovvero il busto identificato come Giunone (scheda n. 49), battuto all’asta il 20 giugno 2007 da “Il Ponte Casa d’aste” e aggiudicato per un valore di 12.500 euro (lotto 674).

**Bibliografia specifica:**

Nurra 1899, pp. 113 (ill.), 123; Zanardi 1901, p. 32; *Memorie* 1997, p. 15; Pescarmona 1997, p. 167; *Per Brera* 2014, pp. 85, 267.

SCHEDA N. 49

*Busto di Giunone*

1848

marmo

h 53

iscrizioni: firma, dedica e data (1848) sul retro non verificabili

Collezione privata

Il 20 giugno 2007, la Casa d'aste il Ponte, con sede a Milano, espose tra i propri lotti il busto raffigurante *Giunone* datato e firmato Innocenzo Fraccaroli. L'opera, valutata tra i 12.000 e 14.000 euro e aggiudicata per una somma pari a 12.500, riporta iscritta una dedica che purtroppo non è stato possibile visionare.

Le fonti non tramandano notizie riguardo a questo busto del Fraccaroli, il quale effettivamente richiama il tipo di divinità femminile comune in età imperiale romana, identificata con Hera-Iuno (Giunone) e che in particolare si ispira alla colossale testa di Hera di Palazzo Altemps, forse Antonia Minore, figlia di Antonio e di Ottavia, sorella di Augusto, nonché madre dell'imperatore Claudio, di cui Goethe volle una copia e che pure Winckelmann apprezzò quale esempio di classicità. L'effigie di Giunone comparve poi nella monetazione repubblicana e imperiale, nonché in rilievi e in gemme.

Fraccaroli si dimostrò scultore incline all'antico e si ispirò più volte alla statuaria classica. Entro il 1877, per esempio, realizzò una copia marmorea in scala ridotta della *Venere di Milo* (scheda n. 101), destinata alla committenza inglese.

Il capo di *Giunone* è coronato da un diadema, alcuni boccoli ricadono sino alle spalle, soluzione adottata anche nella statua, allegoria della *Giustizia* (1866, scheda n. 82), visibile nella Cappella del Crocifisso della Cattedrale di Bergamo. Il ritratto richiama Thorvaldsen e la rappresentazione della bellezza ideale da lui perseguita. Le ciocche che ricadono lungo il collo si rivelano, per esempio, molto vicine a soluzioni figurative a cui ricorse lo scultore danese, si veda per esempio, il busto di Evdokija Ivanovna Galicyna (1804 ca., Copenaghen, Thorvaldsen Museum).

Un anno prima (1847) Innocenzo Fraccaroli aveva realizzato il busto femminile di Gaetana Agnesi (scheda n. 48), collocato e tutt'ora visibile entro il porticato di Brera.

SCHEDA N. 50

*Medaglia commemorativa delle Cinque giornate di Milano (Presenza di Porta Tosa)*

1848 (conata nel 1859)

bronzo

diametro 80 mm

Padova, Museo Bottacin, inv. n. 82

Lecce, Museo provinciale "Sigismondo Castromediano", inv. n. 2914

Sul recto: F. HAYEZ DIS. 1. FRACCAROLI MOD./ L. SCHIEPPATI INCISE

Sul verso: A / VITTORIO EMANUELE II./ INTREPIDO PROPUGNATORE/ E/  
VINDICE LEALE DELL'ITALIANA LIBERTÀ/ INAUGURATA/ COL SANGUE  
D'INERME INSURREZIONE/ DALL'EROICA MILANO/ NEL MARZO  
MDCCCXLVIII/ I LOMBARDI RICONOSCENTI/ CONSACRANO

Sotto: BART. CAGNOLA MOTORE

L'adesione dello scultore alle vicende del Risorgimento italiano è attestata dall'esecuzione di opere legate a temi strettamente connessi a questo periodo storico, quali la medaglia commemorativa delle Cinque Giornate di Milano, la celebre insurrezione avvenuta tra il 18 e il 22 marzo 1848.

La medaglia fu ordinata nel 1848 dal Governo provvisorio degli insorti all'incisore Luigi Schieppati, divenuto dopo il '48 incisore capo della Zecca, e fu, su invenzione di Bartolomeo Cagnola, modellata dallo scultore sulla base di un disegno di Francesco Hayez.

Lo stampo del solo recto, approntato nel momento in cui Milano dovette arrendersi agli austriaci, fu nascosto presso l'Ospedale Maggiore dove rimase per dieci anni (Parise 1989b, p. 197).

Quando la Seconda guerra d'indipendenza si concluse vittoriosamente nel 1859, la medaglia fu stampata interamente e diffusa nel nuovo clima di libertà, dopo essere stata

completata sul verso (nello Stabilimento Stefano Johnson di Milano) con l'iscrizione inneggiante all'ingresso di re Vittorio Emanuele II in Milano.

La medaglia raffigura una scena di battaglia fra i cittadini insorti e le truppe austriache. Gli insorti, raffigurati in primo piano, si proteggono dall'assalto ricorrendo a barricate di fascine, tra loro spicca la figura virile armata con cappello provvisto di piuma.

L'esecuzione della medaglia è citata da Giuseppe Fraccaroli nel proprio elenco: "Una medaglia (otto centimetri di diametro) rappresentante la Presa di Porta Tosa. Fu ideata da Bartolomeo Cagnola, Hayez la disegnò, Fraccaroli la modellò, Schieppati la incise (1848): fu poi fusa in bronzo. Una copia in oro fu offerta a Vittorio Emanuele; un'altra fu posta solennemente nel fondamento del monumento che dovevasi erigere a Legnano." (Fraccaroli 1883).

Il nipote dell'artista aveva chiesto e ottenuto precisi chiarimenti circa l'esecuzione dell'opera direttamente dalla figlia dello scultore, Rosa, come emerge dalle fonti archivistiche:

"[Giuseppe] Ho visto citato molte volte un medaglione rappresentante la Presa di Porta Tosa: quando fu fatto? Ne esiste il gesso? Fu scolpito in marmo? E dov'è?"

"[Rosa] Aperse con quello la serie dei suoi lavori che intendono seguire i fatti della storia nostra contemporanea. Rappresenta un episodio della presa di P. Tosa (ora Vittoria) nel 1848. La medaglia fu eseguita nel 1848, dietro iniziativa di alcuni artisti e caldi patrioti. Hayez la disegnò, mio padre la modellò; Schieppati (vivente a Milano) la incise, fu poi fusa in bronzo e noi ne abbiamo una copia. Una copia in oro fu offerta a Vittorio Em. II, un'altra copia in bronzo fu posta con solennità nel fondamento del monumento che dovevasi erigere a Legnano; mio padre fu uno dei promotori per l'erezione di un famedio in quel luogo memorabile, ma dopo inusiti sforzi dovette abbandonare ogni speranza di sculpirlo".

"[Giuseppe] La medaglia di Porta Tosa è o era di 8 centimetri di diametro anche nel modello originale, o fu ridotta a quelle dimensioni più tardi per comodità?"

"[Rosa] La prima la modellò più grande ma andò rotta; poi modellò l'attuale, ma anche di questa non abbiamo il gesso".

"[Giuseppe] Di che grandezza e la medaglia di Porta Tosa? Dici che fu posta nel fondamento del monumento di Legnano: s'intende ad ornarne la base?"

“[Rosa] Ha il diametro di 8 cent. Mi espressi male. Devi sapere che erasi costituito un comitato per erigere un monumento agli eroi di Legnano. Ci fu intanto una gran festa e in presenza di altri personaggi fra i quali il principe Umberto inaugurarono la pietra fondamentale del futuro monumento. Nel fondamento come è l’uso in simili circostanze posero parecchie monete e la copia della medaglia in questione perché servisse di guida ai futuri archeologi” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883] ).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 42; Mondini 1913, p. 18; *150 anni di medaglie* 1986, p. 41; Parise 1989a, p. 93; Parise 1989b, figg. 128D e 128R p. 195, p. 197; Tedeschi 1997, p. 560; De Vincenti 2001, figg. 19-20 p. 160, p. 173, nota 111 p. 187.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22, 24, 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 51

*Busto del conte Karl Ludwig von Ficquelmont*

1849

marmo

Teplice?

Lo scultore eseguì nel 1849 il busto dedicato al conte Karl Ludwig von Ficquelmont (1777-1857), ministro dell'impero asburgico e successore di Franz Anton von Kolowrat-Liebsteinsky, anch'egli ritratto nel 1844 dallo scalpello del Fraccaroli (1844, scheda n. 42).

Il busto risulta attualmente non reperibile, il nipote Giuseppe Fraccaroli ne avrebbe tuttavia annotato committente e luogo di collocazione: "ritratto del conte Fiquelmont, busto colossale eseguito per ordinazione del conte Suardi. È a Teplitz" (Fraccaroli 1883).

Le ricerche non hanno dato sino ad ora esiti positivi, l'esecuzione dell'opera risulta comunque ben documentata dalla corrispondenza dello scultore, il quale, in particolare, intrattenne un rapporto epistolare con Edmund Clary, genero del conte Fiquelmont, avendone sposato la figlia Elisabetta Alexandrine.

Il primo maggio 1849 il principe austro-boemo Edmund Clary-und-Aldringe invia da Teplice, città dell'attuale Repubblica Ceca, una lettera al Fraccaroli, stilata in lingua francese, in cui si complimenta per il magnifico busto del suocero chiedendo la precisazione di alcuni dettagli circa la collocazione, per esempio altezza e profilo della colonna che avrebbe dovuto fungere da basamento.

Nella lettera di risposta, lo scultore unì ai ringraziamenti le puntualizzazioni richieste, compreso il filo da utilizzare quale unità di misura per indicare l'altezza della colonna "che io amerei a preferenza rotonda e di marmo nero venato di bianco, perché il busto verrebbe a guadagnare assai più dal contrasto dei colori. Il buongusto poi dell'E.V. suggerisce molto bene di collocare il busto in una sala grande, e meglio ancora se

illuminata dall'alto" (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Edmund Clary-und-Aldringen*, [1849?]).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 42.

**Fonti documentarie:**

*Lettera inviata da Edmund Clary-und-Aldringen a Innocenzo Fraccaroli*, Teplice, 1 maggio 1849 (in Appendice documentaria).

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Edmund Clary-und-Aldringen*, [1849?] (in Appendice documentaria).

*Busto di Laura Scopoli*

1850

marmo

cm 55 (66 con piedistallo)x45x28

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI/ 1850 (sul retro)

Verona, Museo degli Affreschi G.B. Cavalcaselle

commissione: Isabella Scopoli Biasi

Innocenzo Fraccaroli dette prova delle sue abilità formali anche nell'ambito della ritrattistica femminile, ne è un esempio il busto dedicato a Laura Scopoli, in cui lo scultore offre una riproduzione accurata della capigliatura e della moda dell'epoca.

Il busto fu modellato nel 1850 per volontà della figlia della nobildonna, Isabella Scopoli Biasi, come confermato dalle fonti archivistiche, in particolare dal documentato scambio epistolare intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli che lo data al 1849-50 e lo colloca, assieme all'immagine di "un putto che offre dei fiori", in Verona presso la famiglia Biasi (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 26 ). Il busto marmoreo fu acquisito nel 1994 dall'Associazione Amici dei Musei di Verona ed è oggi conservato presso il Museo degli Affreschi "G.B. Cavalcaselle".

Rispetto ai busti precedenti Fraccaroli lascia trasparire "una volontà di introspezione psicologica e l'adozione di un tiepido naturalismo che rispecchia il gusto riservato e sentimentale dell'epoca" (De Vincenti 2001, p. 170), dal punto di vista esecutivo va poi rilevato l'elegante "esercizio di stile" condotto nella resa dell'elaborato collo dell'abito, che evolve nella cuffia, elemento che diviene protagonista di raffinati effetti chiaroscurali e che, unitamente ai boccoli, va ad incorniciare e impreziosire il volto. Il fiocco, così precisamente definito, pare poi appena stretto da sottili mani femminili.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 42; De Vincenti 2001. pp. 169-170, fig. p. 159; Casotto 2004a, p. 124.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 26 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 53

*Monumento ad Angela Busti Trevisani*

1850

marmo

cm 135x55x100

Iscrizioni:

In basso, sul basamento a sinistra: I.ZO FRACCAROLI/ 1850

Sul cartiglio:

VERONA 14 APRILE 1834/ EREDE UNIVERSALE DI TUTTA LA/ MIA  
FACOLTÁ ISTITUISCO IL/ PIO STABILIMENTO DELLA CASA/ DI RICOVERO  
COLLOCATO NELL'/ EX CONVENTO DI S. CATTERI=/ NA NELLA  
PARROCCHIA DI / S. LUCA DI QUESTA CITTÁ/ ANGELA BUSTI/ TREVISANI  
Verona, Villa Monga

Al pian terreno di Villa Monga, istituto veronese deputato alla cura degli anziani, è visibile la statua raffigurante la benefattrice Angela Busti Trevisani realizzata da Innocenzo Fraccaroli nel 1850. L'opera, datata e firmata dallo scultore, ritrae la donna seduta su di uno sgabello con cuscino dal profilo lavorato in atto di vergare le ultime volontà, perfettamente leggibili sul papiro che stringe nella mano sinistra.

La tipologia del ritratto sedente, la decorazione dello sgabello, scolpito direttamente nel blocco marmoreo che lo sostiene, così come la posa della mano destra rievocano i dettagli posturali dell'*Agrippina* dei Musei Capitolini, modello diffuso nella scultura ottocentesca a partire dalla *Letizia Ramolino Bonaparte* di Canova (Chatsworth), da Thorvaldsen con il *Ritratto della contessa Yelisaveta Alexayevna Osterman-Tolstoy* (S. Pietroburgo, Eremitage) e Bartolini nel *Ritratto di Lady Tay* (Firenze, Accademia). Negli stessi anni (1845-1850) anche Pietro Tenerani realizzerà la sua *Maria Nicolaevna di Russia* (San Pietroburgo, Accademia di Belle Arti), il cui bozzetto si conserva ancora a Roma.

Angela Busti Trevisani, nata il 5 febbraio 1769 e spentasi il 20 agosto 1834 donò, alla propria morte, una cospicua eredità alla “Casa di ricovero e d’industria di Verona” (Cagnoli 1858), motivo per il quale la Benemerita Commissione di Pubblica Beneficenza volle erigere un monumento alla sua memoria, commissionandone l’esecuzione al Fraccaroli.

Giulio Camuzzoni, futuro sindaco di Verona e protagonista nelle vicende della scultura monumentale cittadina, suggerì un’epigrafe da collocare ai piedi del monumento e così descrisse l’opera qualche giorno dopo l’inaugurazione, avvenuta il 19 dicembre 1850: “La statua della Trevisani, ritratta in sull’anno suo cinquantesimo, o in quel torno, ti si presenta seduta, ed è raffigurata nell’istante, che, pur mò vergata, in leggibile modo, sopra un papiro la parte del suo testamento che al ricovero si riferisce [...]. E tanta aureola di mansueta ineffabile bontà investe ed irraggia quel volto sereno e contento, che l’effigie che ti sta innante la scambieresti volentieri coll’immagine stessa della Beneficenza. Pur v’ha (il credeste?) chi erroneamente lamentò che il Fraccaroli anziché ritratta dalla maschera e sculta dai senili suoi giorni, l’abbia quasi idealmente raffigurata. Ma noi non sapremmo abbastanza commendare l’artistico pensiero d’aver attinto alla maschera solo le linee e i generali contorni della sua fisionomia, e di non avercela offerta colla fronte solcata dalle rughe della vecchiaja, colle gote consunte dall’angoscia dell’agonia, colle labbra cascanti pel bacio della morte; avvegnaché l’arte estetica per antonomasia, e sempre al bello rivolta, rifugga dal rappresentare un sembante che il soffio della vita abbandonò. [...] Una veste semplice e schietta, quale a tal donna s’addice, attraverso a magistrali e venustissimi panneggiamenti tutte vedere o intravedere a noi lascia le delicate e gentili sue forme. Uno scialle gettato quasi peplo sull’omero sinistro ne cade ricchissimo esso pure di quelle pieghe svariate e leggere che furono sempre dopo il nudo la più difficile meta, il pregio precipuo dell’arte. Le carni sono poi con tanto amore condotte [...]” (Camuzzoni 1850, pp. 26-27).

L’esecuzione del monumento dedicato alla benefattrice fu ricordato anche da Giuseppe Fraccaroli, nel proprio elenco redatto in occasione del discorso commemorativo letto all’inaugurazione dell’esposizione artistica di Verona nell’anno 1883: “Statua grande il vero rappresentante la signora Angela Busti-Trevisani benefattrice della pia casa di ricovero in Verona (1850). È in Verona nella stessa pia casa” (Fraccaroli 1883).

**Bibliografia specifica:**

Camuzzoni 1850, pp. 25-27; Fraccaroli 1883, p. 43; Marinelli 1996, p. 204; Bertoni 2001, p. 281; De Vincenti 2001, pp. 169-170.

SCHEDA N. 54

*Davide*

1850 ca.

marmo

Londra?

esposizioni: Milano (Brera) 1850; Londra 1851

1858

marmo

cm 133x57x28

Iscrizioni: INN.O FRACCA. 1858

Milano, Palazzo Melzi d'Eril, oggi proprietà Fondazione Cariplo

*post 1850*

cm 133x57x28 ca.

già Milano, Collezione Cantoni

*post 1850*

cm 133x57x28 ca.

dispersa in un naufragio nel 1853

“La figura di Davide ho modellata ed eseguita in marmo grande il vero s'apposta dinnanzi al gigante Golia colla fionda, ed anche questa che ho fatta per mio studio piacque assai” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]), con queste parole lo scultore ricorda il suo *Davide* ritratto nell'atto di scagliare la pietra con il quale partecipò nel 1851 insieme ad altre due opere, l'*Achille ferito* e l'*Atala e Chactas*, all'Esposizione internazionale di Londra (The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations), che si tenne presso il Crystal Palace.

L'episodio biblico di Davide e Golia fu fonte d'ispirazione per artisti illustri, basti pensare a Donatello, Michelangelo e al Bernini. La vicenda ha come sfondo la guerra tra i Filistei e il popolo di Israele guidato dal re Saul. L'esercito dei Filistei ha tra le sue schiere il temibile gigante Golia affrontato dal giovane e audace Davide.

Lo scultore veronese rimase fedele alle sacre scritture, ritraendo il pastorello mentre rivolge lo sguardo fiero e sicuro in direzione dell'avversario. La mano sinistra trattiene le pietre, più d'una come citano le fonti, la destra stringe la fionda.

L'opera, ancora legata a dettami neoclassici, dalla capigliatura, allo studio del panneggio e della posa della figura, dimostra solo qualche accenno di quel realismo, i cui tratti caratteristici verranno sviluppati dalla generazione di artisti successiva, trovando massima espressione nella produzione scultorea di Vincenzo Vela.

Il paragone più significativo è costituito dal *Davide che scaglia la pietra* con cui Pietro Magni vinse nel 1850 il Premio Canonica e con cui partecipò all'Esposizione internazionale di Parigi nel 1855.

Proprio nel 1851 Giuseppe Mazzini faceva ritorno a Londra, dopo l'esperienza della Repubblica romana del 1849; cimentarsi con un soggetto biblico, un fanciullo che sconfigge il gigante, in questo frangente storico non poteva che evocare le recenti insurrezioni del Lombardo Veneto e le vicende del Risorgimento italiano (*Collezione* 2009, p. 62), suggerendo una lettura allegorica in chiave patriottica dell'evento (Zatti 1999).

La scultura di Fraccaroli aveva già fatto una prima apparizione a Brera nel 1850, come ricordato da Matteo Gatta nell'*Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia* (Gatta 1850), l'opera fu poi esposta a Londra nel 1851, ove i critici ravvisarono alcune incongruenze, tra le quali la fisionomia giovanile del volto in contrasto con la muscolatura troppo definita nel resto del corpo: "The motive of this figure is very spirited, but a little strained; the features have a noble expression. The youthful character of the head does not accord with the rest of the body, in which the muscles are too strongly marked" (*Reports* 1852b).

Dopo l'esposizione internazionale, l'opera rimane a Londra, come documenta lo stesso Fraccaroli in una lettera al fratello Gabriele, a cui comunica in riferimento al *Davide* e all'*Atala e Chactas*: "Gli altri due miei lavori gli lascio qui presso persone che

negoziano di queste cose nella lusinga di poterli in seguito esitare” (BCVr, 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Londra, 25 ottobre 1851). L’artista ricorderà la sua statua anche nell’elenco da lui appuntato delle “Opere pure in marmo di grandezza il vero” (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877).

Il successo del marmo giustificò le repliche in formato minore realizzate per vari committenti animati spesso da un “sentimento antiaustriaco ormai prevalente nel Lombardo Veneto” (*Collezione* 2009, p. 62), costretto a una dipendenza da Vienna, il cui governo divenne sempre più impopolare nella fascia dell’opinione pubblica più colta (Della Peruta 1998).

Giuseppe Fraccaroli nella stesura dell’elenco allegato al *Discorso commemorativo* da lui pubblicato in memoria dello zio nel 1883, annota dettagli precisi riguardanti le versioni esistenti: “Davide. Statua grande il vero, premiata all’Esposizione di Londra del 1851 insieme all’Achille ferito. È a Londra. Una riproduzione grande oltre un metro è nella villa Melzi sul Lago di Como: un’altra della stessa misura è a Milano presso il barone Cantoni.” (Fraccaroli 1883). Dal carteggio tra Rosa e Giuseppe Fraccaroli ci è nota l’esistenza di un’altra versione del Davide andata perduta in un naufragio mentre veniva trasportata assieme alla Virgo Veneranda verso New York (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883] ).

Le fonti attesterebbero, dunque, l’esistenza di tre versioni in formato ridotto della statua grande al vero rimasta a Londra: una di proprietà del barone Cantoni forse conservata a Milano; una seconda versione nella collezione Melzi d’Eril, conservata nella Villa Melzi a Bellagio sul lago di Como, in seguito confluita nella raccolta d’arte del palazzo milanese di famiglia oggi sede della Fondazione Cariplo in via Manin; la terza molto probabilmente corrispondente a quella scomparsa nel naufragio.

La versione datata 1858, di proprietà della famiglia Melzi d’Eril, una delle più antiche dinastie nobiliari di Milano, entrò a far parte della Collezione Cariplo in seguito all’acquisizione del palazzo Melzi d’Eril alla Cavalchina, contrada così denominata per la vicinanza alla dimora della famiglia Cavalchino nei pressi di Porta Nuova (*Collezione* 2009, p. 127).

**Bibliografia specifica:**

Gatta 1850, p. 122; Cantù 1851, p. 111; *Esposizione* 1851; *Gazzetta* 1851, p. 516; *Official* 1851a, p. 1043; *Official* 1851b, p. 205; Palais 1851, p. 196; *Reports* 1852a, pp. 1534, 1577; *Reports* 1852b, pp. 685, 703; Caimi 1862, p. 176; David 1864; Fraccaroli 1883, pp. 18, 24, 43; Zatti 1999; *Collezione* 2009, pp. 62-63, 153.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Londra, 25 ottobre 1851 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [19] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21, 24, 25 (in Appendice documentaria).

*Monumento funebre della famiglia Tessari*

1850-1853

marmo

già Verona, cimitero monumentale

commissione Antonio Tessari

Tra le opere realizzate da Innocenzo Fraccaroli per il cimitero di Verona, vi fu il monumento della famiglia Tessari, ben documentato dalle fonti manoscritte conservate presso l'Archivio di Stato di Verona.

In particolare dal contratto redatto presso la sede della Congregazione municipale veronese il 20 settembre 1850 si apprende che l'avvocato Antonio Tessari, nel testamento olografo datato 20 giugno 1849, dispone di essere tumulato nel cimitero monumentale cittadino e che a tal fine sia acquistato, a spese della sua eredità, "uno dei maggiori sepolcri ad intercolumni e che sopra la detta sepoltura sia eretto un monumento sepolcrale, che in arte non sia inferiore a verun altro esistente a quel tempo in detto cimitero" (ASVr, I.R. Congregazione municipale, b. 1080, contratto datato Verona 20 settembre 1850).

A tal scopo il Tessari incarica l'esecutore testamentario Antonio Pompei di far realizzare l'opera "in un anno dalla sua morte", richiedendo che il sepolcro potesse accogliere anche le spoglie dei congiunti.

Antonio Tessari morì il 31 maggio 1850 e fu il fratello Alberto a sollecitare il Pompei affinché si occupasse delle incombenze necessarie a porre in atto le volontà del testatore. Per la parte artistica erano stati presi accordi col "prof. Innocente Fraccaroli", che in occasione della stesura del contratto presentò il disegno dell'opera unanimamente approvato.

Il disegno acquerellato, conservato presso l'Archivio di Stato veronese, rivela un basamento squadrato, impostato su semicolonne e ornato al centro da un profilo maschile entro tondo e ai lati da figure allegoriche, posto a sostegno di un gruppo

scultoreo ritraente una figura femminile in atto di presentare a un genio alato un giovinetto, il quale regge una cornucopia nella mano sinistra ed un rotulo nella destra, chiaro riferimento alle volontà testamentarie del committente. Ad assistere, un putto con fascio littorio seduto al fianco dell'allegoria femminile.

Secondo quanto previsto dal primo punto dell'accordo, Fraccaroli "si obbliga di eseguire, e collocare a tutte sue spese in questo Civico Cimitero entro l'anno 1852 [...] il detto monumento sepolcrale a norma del disegno, tranne qualche variazione da esso indicata, ed accolta rispetto al basamento del medesimo, e ciò pel corrispettivo di austriache Lire 25.000 [...] in danaro sonante, esclusa la carta monetata, e qualunque altro surrogato. Il monumento verrà eseguito nel modo che segue: la qualità della pietra da impiegarsi per le statue e tre medaglie sarà marmo di Carrara di prima, e perfetta qualità [...]. La statua maggiore dovrà essere della grandezza di un metro, e centimetri ottanta, e le altre in proporzione secondo il progetto del basamento o piedistallo sarà mandato un disegno secondo le modificazioni che si sono fatte a voce d'accordo col signor Fraccaroli, e sarà impiegato per esso il marmo veronese, cioè il giallo di Torri, e il brocadel" (ASVr, I.R. Congregazione municipale, b. 1080, contratto datato Verona 20 settembre 1850).

Alberto Tessari si offrì di concorrere alla spesa del monumento sino all'ammontare di lire austriache 15.000, a condizione che il sepolcro accogliesse anche le salme dei congiunti, inclusi i fratelli e le relative famiglie. Il pagamento del monumento viene previsto in tre rate: la prima pari a 7.500 lire corrisposta a modello compiuto, la seconda pari a 7.500 lire a lavoro sbozzato, infine, la terza di 10.000 lire, a lavoro concluso e messo in opera.

In una successiva missiva a firma del Fraccaroli, inviata in data 17 settembre ad Antonio Tessari, lo scultore comunica il nuovo progetto del basamento, affermando di aver "cercato di muovere queste linee per ottenere il miglior effetto possibile e non incorrere nel goffo ciò che sarebbe stato facile con una forma di un mezzo ottagono obbligata a soli due metri di altezza. In quanto riguarda allo stile, mi sembra che le leggi architettoniche potranno tollerarlo, pei piedistalli vi è indulgenza, quando non eccedano alla ragionevolezza dando nel barocco" (ASVr, I.R. Congregazione municipale, b. 1080, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli*, Milano, 17 settembre 1851).

L'artista prescelto descrive poi i fregi pensati per essere collocati sui fianchi, i quali "consisteranno in cose allusive alla legge, qualora non intendesse collocarvi le due medaglie, ritratti, di Lei, e della Sua Signora" e descrive le modifiche apportate ovvero "di aver rialzato il braccio sinistro della Giurisprudenza, e tolto il putto a basso, siccome inutile a caratterizzare questa figura, come anche all'armonia della composizione del gruppo".

Per il piedistallo lo scultore prevede marmo di Carrara di seconda qualità, tranne l'ultimo zoccolo, per il quale contempla la realizzazione in pietra di Sant'Ambrogio. Per l'esecuzione del basamento, appunta il coinvolgimento di un secondo artista, Antonio Conconi: "qualora il presente disegno avesse la fortuna di riportare la di Lei approvazione, e quella di codesto onorevolissimo Municipio, Ella mi obbligherà molto col passarlo al sig. Conconi, pregandolo in mio nome a volerlo esaminare pel relativo fabbisogno" (ASVr, I.R. Congregazione municipale, b. 1080, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alberto Tessari*, Milano, 17 settembre 1851).

Alberto Tessari concorda con le modifiche proposte dallo scultore, ma dalla lettera di data 6 ottobre 1851, si apprende che il podestà di Verona comunica all'esecutore testamentario Pompei, la mancata approvazione della Commissione d'ornato, la quale non ha ravvisato nel nuovo progetto i miglioramenti descritti. Con successiva missiva del 31 ottobre 1851 Antonio Pompei inevitabilmente scrive al Tessari di non poter discostarsi dall'opinione della Commissione e dunque di non poter approvare "i cangiamenti proposti" (ASVr, I.R. Congregazione municipale, b. 1080, *Lettera di Antonio Pompei*, Verona, 31 ottobre 1851).

Le fonti archivistiche non conservano il secondo disegno approntato dallo scultore e l'opera è stata irrimediabilmente distrutta durante i bombardamenti del 1944, ma l'apparato fotografico posto a corredo della pubblicazione dedicata al Cimitero monumentale di Verona da Bernardino Barban (Barban 1928, pp. 69, 96; cfr. Bertoni 2001, p. 279), rivela che Fraccaroli eseguì le modifiche prospettate: la figura femminile dimostra di avere il braccio sinistro rialzato, il putto seduto sulla sinistra del basamento è ormai assente e compaiono i bassorilievi allusivi alla legge.

L'opera esprime caratteri ancora aderenti al neoclassicismo, attraverso il ricorso a figure allegoriche panneggiate ritratte in pose retoriche. Fraccaroli, dunque, pare distanziarsi

dalle prove scultoree che incominciavano a comparire proprio all'interno del cimitero scaligero, molte delle quali a firma dei fratelli Giovanni e Grazioso Spazzi (Grazioso fu allievo del Fraccaroli).

Una prima descrizione dell'opera fu pubblicata sulle pagine del periodico "Il Collettore dell'Adige" all'epoca dell'inaugurazione del monumento avvenuta nel 1853 (*Monumento Tessari* 1853), il Fraccaroli raffigurò la Giurisprudenza in atto di presentare il fanciullo erede (Agostino Renzi) al genio della beneficenza, che gli consegna l'eredità del prozio (Bertoni 2001, pp. 288-289).

Dell'opera fanno menzione anche Rosa e Giuseppe Fraccaroli nel carteggio tra loro intercorso, costui nel discorso commemorativo dedicato allo zio, dato alle stampe nel 1883, offre un'ulteriore preziosa lettura dell'opera: "nel nostro cimitero c'è un gruppo di tre figure scolpito dal Fraccaroli alla memoria dell'avv. Tessari. Bisogna sapere che l'avv. Tessari lasciò erede delle sue facoltà un suo nipote (che è poi l'egregio avv. Agostino Rensi-Tessari) con la condizione che si dedicasse allo studio delle leggi ed esercitasse anch'egli l'avvocatura. Ora l'artista tradusse il testamento in un gruppo e rappresentò la Giurisprudenza che presenta il giovinetto al genio delle leggi, il quale gli dona una cornucopia simboleggiante l'eredità. Per chi lo sa è bello, ma chi non lo sa guarda un poco, e poi tira innanzi senza intendere un'acca di quello che facciano lì quella signora, quel giovinotto, quel putto" (Fraccaroli 1883, p. 31).

#### **Bibliografia specifica:**

*Monumento Tessari* 1853; Fraccaroli 1883, pp. 31, 43; Bertoni 2001, pp. 278 (figg. 5-6), 288-289.

#### **Fonti documentarie:**

ASVr, I.R. Congregazione municipale, b. 1080.

BCVr, b. 639, Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 56

*Monumento ad Andrea Fraccaroli e Aquilina Fagioli*

1851

marmo

cm 130x75x5

Iscrizione: A SUOI BUONI ED AMOROSI PARENTI/ ANDREA FRACCAROLI ED  
AQUILINA FAGIUOLI/ IL FIGLIO INNOCENZO EFFIGIÓ QUESTA PIETRA/ PER  
ONORARNE LA CARA MEMORIA/ ABBENCHÈ QUEI MITI E BENEFICI/ PIÙ  
DURABILE MONUMENTO LASCIASSERO/ NEL CUORE DE' CONTERRANEI/  
ANNO MDCCCLI

Parona, Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, oratorio

Nell'oratorio della Chiesa parrocchiale di Parona dedicata ai Santi Filippo e Giacomo è visibile tutt'oggi il monumentino realizzato da Innocenzo Fraccaroli nel 1851 in memoria dei propri genitori: Andrea e Aquilina Fagioli. La madre morì, prima del padre, l'8 gennaio 1828, in casa propria (APP, *Liber defunctorum 1816-1842*, cfr. Bissoli 2014, p. 163 nota 40), mentre Andrea Fraccaroli si spense 21 anni più tardi, il 30 novembre 1849 all'età di 82 anni (APP, *Liber defunctorum 1842-1875*, cfr. Bissoli 2014, p. 163 nota 40).

Lo scultore, assecondando un evidente gusto antiquario, offre le effigi dei propri cari affiancate e di profilo, collocandole entro un medaglione ovale, che contribuisce a conferire all'opera i caratteri di un finto cammeo. La raffinata cornice accentua la profondità della scultura, arricchita da un elegante decorazione fitomorfa, in cui, inaspettato, si apprezza il ricorso a un fiocco per sorreggere i tralci vegetali.

Le due effigi, sobriamente lavorate a rilievo, coniugano volontà di idealizzazione con accenti naturalistici sottolineati dai dettagli che richiamano la moda dell'epoca e dalla vividezza delle anatomie, "l'idealizzazione delle teste, ricoperte da copricapi contemporanei, appare temperata da un pacato naturalismo che solca di discrete rughe i

volti e da una modellazione vibrata e mossa che sottolinea la natura semplice e mite dei due personaggi” (De Vincenti 2001, p. 170).

L’esecuzione è ricordata dalla figlia dello scultore, Rosa, nello scambio epistolare con Giuseppe Fraccaroli, il quale, inoltre, includerà il monumento nell’elenco del 1883: “Due medaglioni rappresentanti i genitori dell’autore. Sono nell’Oratorio annesso alla Chiesa di Parona all’Adige (1851)” (Fraccaroli 1883).

È stato recentemente effettuato il suggestivo accostamento tra il monumentino di Parona e i ritratti visibili sulla tomba Salvotti collocata nel cimitero monumentale di Trento (Tiddia 2014, p. 349). Innocenzo Fraccaroli entrò effettivamente in contatto i Salvotti, tuttavia tra le due opere può essere effettuato, a mio parere, soltanto un mero accostamento iconografico: la tomba Salvotti, infatti, fu edificata solo dopo l’acquisto della cella da parte della famiglia originaria di Mori documentato all’anno 1888 (ACT, *Repertori*, 1888) e l’analisi stilistica dell’opera non dimostra l’autografia del Fraccaroli.

#### **Bibliografia:**

Fraccaroli 1883, p. 43; De Vincenti 2001, p. 170; Bissoli 2014, pp. 150-151; Tiddia 2014, p. 349, figg. 14-15, p. 370.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 57

*Cristo risorto*

1852

marmo

h 100

iscrizione sul retro dell'altare: ZAVARISE VINCENZO ELARGÌ/ DIEDO ANTONIO  
DISEGNÒ FRACCAROLI INNOCENZO SCOLPÌ/ MDCCCLII

San Bonifacio (VR), Chiesa di Santa Maria Maggiore, altare maggiore

L'altare maggiore del duomo di Santa Maria Maggiore a San Bonifacio (VR) fu disegnato nell'Ottocento, in forme neoclassiche, dall'architetto veneziano Antonio Diedo. Diedo contribuì alla ristrutturazione dell'edificio sacro almeno sin dal 1836, come indica una lettera datata 19 ottobre conservata presso la fabbrica della chiesa e segnalata da Monica De Vincenti (2001, p. 187 nota 115), nella quale si accenna alla conclusione dell'edificazione delle quattro cappelle laterali secondo il disegno fornito dall'architetto (BMCV, Mss. 591 c, IV, 26).

Fraccaroli ebbe modo di conoscere ed essere apprezzato dal Diedo sin dagli anni Venti dell'Ottocento, quando dal 1824 al 1829 fu allievo presso l'Accademia di Venezia, dove Antonio Diedo rivestì la carica di segretario e per un certo periodo anche facente funzione di presidente (L'eco 1828).

L'altare è contraddistinto da un'edicola costituita da una raffinata struttura architettonica con coronamento a timpano triangolare e da una nicchia con cupola semicircolare rivestita a lacunari retta da eleganti colonne con capitello dorico. La struttura accoglie la statua scolpita dal Fraccaroli raffigurante il Redentore risorto, con il braccio destro rivolto verso l'alto ed il sinistro che regge il vessillo. Il panneggio lascia visibile la ferita al costato, come nella versione colossale del *Cristo risorto* scolpita per la Cappella Piola nel cimitero di Giussano (scheda n. 61), redatta secondo i canoni tramandati dall'opera di Thorvaldsen.

A completamento della decorazione scultorea dell'altare, Fraccaroli realizzò due angeli genuflessi (scheda n. 58). Gli interventi di Diedo e Fraccaroli sono con precisione ricordati dall'iscrizione retrostante l'altare, che riporta anche la data di conclusione dei lavori: 1852.

Le opere del Fraccaroli per S. Bonifacio sono ricordate anche dal nipote Giuseppe nell'elenco redatto a corredo del discorso commemorativo dato alle stampe un anno dopo la morte dello scultore: "Due angeli grandi il vero genuflessi ed oranti (1849). Sono sull'altar maggiore della chiesa parrocchiale di S. Bonifacio (prov. di Verona). Una statua del Redentore (1849). Ivi" (1883).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, pp. 42-43; De Vincenti 2001, p. 174.

SCHEDA N. 58

*Coppia di angeli*

1852

marmo

cm 110x60x35

iscrizione sul retro dell'altare: ZAVARISE VINCENZO ELARGÌ/ DIEDO ANTONIO  
DISEGNÒ FRACCAROLI INNOCENZO SCOLPÌ/ MDCCCLII

San Bonifacio (VR), Chiesa di Santa Maria Maggiore, altare maggiore

Per l'altare maggiore del Duomo di Santa Maria Maggiore a San Bonifacio (VR), Innocenzo Fraccaroli scolpì due angeli inginocchiati e una statua dell'altezza di un metro raffigurante il *Redentore* (scheda n. 57).

La costruzione dell'altare fu finanziata da Vincenzo Zavarise, come documenta l'iscrizione posta sul retro dell'altare, che attesta sia l'identità del progettista ovvero l'architetto veneziano Antonio Diedo (1772-1847), sia l'autore delle sculture, Innocenzo Fraccaroli, il quale così ricorda, nell'autobiografia, la commissione ricevuta: “due angeli grandi il vero ho eseguiti in marmo per Sambonifacio Veneto ordinatimi da quella Fabbriceria, e stanno ginocchioni in adorazione, lateralmente alla custodia sul maggiore altare” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Diedo si distinse per una concezione classica dell'architettura, temperata da istanze derivate dal palladianesimo, che informò anche il disegno dell'altare a edicola di San Bonifacio concluso nel 1852. Diedo contribuì alla ristrutturazione dell'edificio sacro almeno sin dal 1836, come indica una lettera datata 19 ottobre conservata presso la fabbrica della chiesa (De Vincenti 2001, p. 187 nota 115), nella quale si accenna alla conclusione dell'edificazione delle quattro cappelle laterali secondo il disegno fornito dall'architetto veneziano (BMCV, Mss. 591 c, IV, 26).

Fraccaroli si occupò della parte scultorea costituita da una coppia di angeli adoranti posti ai lati dell'edicola con coronamento a timpano, la quale accoglie entro una calotta semicircolare la figura del *Redentore*. La stima accordata dal Diedo al Fraccaroli affondava le proprie origini sin dal periodo di formazione dell'artista presso

l'Accademia di Venezia (1824-1829), dove Diedo fu segretario e testimone delle ripetute premiazioni del promettente allievo di Castelrotto.

Entrambi gli angeli sono contraddistinti da un panneggio che lascia scoperta la spalla verso il riguardante, soluzione a cui lo scultore ricorre negli stessi anni (1852) per l'esecuzione dell'angelo seduto con lira del Monumento Mayr nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo (scheda n. 59).

L'angelo sinistra, con entrambe le ginocchia a terra, è raccolto in una posa che lo vede con le braccia incrociate al petto e lo sguardo rivolto verso il basso. L'angelo destra, anch'esso inginocchiato, rivolge invece lo sguardo verso la figura centrale, con le mani giunte in preghiera.

L'artista, dunque, evita una banale simmetria, che rende ancor più apprezzabile la visione d'insieme.

Fraccaroli all'incirca negli stessi anni (1853-1856) pose delle figure angeliche a coronamento di un ulteriore altare, quello dedicato all'Addolorata nella Chiesa di San Martino di Legnago (scheda n. 63), optando per angeli stanti, raffigurati questa volta più quali difensori della fede, che in atto di adorazione.

Gli angeli dell'altare maggiore della chiesa di San Bonifacio sono ricordati anche dallo scambio di notizie intercorso tra Giuseppe Fraccaroli e Rosa, rispettivamente nipote e figlia dello scultore e le informazioni furono poi pubblicate da Giuseppe nel 1883: "Due angeli grandi il vero genuflessi ed oranti (1849). Sono sull'altar maggiore della chiesa parrocchiale di S. Bonifacio (prov. di Verona)." Lo scultore avrebbe dunque posto in opera le statue verosimilmente qualche anno prima della conclusione dell'altare datato 1852.

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 42; Tedeschi 1997, p. 560; De Vincenti 2001, pp. 174, 187 (nota 115).

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [18] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 59

*Monumento a Giovanni Simone Mayr*

1852

marmo

cm 340x184x95 ca.

Iscrizione:

A GIOVANNI SIMONE MAYR/ PIO BENEFICO AMATISSIMO/ MAESTRO IN  
MUSICA/ A NESSUNO DE' SUOI TEMPI SECONDO/ CHE IN QUESTA SUA  
PATRIA ADOTTIVA/ EDUCÒ ALL'ARMONIA/ CULTORI EMINENTI/ E RESE DI  
SUE NOTE PIÙ VENERANDO/ IL SACRO RITO/ AMMIRATORI ACCORSI DI  
OGNI PARTE/ MANDAVANO SI ERIGESSE/ L'ANNO DELL'ESTREMA SUA  
VITA/ MDCCCXLV

INN.O FRACCAROLI/ 1852 (a sinistra del gruppo angelico)

Bergamo, Basilica di Santa Maria Maggiore, controfacciata

Il compositore Simone Mayr (1763-1845) nacque in Baviera, a Mendorf, e fin dall'infanzia si dedicò alla musica. Studiò presso i Gesuiti a Ingolstadt, formandosi poi in particolar modo a Venezia, dove debuttò nell'ambito teatrale. Fu a lungo maestro nella cappella musicale della Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo, città nella quale volle aprire la "Pia scuola di musica", con la finalità di rendere possibile l'istruzione alla musica e al canto ai ragazzi in condizione di indigenza.

Simone Mayr si spense nel 1845 e qualche anno dopo la sua morte, nel 1852, la Congregazione di Carità reputò necessario erigere alla sua memoria un monumento funebre da collocarsi all'interno della Basilica di Santa Maria Maggiore. L'incarico fu affidato allo scultore Innocenzo Fraccaroli, che rimarrà attivo nell'ambito bergamasco realizzando sculture per il Duomo di Bergamo (schede nn. 82-84) e all'interno del portico dell'Accademia Carrara (scheda n. 69).

Per l'esecuzione dell'opera fu appositamente istituita una commissione composta da notabili dell'epoca: "Albani conte Venceslao, Belli Giovanni Battista, Capitanio prof.

Eugenio, Dolci prof. Antonio, Finardi nob. Alessandro, Frizzoni Federico, Lochis conte commendatore Guglielmo, Moroni conte cav. Pietro, Secco Suardi conte cav. Leonino” (Finazzi 1853).

I documenti d’archivio conservano traccia, in particolare, del rapporto epistolare intercorso tra lo scultore e il conte Guglielmo Lochis. Lo scultore sintetizza in modo pregnante, in una minuta indirizzata al Lochis, gli intenti iconografici e concettuali perseguiti dell’ideazione della composizione: “Onorato della ordinazione di scolpire in marmo il monumento destinato a celebrare perennemente la memoria dell’egregio maestro Simone Mayr, fu mio intendimento onde rispondere il meglio che poteva al soggetto datomi da codesta illustre Commissione tanto meritamente da Lei presieduta, di magnificare i meriti del maestro e porli nella possibile maggior evidenza, e dissi perciò coll’opera mia, essere Celeste la musica di Mayr effigiando un’armonia sacra con un gruppo di tre angeli uno dei quali ne accompagnasse coll’arpa il dolcissimo canto. Questo si fu il mio concetto. Nel quale è stato mio principal pensiero quello di esaltare i meriti egregi del maestro nella musica sacra anziché quelli della profana in cui fu pure distintissimo solo pel riflesso, che la collocazione del monumento era destinata in codesta Basilica ove per tanti anni sostenne la carica di maestro di cappella. Per’altro, nei fregi del monumento medesimo, non ho cassiato d’indicare le di lui principali opere che scrisse anche pel teatro, e di alludere in fine ai vari generi di musica coi due cigni laterali al gruppo degli angeli” (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Guglielmo Lochis*, [1852?]).

Lo scultore volle dunque alludere all’“armonia sacra” attraverso il gruppo scultoreo angelico collocato alla sommità del basamento a edicola, ampliando inoltre il riferimento “ai vari generi di musica” attraverso la raffigurazione dei cigni laterali. L’angelo centrale è raffigurato stante e ritratto in atto di cantare, l’angelo posto a destra, anch’esso stante, segue la lettura dello spartito musicale suonato dalla figura angelica seduta intenta a vibrare le corde di una lira e contraddistinta dal panneggio che lascia scoperta la spalla verso il riguardante, come nel caso degli angeli del Duomo di San Bonifacio (scheda n. 58).

Una raffigurazione varia, dunque, a cui si aggiunge il ritratto eseguito a bassorilievo, posto sul fronte del basamento entro una cornice a foglia di uroboro molto diffusa

nell'epoca, raffigurante il profilo del compositore. Sul fronte del piedistallo, nella specchiatura centrale al di sotto del ritratto, è posta l'iscrizione ideata dal conte Pietro Moroni, membro della commissione (Zanchi 2003).

L'apparato scultoreo risulta sottolineato anche dalla bicromia dei marmi: bianco per le principali parti figurate, venato e grigio per la struttura del basamento con frontone triangolare, ingentilito da partiture decorate a bassorilievo con ulteriori riferimenti al mondo della musica.

I documenti conservati testimoniano, inoltre, l'esistenza di un dagherrotipo donato dallo scultore al conte Guglielmo Lochis, il quale in una missiva, ringrazia sentitamente l'artista per il dono ricevuto: "Non troverei parole per esprimereLe quanto mi sia riescito caro e gradito il grazioso dono che ella ha voluto farmi del dagherotippo esprimente il bellissimo monumento da lei eseguito in marmo per questa citta, ad onorar la memoria del egregio nostro maestro di musica J. Simone Mayr. Un tal regalo che io collocherò nel mio gabinetto ove tengo riunite le più care memorie dei miei particolari amici, mi fu e mi sarà doppiamente caro, e perché mi ricorderà un vero capo d'opera della moderna scoltura, e perché mi sarà in prova dell'accordatami sua attenzione in ricambio di quella vivissima ch'io le portene" (BCVr, b. 184, *Lettera di Guglielmo Lochis a Innocenzo Fraccaroli*, Bergamo, 8 maggio 1852).

L'opera è ricordata anche dal nipote dello scultore nell'elenco delle "opere eseguite o modellate" dallo zio pubblicato a corredo del discorso commemorativo da lui letto e dato alle stampe nel 1883: "Monumento a Simone Mayr, gruppo di tre figure rappresentanti la Musica Sacra (1852). È nella Chiesa di S. Maria in Bergamo." (Fraccaroli 1883, p. 43). Il monumento risulta infine schedato nell'ambito del sistema di catalogazione del patrimonio culturale lombardo (SIRBeC scheda OARL - w6010-00415).

#### **Bibliografia specifica:**

Caimi 1962; Fraccaroli 1883, p. 43; Angelini 1968, p. 138; Tedeschi 1997, p. 560; Zanchi 2003, pp. 388-389 (fig. 390).

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Guglielmo Lochis*, [1852?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Guglielmo Lochis a Innocenzo Fraccaroli*, Bergamo, 8 maggio 1852 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 60

*Eva dopo il peccato*

*ante* 1854

gesso

già Verona, Museo di Castelvecchio

1854

marmo

esposizione: Parigi 1855; Verona 1856-57

collocazione ignota

1857

marmo

iscrizioni non rilevabili

già Liverpool, poi Londra (Sotheby's), ora in collezione privata

1862

marmo

cm 165x60x46

iscrizioni: INN/ FRACCAROLI/ 1862

esposizione: Monaco 1869

Milano, Galleria d'arte moderna, n. inv. 691

“Egregio ed illustre sig.r Presidente. Dietro comunicazione ch'io le faceva alcuni mesi sono dello stato delle cose riguardante la mia statua di Eva dopo il peccato, andata rotta in più pezzi nel trasporto a Parigi per l'universale esposizione ch'ebbe luogo nel 1855. Ella gentilissimamente mi chiedeva un relativo promemoria, e ciò all'effetto di potermi esser utile in quel disgraziato affare, costì in Torino, ove doveva trasferirsi, nel caso le ne venisse porta la occasione. Tale promemoria io mi faccio ardito di rimmetterlelo in

oggi, trattandosi che quel mio affare non ebbe ancora alcuna soluzione, e che tutte le carte che lo riguardano stanno tuttavia al R. Ministero dell'istruzione pubblica. Su di questo proposito, la bontà e gentilezza dell'animo suo, mi vietano farle alcuna raccomandazione, facendomi certo che mi proteggerà con vero interesse, e quindi in quella vece, io le anticiperò i miei più vivi ringraziamenti [...]" (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano, 7 giugno 1860).

Il carteggio dello scultore conserva testimonianza delle sfortunate vicende che contrassegnarono il trasporto all'Esposizione universale parigina del 1855 di una delle sue più note creazioni: l'*Eva dopo il peccato*, naturale prosecuzione iconografica di quell'*Eva prima del peccato*, il cui marmo fu esposto per la prima volta a Brera nel 1840 (scheda n. 30).

Fraccaroli presenta un nudo femminile stante, accostato con delicatezza a un tronco decorato con inserti floreali, particolari cari al Nostro, rinvenibili nella sua precedente produzione (si veda l'*Innocenza*, scheda n. 13). Il volto, mesto e reclinato in avanti, è incorniciato da lunghi capelli mossi. Le mani reggono con pudore e naturalezza le foglie di fico, dettaglio aderente alle scritture sacre, che consente di rendere immediatamente riconoscibile il soggetto rappresentato.

L'opera fu presentata a Parigi (*Autriche* 1855) accanto a due celebri cavalli di battaglia dello scultore di Castelrotto, l'*Achille ferito* e il *Dedalo che attacca le ali a Icaro*, e assieme al gruppo, meno noto, di *Atala e Chactas*. Fu proprio la statua raffigurante *Eva* a conquistare la medaglia di prima classe, apprezzata quale capolavoro di grazia, poesia e severità di forme, nonostante i danni subiti durante il viaggio ("[...] c'est un chef-d'oeuvre de grâce, de poésie et de sévérité de formes, quoiqu'elle ait été brisée dans le voyage" Vitali 1857). *Eva* e il gruppo di *Atala e Chactas*, "reduci dai trionfi parigini", furono esposte un anno dopo (1856) a Verona (Meneghello 1986, p. 25).

L'esemplare, in epoca successiva, fu oggetto del fitto scambio di corrispondenza intercorso tra Rosa e Giuseppe Fraccaroli, il quale pubblicherà poi nel 1883 le informazioni raccolte in precedenza: "Eva dopo il peccato, grandezza il vero (1854). L'originale andò rotto nel viaggio all'esposizione universale di Parigi del 1855: una

riproduzione è nella galleria di Brera a Milano; un'altra grande oltre un metro è a Liverpool".

Da quanto risulta dalle fonti documentarie e bibliografiche furono dunque realizzati tre esemplari di medesimo soggetto: dell'originale, comunque danneggiato, si è persa traccia, mentre una versione firmata e datata 1857, denominata *The Expulsion of Eve*, risulta venduta per la somma di 5.290 dollari all'asta battuta a Londra il 22 maggio 1996 da Sotheby's (si tratta probabilmente dell'esemplare transitato per Liverpool citato dalle fonti). Un esemplare in marmo, firmato e datato 1862, è infine tuttora conservato presso la Galleria d'arte moderna di Milano.

Si segnala che una statua, indicata genericamente come *Eva*, risulta presentata all'Esposizione internazionale di Belle arti di Monaco nel 1869 (De Gubernatis 1869) insieme all'*Achille ferito* e a un busto colossale (*Katalog* 1869). Potrebbe forse trattarsi dell'*Eva dopo il peccato* del 1862, considerando che questo soggetto figurò già una volta insieme all'*Achille* all'esposizione di Parigi nel 1855, ma fu danneggiato durante il trasporto.

Il modello comparve poi nell'elenco autografo dei gessi che l'artista volle donare al Museo civico di Verona: "Creda sig. Lotze, che se le mie circostanze economiche mel permettessero, vorrei che a tutte mie spese la mia Verona conservasse nei miei lavori il frutto di ogni sua cura ch'ebbe per la mia educazione. I modelli che io intenderei inviare sono i seguenti: *L'Aurora dell'indipendenza d'Italia*; il gruppo colossale *la nuova Italia*; Il modello semicolossale dell'*Achille ferito*; quattro statue grandi il vero: *La Maddalena e S. Giovanni*, *La giustizia e La misericordia*; tre gruppi men del vero: *Dedalo e Icaro*, *Atala e Chactas*, *Ciparisso che piange la morte del cervo*; altre due statue grandi il vero: *Eva dopo il peccato*, *Una odalisca*; parecchi busti ritratti compresi il mio, e molte estremità tolte dal vero..." (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?]).

Il modello raggiunse con certezza la collocazione pensata e voluta per lui dal suo autore, come documentano le foto di fine Ottocento dei gessi del Fraccaroli visibili nell'atrio di Palazzo Pompei (Marinelli 1989a, p. 33), tuttavia solo alcuni trasmigrarono poi nel Museo di Castelvecchio. Il gesso dell'*Eva dopo il peccato* ebbe probabilmente dapprima destino meno decoroso e successivamente infausto.

**Bibliografia specifica:**

Cantù 1853a; *Autriche* 1855, p. 9; Delécluze 1856, p. 315; *Exposition* 1856, p. 1377; Vitali 1857, p. 421; De Gubernatis 1869, p. 145; *Katalog* 1869, p. 97; Fraccaroli 1883, pp. 18, 43-44; Tedeschi 1997, p. 560; Meneghello 1986, p. 25; Gardonio 2007-2008, p. 20.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano, 7 giugno 1860 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 61

*Cristo risorto*

1853

marmo

cm 210x71x61

iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI/ 1853

Giussano, cimitero, Cappella Piola

commissione: famiglia Piola

esposizioni: Milano (Brera) 1853

La Cappella della famiglia Piola, nel Cimitero di Giussano in provincia di Monza Brianza, è custode di una scultura grande il vero raffigurante *Cristo risorto* posto su un mezzo globo a coronamento di un altare, proprio come nel caso del Cristo realizzato, in dimensioni ridotte (scheda n. 57), per l'altare di maggiore condotto a termine nel 1852 per la Chiesa di Santa Maria maggiore di San Bonifacio (VR).

L'opera fu esposta a Brera nel 1853 (*Esposizione* 1853) ove "Fraccaroli Innocenzo, se non presentò un nuovo Achille che renderà immortale il suo nome, porse una statua in marmo rappresentante il Cristo risorto. Aveva molti pregi, era encomiata senza per questo chiamarsi grand'attenzione da' visitatori" (Cantù 1853).

La figura risulta coperta da un panneggio morbidamente disegnato, che lascia visibili i segni della crocifissione, le stimmate e la ferita al petto. La posa suggerisce un Cristo tra la Resurrezione e l'Ascensione, con il braccio destro steso verso l'alto a indicare il cielo, mentre il sinistro regge un bastone.

Lo scultore rimane dunque aderente alla ricerca del "tipo" nella scultura cristiana, già condotta da Bertel Thorvaldsen (1770-1844) nella vasta impresa realizzata per la Von Frue Kirke a Copenaghen, in particolare nella faticosa statua del Cristo tradotta in marmo tra il 1827 e il 1828 (per le vicende legate all'opera si rimanda a Grandesso 2010, pp. 165-205).

Fraccaroli richiama l'iconografia del maestro danese nella definizione del panneggio e negli attributi tipici della barba e dei capelli ripartiti al centro, tuttavia ne aggiorna la posa, non più ispirata alla simmetrica ieraticità bizantina.

La scultura fu realizzata per la famiglia Piola, la quale accolse nella propria cappella privata le spoglie di altre personalità, tra cui i fratelli Cozzi. La sua esecuzione è ricordata dalle fonti a stampa: "Monumento sepolcrale rappresentante Cristo risorto, nel Camposanto di Seregno in Brianza. È nella Cappella sepolcrale della famiglia Piola, ed è consacrato alla memoria del signor Cozzi procuratore della stessa" (Fraccaroli 1883), ma soprattutto dalle fonti manoscritte, la scultura è, infatti, ripetutamente oggetto dello scambio di informazioni avvenuto tra Rosa Fraccaroli e il cugino Giuseppe: "[Giuseppe] Monumento Cristo risorto nel camposanto di Seregno. Dov'è questo paese? E il monumento è privato? O un ornamento pubblico del cimitero stesso? [Rosa] È in Brianza; è monumento privato e appartiene alla famiglia Piola." (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21).

La confusione fra i possessori della cappella e il dedicatario della scultura viene definitivamente chiarita in questi passi:

"[Giuseppe] Nell'ultima tua mi ricordi il monumento Brambilla (1870 circa) cos'è? E dov'è? Nella penultima me ne ricordi un altro al Cozzi (chi è?) a Seregno in Brianza. È questo il Cristo risorto? Credo di no, perché mi hai detto appartenere alla famiglia Piola. Sai cosa rappresenta? [Rosa] Quello della Brambilla sorge a Milano nel Cimitero monumentale. [...] Quello del Cozzi è appunto il Cristo; è poi nella cappella Piola, perché il Cozzi era procuratore di quella famiglia, che l'amava tanto e volle accoglierne le spoglie nella sua cappella" (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 24).

L'opera risulta oggi danneggiata per la perdita delle dita della mano destra.

**Bibliografia specifica:**

Cantù 1853; *Esposizione* 1853, p. 39; Fraccaroli, 1883, p. 43; Tedeschi 1997, p. 560.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21, 22, 24.

SCHEDA N. 62

*Busto di Andrea Fraccaroli*

1853?

marmo

cm h 65

ISCRIZIONE: A SUO PADRE/ ANDREA FRACCAROLI/ IL FIGLIO INNOCENZO/  
SCULTORE

Padova, Galleria Gomiero Milano Padova, già collezione Gaetano Fraccaroli

1868 ca.

marmo

già collezione Gabriele Fraccaroli

Lo scultore, come già anticipato, nacque a Castelrotto di Valpolicella, da Andrea e Aquilina Fagiuoli, il 27 dicembre 1805. “Suo padre era onesto campagnolo, possidente di alcune terre intorno a quell’antico castello: non era povero affatto, ma era carico di famiglia; si aggiunsero, le devastazioni e i saccheggi degli eserciti francesi ed austriaci in quelli anni sciagurati: poi era sì buono che in breve perdette campi e sostanze” (Fraccaroli 1883, p. 8).

Andrea Fraccaroli fu dunque agricoltore, costretto a trasferirsi con moglie e figli a Parona all’Adige attorno al 1818 e Innocenzo “come gli altri fratelli dovette ridursi a bottega” (Fraccatoli 1883, p. 8). Andrea si sposò il 19 gennaio 1791 e morì a 82 anni, il 30 novembre 1849 (APP, *Liber defunctorum 1842-1875*, cfr. Bissoli 2014, p. 163 nota 40). Della sua morte si trova riscontro anche nella corrispondenza dello scultore con il fratello Gabriele: “La cara tua lettera non fu prima a darmi la trista notizia della morte del carissimo nostro padre Gaetano me la scriveva pur troppo due giorni prima e quantunque mi riuscisse doloroso un tale annunzio, tu lo potrai facilmente immaginare quantunque io ne fossi già preparato conscio dell’età sua così avanzata, e dei molti incomodi da cui non era disgiunta. Ci consoli in questa nostra amarezza, appunto la

santità de' suoi costumi, ch'egli ebbe mai sempre sopra di ogni particolare, ed il premio che ne godrà quindi coi beati nel Cielo” (BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 5 dicembre 1849).

Nel ritratto marmoreo Innocenzo ci restituisce il volto di un uomo semplice e genuino, con un copricapo tipico dell'epoca, con cui il figlio lo raffigura anche nel monumentino funebre dedicato alla memoria dei genitori realizzato nel 1851 e collocato nell'oratorio della Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Parona all'Adige. L'unico vezzo concesso, la decorazione geometrica della camiciola dal collo aperto.

Il busto dedicato al padre è citato in una successiva lettera firmata dallo scultore, inviata in data 10 marzo 1868 al fratello Gabriele: “In quanto al busto del nostro povero padre desidererei che tu lo vedessi prima, per cui, quando troverai di fare una corsa a Milano, ciò che mi farà tanto piacere, come a ciascuno della mia famiglia, ne parleremo, e se ti piacerà lo porterai tu a Verona” (BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 10 marzo 1868).

L'opera risulta citata anche nello scambio di informazioni intercorso tra Giuseppe e Rosa Fraccaroli, la quale risponde al desiderio del cugino di sapere “[...] quali altri ritratti abbia fatto, cominciando da quelli dei parenti e dei famigliari”, affermando che “[...] altri busti in gesso furono quelli dell'Ester, Enrico, il mio, i suoi vecchi nonni, suo padre, (tu sai che il marmo di quest'ultimo è a Parona).” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883])

Giuseppe Fraccaroli pubblica successivamente nel proprio elenco, posto a corredo del discorso commemorativo dedicato allo zio, il riferimento al “busto ritratto del padre dell'autore (1853). Fu donato al fratello Gaetano ed è a Parona presso la famiglia Fraccaroli: un altro esemplare fu donato al fratello Gabriele”. Giuseppe attesta dunque l'esecuzione di un busto *post mortem* di Andrea Fraccaroli, del quale esistevano due esemplari, uno dei quali, donato a Gabriele, corrisponderebbe a quello citato nella lettera autografa dello scultore.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 43.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 10 marzo 1868 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

*Arcangeli*

1853-1856

marmo

cm 100 ca.

Legnago, Duomo di S. Martino

Nel 1853 si avviavano al termine i lavori relativi alla costruzione dell'Altare dell'Addolorata per il Duomo di Legnago, realizzato da Antonio Conconi su progetto di Romualdo Bottura di Verona.

Le fonti raccontano che Innocenzo Fraccaroli visitò il cantiere e dimostrò apprezzamento per il lavoro svolto, offrendosi di partecipare all'esecuzione dell'arredo scultoreo per la somma di L. 15.000 (cfr. Bologna 1984, p. 59; De Vincenti 2001, pp. 174-175). Secondo il progetto del Bottura, infatti, restavano da fare ancora cinque statue, per la cui esecuzione si attendeva venissero saldate le ingenti spese sino ad allora sostenute (Bologna 1984).

Fu dunque il Fraccaroli ad occuparsi delle ultime sculture, tre di queste dedicate alla raffigurazione degli arcangeli posti a coronamento della maestosa struttura impostata su quattro colonne rudentate. San Michele, San Gabriele, San Raffaele sono rappresentati stanti, dimostrano fisionomia simile con lunghi capelli all'altezza delle spalle, ma si distinguono per attributi specifici che ne arricchiscono la figurazione.

Sulla sommità del fastigio semicircolare spicca S. Michele, capo supremo dell'esercito celeste, che poggia le mani davanti a sé, sull'elsa dell'imponente spada rivolta verso il basso. Sull'architrave, a sinistra, è visibile S. Gabriele, angelo dell'Annunciazione che stringe nella mano destra un mazzo di gigli, mentre all'estremità opposta, ma sullo stesso piano, è collocato S. Raffaele, arcangelo guaritore e protettore dei pellegrini, con mantello e bastone.

Data l'altezza della collocazione, non si tratta di opere destinate a una visione privilegiata, ma nonostante la distanza dall'osservatore, lo scultore non lesina raffinati

dettagli e pose variate, mai stereotipate. A partire dal diadema posto sul capo dell'arcangelo Michele, la cui veste succinta lascia scoperta la spalla destra; un lembo ricade morbidamente verso il basso, trascinato dal peso della spilla circolare, uguale a quella che sorregge il pannello sulla spalla sinistra. Gabriele ha una mano al petto, nella destra stringe dei gigli senza alcuna retorica, quasi appassiti nell'acquisita morbidezza del marmo. Raffaele sorregge con garbo il suo mantello con la mano sinistra, nella destra tiene il bastone appena raccolto durante il cammino, che si insinua nella scampanatura delle pieghe del manto.

L'esecuzione delle ali, più folte nella loro parte superiore alla maniera di Canova e Thorvaldsen, richiama in modo distintivo gli angeli inginocchiati posti a corredo dell'altare maggiore del Duomo di San Bonifacio realizzati poco tempo prima (scheda n. 58).

**Bibliografia specifica:**

Bologna 1984, pp. 59; De Vincenti 2001, fig. 25 p. 164, pp. 174-175.

SCHEDA N. 64

*Gesù Bambino*

1854

marmo di Carrara

cm 23x54x29

iscrizioni: I.zo Fraccaroli 1854

sul lato anteriore della base scritta a matita antica: Fraccaroli scultore

Roma, Galleria Carlo Virgilio

A Roma si conserva il marmo di piccole dimensioni che ritrae *Gesù bambino* nelle sembianze di un neonato disteso su un giaciglio di paglia, avvolto in un panno, con le braccine protese già in atto di ideale benedizione. L'essenzialità degli elementi iconografici, figura umana e panneggio, ha consentito allo scultore di dilettersi comunque in virtuosismi tecnici, quali la resa materica della paglia, che riconduce all'iconografia della Natività, in contrasto con la morbidezza del panno adagiato sul giaciglio.

Nel corso dell'Ottocento risulta diffusa la richiesta di bambinelli, amorini e cupidi dormienti destinati al collezionismo privato, molti dei quali ispirati al Cupido dipinto a Malta dal Caravaggio nel 1608; tuttavia, accanto alla devozione privata, Monica De Vincenti ravvisa per l'opera un possibile ambito di devozione collegata a un convento o a una pia istituzione dedita alla cura dell'infanzia (De Vincenti 2002).

L'esecuzione (1854) si colloca a fama già raggiunta, nel periodo di piena maturità del Fraccaroli, tra il successo ottenuto all'esposizione internazionale di Londra (1851), dove presentò l'*Achille ferito* (scheda n. 9) e il *Davide in atto di scagliare la pietra* (scheda n. 54), e l'esposizione internazionale di Parigi (1855) dove inviò *Dedalo e Icaro* (scheda n. 5), *Achille ferito*, *Atala e Chactas* (scheda n. 46) e l'*Eva dopo il peccato* (scheda n. 60). Già a partire dalle sculture realizzate negli anni Quaranta il raffinato neoclassicismo dell'artista aveva cominciato ad aprirsi verso una varietà d'accenti in linea con la temperie spirituale e figurativa coeva (De Vincenti 2002), dimostrando soprattutto

nell'attenzione per il dato passionale, rilevabile in opere come *Atala e Chactas* e la *Strage degli Innocenti* (scheda n. 39), l'acquisizione di un linguaggio romanticheggiante (Tedeschi 1997, p. 560). Il *Bambinello* del 1854 richiama, nella definizione degli occhi e del piccolo mento appena annunciato, la tipologia iconografica caratteristica del Fraccaroli del bambino ritratto, per esempio, nella *Strage degli Innocenti* del 1843. L'opera non risulta citata dalle fonti ottocentesche dedicate allo scultore, che nello stesso anno data l'inedito busto dedicato al nonno Antonio Fagioli (scheda n. 65).

**Bibliografia specifica:**

De Vincenti 2002.

SCHEDA N. 65

*Ritratto di Antonio Fagioli*

1854

marmo

cm 45x27x20

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI/ A SUO NONNO/ ANTONIO FAGIUOLI/ 1854  
(sul retro)

Milano, collezione Fagioli

In collezione privata, si conserva tuttora il pregevole ritratto mai pubblicato, rinvenuto nel corso delle ricerche, citato dal nipote dello scultore quale “busto dell’avo materno dott. Antonio Fagioli (1854)” (Fraccaroli 1883).

L’effigie, infatti, tramanda le sembianze del nonno di Innocenzo, padre di Aquilina Fagioli. Pur ricorrendo alla classica tipologia dell’erma, lo scultore ritrae con particolare pregnanza le sembianze aderenti al vero di una persona in età anziana e dei relativi tratti distintivi, dai capelli radi sul capo, alla carente tonicità delle carni.

Si tratta di un notevole esempio della tendenza del nostro artista ad eternare attraverso il marmo i suoi più cari affetti, ricorrendo alla modalità espressiva a lui prediletta: la scultura.

Ai lati del busto compaiono, a bassorilievo, i riferimenti all’arte medica del nonno: il bastone di asclepio (o esculapio) a sinistra e una pinza chirurgica sulla destra. Sul retro del busto rimane ai posteri l’affettuosa dedica dell’autore.

Gli emblemi riferiti alla professione del personaggio erano stati collocati dallo scultore, quale ornamento, anche ai lati dei busti dedicati a Ciro Pollini (1835), Anna de Fratnich Salvotti (1837), Giuseppe Jappelli (1841) e, ancora, Cesare Arici (1843).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 44.

SCHEDA N. 66

*Monumento funebre di Ruperto Stambucchi*

*post* 1855

bronzo

cm 336x330x12 - busto cm h 66

iscrizioni: I. FRACCAROLI (sul busto, lato destro)

Milano, cimitero monumentale, porticato

Sotto il portico del cimitero monumentale di Milano, si erge il monumento funebre della famiglia Stambucchi, un'edicola quadrangolare impostata su quattro paraste impreziosite da una decorazione a candelabra, di gusto rinascimentale, eseguita a bassorilievo.

L'opera risulta dominata dalla nicchia con sfondo a conchiglia, che accoglie il busto raffigurante Ruperto Stambucchi, *astronomus braydensis*, morto nel 1855, termine *post quem* assunto per la datazione dell'opera non documentata, ma firmata.

Il fianco destro del busto riporta, infatti, la firma corsiva dell'autore: Innocenzo Fraccaroli, il quale ritrae con particolare vividezza l'effigie dell'astronomo con barba e baffi ben delineati. L'abito risulta dominato dalla sciarpa annodata, il cui intreccio va a chiudere l'ampio collo a due falde.

**Bibliografia specifica:**

Bertoni 2001, pp. 284-285 (figg. 12-13), 289.

*Maddalena*

1856

marmo

cm 180x50x50

iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI/ 1856 (sulla base esagonale, a destra)

Legnago, Duomo di San Martino

“Capitato a Legnago lo scultore prof. Innocenzo Fraccaroli a visitare l’altare, gli piacque il lavoro e suggerì di mettere sui due piedistalli, anziché due vasi di fiori, due statue raffiguranti S. Giovanni e la Maddalena” (cfr. De Vincenti 2001, p. 174).

Fu così che l’artista veronese firmò e datò al 1856 due maestose statue poste quale illustre corredo scultoreo ai lati dell’altare dell’Addolorata eretto nella cappella laterale destra del Duomo di Legnago, dopo lo scioglimento del voto assunto il 15 ottobre 1849, affinché cessasse l’epidemia di colera (Bologna 1984).

Si tratta di opere davvero rilevanti per qualità esecutiva, ricordate dallo stesso scultore nei propri ricordi autobiografici: “due statue grandi oltre il vero ho eseguite in marmo ordinatemi dalla fabbriciera di Legnago, S. Giovanni, e S. Maria Maddalena e figurano nel maggior tempio.” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Fraccaroli si dimostra costantemente innovativo nelle soluzioni figurative ideate. La *Maddalena* è ristretta stante, morbidamente panneggiata, mentre regge il vaso d’unguento. La veste risulta sorretta da una cintura, nascosta alla vista, all’altezza della vita e presenta pieghe più fitte e nervose rispetto al manto che ne ricopre la parte inferiore e che si adagia sulla mano destra in un mirabile effetto stilistico.

L’ampia scollatura ricade spontaneamente, lasciando scoperta la spalla destra e ricordando così la postura della *Malinconia* di Francesco Hayez, olio su tela dipinto attorno al 1840 oggi conservato a Brera (cfr. De Vincenti 2001, p. 175). La visione ravvicinata dell’opera lascia stupito l’osservatore nell’apprezzare la lavorazione del pizzo, lieve e raffinato ricamo scelto quale ornamento del margine superiore della veste.

Il volto della *Maddalena*, che denuncerebbe l'autografia del nostro scultore anche in mancanza della firma, è lo stesso volto etereo dell'*Eva prima del peccato* (scheda n. 30), reclinato leggermente in avanti, incorniciato dai capelli mossi, alleggeriti dai colpi di trapano.

Le opere destinate all'altare di Legnago risultano citate anche dal nipote scrittore: "S. Giovanni e la Maddalena, due statue più grandi del vero (1856). Sono nella chiesa di S. Martino di Legnago." (Fraccaroli 1883).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli, 1883, pp. 18, 44; Bologna 1984, p. 59; De Vincenti 2001, fig. 26 p. 165, pp. 174-175.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p.[19] (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 68

*S. Giovanni*

1856

marmo

cm 180x50x50

iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI/ 1856 (sulla base esagonale, a destra)

Legnago, Duomo di San Martino

Innocenzo Fraccaroli si offrì di eseguire per l'altare dell'Addolorata della Chiesa di San Martino di Legnago ben cinque statue per una somma pari a 15.000 L. La Fabbriceria del Duomo accettò di buon grado la proposta, consentendo di arricchire la preziosa struttura in stile bramantesco del Conconi con alcune delle migliori sculture dell'artista veronese.

Il piedistallo esagonale a sinistra della mensa regge la figura grande "più del vero" di *S. Giovanni* apostolo ed evangelista. All'estremità opposta, completa l'apparato *Maria Maddalena*, il cui orientamento del volto è speculare rispetto al *S. Giovanni*, nella ricerca di un elegante, ma non banale, simmetria dell'insieme.

I soggetti proposti dal Fraccaroli completano dunque, dal punto di vista semantico e iconografico, l'altare dedicato all'Addolorata, dominato dalla pala centrale raffigurante la Pietà e arricchito dalla presenza delle effigi marmoree dei personaggi che assisteranno alla Crocifissione secondo i testi sacri.

L'apostolo Giovanni è raffigurato stante, con le mani giunte all'altezza del petto. Sulla veste lunga sino ai piedi si adagia il mantello contraddistinto da morbide pieghe che consentono pregevoli effetti chiaroscurali.

Anche questa volta prevale la ricerca del bello, "del bello s'intenda accompagnato dal vero" (Fraccaroli 1883, p. 26). Le braccia, nel *S. Giovanni*, come nella *Maddalena*, fungono da sostegno per le stoffe, consentendo all'artista di dilettersi nella resa dei panneggi. Le pieghe e le fenditure dei mantelli rivelano lo studio, effettuato dallo scultore, di soluzioni plastiche varie e d'impeccabile effetto.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, pp. 18, 44; Bologna 1984, p. 59; De Vincenti 2001, pp. 174-175.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p.[19] (in Appendice documentaria).

*Monumento a Luigi Deleidi detto il Nebbia*

1856

marmo

iscrizione: A/ LUIGI DELEIDE/ PER ECCELLENZA D'INGEGNO/ E SQUISITA  
MAESTRIA DI PENELLO/ ORNATISTA ESIMIO E RINOMATO PAESISTA/ CHE  
GLI ONORATI E MODESTI COSTUMI/ RENDEAN PIÙ CARO E DESIDERATO/  
QUESTO MONUMENTO/ NEL LUOGO CHE LA PATRIA CONSACRA ALLE  
ARTI/ GLI AMICI E GLI AMMIRATORI/ VOLLERO DEDICATO/ ANNO  
MDCCCLVI

Bergamo, Accademia Carrara

Luigi Deleidi, pittore paesista e vedutista, nacque a Bergamo nel 1784 da Giuseppe Leonardo e Rosalinda Gualdi e si spense nella città natale nell'anno 1853. Esordì nel campo della scenografia, ma dal 1820 si dedicò quasi interamente alla rappresentazione del paesaggio, avviando la sua lenta, ma tenace "evoluzione dal verbo classicista all'emozione romantica" (Lorandi 1992, p. 178).

Tre anni dopo la morte, nel 1856, gli fu dedicata una lapide posta nell'atrio (portico di destra) dell'Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo, istituzione artistica fondata nel 1796, per volontà del conte Giacomo Carrara.

"Il lavoro quanto alla parte architettonica, venne egregiamente eseguito dal bravo nostro scultore Galetti. In marmo di Breno di Varese è il monumento, di Carrara è la medaglia, ammirabile per isquisita e rara esecuzione. Ben fece il sig. Fraccaroli a darci il busto dell'amico suo in basso rilievo: così ha più saldo schermo contro la fragilità, siccome quello che consistendo la figura stacciata, i di lei contorni vanno a maritarsi col fondo. Il lavoro del Fraccaroli non è soltanto da commentarsi per la molta espressione del Deleide, per la morbidezza delle forme, per la purità del disegno; ma sì per non aver egli voluto, in forza della amicizia e della stima che legavano al defunto, ricevere pagamento per l'opera sua" (*Monumento* 1856).

Il 7 ottobre 1856 uscì sulla prima pagina della “Gazzetta di Bergamo” (*Monumento* 1856) l’attestazione di stima per l’opera compiuta da Innocenzo Fraccaroli, unitamente al testo integrale della lettera (Milano, 10 luglio 1853) con cui lo scultore rinunciava a qualsiasi compenso, comunicando l’avvenuta consegna del bassorilievo.

Fraccaroli realizzò un ritratto di profilo nel quale riuscì a condensare i tratti distintivi della figura del pittore. Arricchì l’opera aggiungendo una natura morta raffigurante strumenti allusivi all’attività artistica del personaggio: i pennelli, una tavolozza, un compasso legati al margine inferiore della medaglia mediante il ricorso a un nastro.

L’amichevole spontaneità con la quale assunse l’esecuzione dell’opera è ricordata anche dalle fonti documentarie (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]), recepite poi da Giuseppe Fraccaroli nell’elenco dato alle stampe nel 1883, nel quale tuttavia, il nipote ricorda erroneamente quale luogo di collocazione dell’opera il cimitero di Bergamo: “Piccolo monumento omaggio d’amicizia posto dall’autore nel Cimitero di Bergamo alla memoria del pittore Luigi Deleidi detto il Nebbia” (Fraccaroli 1883).

Lo scultore si era già distinto qualche anno prima per l’esecuzione del *Monumento a Giovanni Simone Mayr* destinato alla Basilica di Santa Maria Maggiore (1852, scheda n. 59) ed il nome di Antonio Andrea Galetti, autore bergamasco della parte architettonica della lapide dedicata al Nebbia, si ritroverà insieme a quello di Eugenio Comotti e a quello di Innocenzo Fraccaroli nei lavori connessi all’erezione dell’Altare del S. Rosario nella chiesa arcipretale di Castrezzato, altare per il quale il Nostro eseguì nel 1866 le statue di *S. Vincenzo* e *S. Pio V* (schede nn. 85-86).

#### **Bibliografia specifica:**

*Monumento* 1856; Fraccaroli 1883, p. 44; Belotti 1989, p. 130 (nota 142); Lorandi 1992, p. 151.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 70

*Busto di don Carlo Rainoni*

1856

marmo

cm h 70

iscrizioni: INN:ZO FRACCAROLI/ 1856

Milano, Chiesa di San Marco, andito esterno

L'elenco redatto dal nipote dello scultore riporta notizia dell'esecuzione di un "monumento con ritratto del parroco di S. Marco di Milano. È in detta chiesa (1862)" (Fraccaroli 1883).

Le ricerche condotte direttamente sul campo hanno consentito il rinvenimento nel cortile esterno dell'edificio sacro di un nucleo di opere in marmo, ormai vittime delle intemperie, tra le quali si annovera il busto firmato e datato da Innocenzo Fraccaroli al 1856.

L'elenco del 1883 tramanda, dunque, erroneamente la cronologia ormai certa del busto in oggetto raffigurante l'effigie di un giovane sacerdote dall'abbigliamento contraddistinto dal semplice collarino ecclesiastico, che fuoriesce dal manto con inserti di pelliccia accomodato sulle spalle. La cappa, morbidamente piegata, lascia scoperta, in prossimità del braccio destro, una pregevole lavorazione della superficie marmorea, che con effetti geometrici replica il tessuto indossato.

Gli accertamenti effettuati presso l'Archivio storico della Diocesi di Milano hanno permesso di appurare l'identità del parroco preposto in quell'anno presso la Chiesa di S. Marco: don Carlo Rainoni, che nel 1822 risulta essere "cherico studente nel Seminario Arcivescovile di Monza" (Spedalieri 1822, p. 369).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 45

SCHEDA N. 71

*Maria Immacolata*

1857

marmo

cm 180 ca.

Valeggio sul Mincio, Chiesa parrocchiale di San Pietro apostolo

1863

bronzo

cm 200 ca.

Piacenza, Piazza del Duomo

L'opera è poco nota alla critica e la bibliografia che la riguarda è piuttosto avara, disponiamo invece di un buon numero di lettere scambiate fra l'artista e la fabbriceria della chiesa di Valeggio, vivissima testimonianza della genesi della scultura. L'esecuzione si snoda tra i propositi dell'artista, i desiderata della committenza e qualche difficoltà economica incontrata dalla comunità di Valeggio per quella che dalla corrispondenza superstite emerge come una vera e propria "impresa" per il piccolo centro del mantovano.

Così l'artista descrive i suoi intendimenti ai committenti nella lettera, non datata ma dei primi giorni del 1856, che accompagna il modello preliminare della scultura: "nella formazione di questo simulacro io mi sono proposto di esprimere non altro che la purezza, l'ingenuità, il candore etc. sotto le forme di un'essere il più bello e giovanile in un modesto e santo raccoglimento, altri affetti, espressioni, attribuzioni e significazioni io non li ho creduti necessari, nell'assunto argomento. Se non che, mi parve cosa ben fatta quella di porre in relazione la movenza complessiva della statua col simbolico atto che fa, di schiacciare cioè la testa al serpente, e ciò a maggior chiarezza del soggetto rappresentato". La lettera prosegue poi affrontando sia il tema del compenso che l'artista ritiene di dover chiedere alla committenza di Valeggio, sia le modalità e le fasi

che condurranno alla realizzazione e alla posa in opera della scultura: “in relazione poi a quanto siamo pure rimasti d’intelligenza circa il prezzo della statua di cui il piccolo modello sta ora loro sott’occhio, non esiterò a dichiarare, che in base di tutti i conti che ho fatti delle spese borsuali occorrenti per simile statua della grandezza di oltre due metri, cioè pel modello in creta, poi per fonderlo in gesso, per l’acquisto del blocco marmo statuaria di prima qualità, sua condotta da Genova a Milano, in seguito per la sbazzatura della statua, per la cassa e condotta di essa fino a Valeggio, e sua collocazione a luogo et. et. non esiterò, diceva, a dichiarare dover chiedere la somma di 450 pezzi da 20 fr.chi cadauno”. Prezzo che poteva poi - scrive l’artista - essere ridotto a 420 pezzi in ragione dei “tristi tempi che corrono” e “della soddisfazione che io darei a me stesso di fruttare un argomento così interessante e di collocarlo (quasi direi) in mia patria” (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al parroco e alla fabbrica di Valeggio*, [1856?]).

La lettera di risposta indirizzata da Valeggio allo scultore il 6 febbraio del 1856 è particolarmente spontanea nell’uso sgrammaticato di un italiano infarcito di espressioni dialettali e fornisce un buon punto di osservazione per capire la volontà dei committenti e l’idea di Immacolata che timidamente questi tentano di suggerire all’artista: “Arrivata la diligenza in Verona mi fu immediatamente consegnato la caseta contenente il modello della statua ... la sera sono arrivato a Valeggio e subito mi portai dal sig. ingegnere e per combinazione senza saputa trovai il sig. arciprete e molti altri preti con altri signori delli primi del paese che facevano baraca del Carnovale, e mi anno accolto con molto moltissimo piacere ... Quindi abbiamo scassato il modello subito, ed a prima vista ne restarono tutti pienamente soddisfattissimi si misero poi ad analisarło minutamente e ne sono sorti varie opposizioni ma tutte piccolissime, per esempio amerebbero di vedere un po piu schoperte le mani e un po piu corta la vestalia onde vedere piu il sottoabito, il serpe piu visibile e che lo stesso si morsicase la coda, e di portare un pochino indietro il velo alla testa della statua a mano sinistra della stessa onde vederla un po piu in profilo la testa; tutte queste sono state le oppinioni della sera; la mattina del martedì per tempo io nela saleta del paroco posi due tavoli uno sopra l’altro e sopra ancora vi posi la stessa caseta che conteneva la statua, e feci la mia esposizione al naturale, poi per ordine sono andato ad avisarne moltissimi del paese, e in meno di due ore saveva riempito la saleta

di persone con tutta la magioransa ed ancora quelle donne che o creduto ben fatto di invitare ... Tutta questa moltitudine di gente senza nessuna eccezione proclamarono essere di pienissimamente soddisfazione la scultura, e tutti dacordo stabilirono di lasiare libero lartista di fare e non fare quelle modificazioni che adietro li o descritte e che dalla stessa fabbriciera li veranno in breve notificate” (BCVr, b. 184, *Lettera di Giuseppe Brusconi a Innocenzo Fraccaroli*, Verona, 6 febbraio 1856).

La formalizzazione delle osservazioni della fabbriciera sono del 14 febbraio e sono così esplicitate: “si desiderebbe che il serpente si presentasse più visibile, come sarebbe a dire con la coda rivoltata per lo davanti all’ingiro del globo, ed in atto di morsicarla per rabbia; inoltre, che la mano destra figurasse un po più scoperta fino alla meta dell’avambraccio, onde lasciar vedere una parte anche dell’abito; e che il velo sul capo dalla parte sinistra fosse meno cadente, onde un po’ più resti scoperta la faccia alle persone che entrano in chiesa dalla porta maggiore” (BCVr, b. 184, *Lettera del parroco e della fabbriciera di Valeggio a Innocenzo Fraccaroli*, Valeggio, 14 febbraio 1856).

Il 28 maggio del 1856 l’esecuzione della scultura non è stata ancora ufficialmente ordinata, a causa di una “sgraziata raccolta dei bozzoli” che aveva messo in difficoltà le casse della cittadina mantovana. Nonostante questo contrattempo, l’artista lavora con convinzione e il 1 luglio può annunciare che il modello in grande è terminato e che “riuscito di abbastanza soddisfazione, e di aggradamento a parecchi artisti miei amici” e insiste con i committenti per avere le garanzie necessarie per procedere all’acquisto del marmo: “sarebbe quindi necessario che le signorie loro mi scrivessero in proposito, se nel periodo che loro indico, cioè per l’agosto o settembre al più tardi dell’anno 1857, s’impegnano o no di farmi tenere la prima rata dei 150 pezzi da f.chi cadauno”. Altrimenti, continua il Fraccaroli, realizzerò comunque la scultura in marmo, ma “di grandezza al vero e ciò per le maggiori probabilità di poterla collocare” (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al parroco e alla fabbriciera di Valeggio*, Milano, 1 luglio 1856). Il 20 luglio il parroco e la fabbriciera rassicurano lo scultore milanese sul pagamento e ufficializzano la commissione della scultura dell’*Immacolata*.

Della statua furono realizzate più copie, con leggere varianti, la più famosa fu “fusa in bronzo dal Colla di Torino, venne posta sopra la colonna monumentale innalzata sulla piazza del Duomo di Piacenza” ed il modello colossale, appositamente approntato per la

fusione, fu esposto a Brera nel 1863 (*Esposizione* 1863, pp. 92-93, cfr. Tedeschi 1997, p. 560). Nell'*Immacolata* di Piacenza risulta evidente la variante del braccio destro steso verso il basso, in atto di protezione, e non più piegato a reggere il manto come nell'esemplare di Valeggio.

Per quanto riguarda le altre copie della statua, si rivela particolarmente significativo lo scambio epistolare intercorso tra Rosa e Giuseppe Fraccaroli: “[Giuseppe] Se l'*Immacolata* di Piacenza sia una copia di quella di Valeggio, o viceversa, o se sieno del tutto differenti; e in tal caso se le due copie esistenti una in Francia, una a Roma sieno dell'una o dell'altra. [Rosa] Quella di Valeggio fu modellata per prima. Per Piacenza adottò la medesima composizione ma la modellò di nuovo, e con qualche modificazione e in misura colossale dovendola fondere in bronzo. Le copie esistenti sono sul 1° modellato” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21).

Dunque dell'*Immacolata* esistevano, come testimonia il nipote Giuseppe, almeno tre copie: “*Maria Immacolata* (1858). È nella Chiesa di Valeggio sul Mincio. Ne furono fatte tre altre riproduzioni; l'una, di grandezza oltre un metro, è a Roma; la seconda più piccola è in Francia; la terza, pure piccola, con leggere modificazioni, è presso la vedova dell'autore” (Fraccaroli 1883, p. 44).

In assenza del modello originale del Fraccaroli è difficile stabilire quanto lo scultore abbia tenuto conto delle indicazioni dei committenti per l'esecuzione della *Madonna di Valeggio*, risulta tuttavia evidente dal marmo che l'artista pose effettivamente quale basamento della scultura un globo attorniato da una serpe con le fauci spalancate. La figura della Vergine è avvolta da un abbondante panneggio dal quale emergono il viso etereo e le candide mani. Il mantello non lascia però scoperta la mano destra “fino a metà dell'avambraccio”, come richiesto dalla fabbriceria della chiesa. Le mani permangono comunque quale fulcro della composizione e, reggendo la stoffa, creano un ammirevole aumento del drappeggio del manto.

### **Bibliografia specifica:**

Caimi 1862, p. 176; Moroni 1860, p. 240; *Esposizione* 1863, pp. 92-93; Fraccaroli 1883, pp. 18, 44; Tedeschi 1997; Fiori 2008, p. 6.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al parroco e alla fabbrica di Valeggio*, [1856?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli all'ingegnere della fabbrica di Valeggio*, 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Giuseppe Brusconi a Innocenzo Fraccaroli*, Verona, 6 febbraio 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera del parroco e della fabbrica di Valeggio a Innocenzo Fraccaroli*, Valeggio, 14 febbraio 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera del parroco e della fabbrica di Valeggio ad Innocenzo Fraccaroli*, Valeggio, 28 maggio 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al parroco e alla fabbrica di Valeggio*, Milano, 1 luglio 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera del parroco e della fabbrica di Valeggio a Innocenzo Fraccaroli*, Valeggio, 20 luglio 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21, 22 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 72

*Deposizione dalla croce*

1857

gesso

distrutto

esposizione: Milano (Brera) 1874

*post* 1876

bronzo

cm 85x65x35

Verano Brianza, cimitero

“Lo studio dello scultore cav. Fraccaroli pare diventato un magazzino ferroviario; non vedi che casse, cassoni, paglia, roba imballata e roba che si sta imballando; ogni giorno arriva un carro, sul quale a furia d’arganelle, di curri e di braccia vengono collocate alcune casse, per portarle alla stazione centrale. Ancora un po’ di giorni e lo studio resterà pressoché vuoto. Perché il Fraccaroli fa la casa netta?” (*Belle arti* 1876). Questa è l’incisiva descrizione dello studio di Innocenzo Fraccaroli nel 1876, anno in cui, come tributo di riconoscenza, lo scultore decide di donare al Museo civico di Verona quasi tutti i suoi modelli, svuotando quegli ambienti dove per lungo tempo aveva conservato le proprie creazioni.

La *Deposizione* fu però uno dei pochi gessi scampati al trasloco, ricordato con affetto anche dal suo autore: “varj altri lavori ho pure condotti in marmo dei quali vedonsi i modelli in gesso nel mio studio, come ancora alcune composizioni fra le quali un gruppo di dieci figure rappresentante la deposizione dalla croce, di tutto rilievo che mi ha procurata la maggiore soddisfazione quella cioè di essermi approvata da tutti i migliori artisti non escluso il celebre cav. Tenerani” (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignota persona della famiglia Fagioli*, Milano, 2 novembre 1857). Il bozzetto fu piacevolmente descritto e riprodotto in incisione, in epoca

successiva, sulle pagine de “L’Illustrazione italiana”: “Fra le poche cose che rimangono a Milano nello studio dell’artista, l’Illustrazione ne ha scelta una pochissimo nota, *La deposizione dalla Croce*, modello di gruppo in gesso d’un metro circa d’altezza, e di dieci figure. La composizione distribuita a rigore delle esigenze scultoree, ha nondimeno un carattere pittorico, che dimezza tra le Deposizioni dei maestri italiani e quelle delle scuole olandese e fiamminga. Preoccupato dall’idea di dare un carattere di possibilità all’operazione meccanica del distacco del corpo di Cristo dalla croce, Fraccaroli vi ha posto Giovanni d’Arimatea a dirigerla ed ha tratto un bel partito dalla sindone che serva a calare il corpo del crocifisso dal legno. La figura di Cristo campeggia con nobiltà al centro della composizione, e quelle dei servi che si affaticano a calarle senza inconvenienti non sono meno belle nel loro genere” (*Belle arti* 1876).

L’impostazione piramidale richiama la struttura della *Buona madre del Venerdì Santo* realizzata da Pompeo Marchesi su commissione dell’imperatore Francesco I tra il 1834 (data del contratto) e il 1840, tuttavia, l’opera del Fraccaroli si dimostra ancor più movimentata in confronto all’opera dell’artista nativo di Saltrio. Lo scultore veronese, infatti, ritrae quasi un’affollata scena di lavoro, affievolendo per taluni aspetti la dimensione religiosa e soffermandosi su particolari inusuali come il panno sotto il costato del Cristo necessario alla discesa della salma.

L’atmosfera che permea la composizione evoca in misura maggiore, se vogliamo, il rilievo di De Fabris realizzato tra il 1845 e il 1851 visibile nel Castello di Aglié, rispetto alla composta deposizione realizzata da Pietro Tenerani per la Cappella Torlonia in San Giovanni Laterano a Roma (1835-1846) (su Tenerani: Grandesso 2003, pp. 161-168).

Il modello del Fraccaroli, esposto a Brera nel 1874 (*Esposizione* 1874), non fu mai tradotto in marmo e andò poi distrutto, ma l’artista riuscì a fonderlo in bronzo negli ultimi anni di vita, come testimoniato anche dal nipote Giuseppe che aveva tratto le proprie informazioni dal prezioso dialogo manoscritto intercorso con Rosa, figlia dello scultore, alla quale aveva posto, a riguardo, svariate domande: “La Deposizione dalla Croce, gruppo di dieci figure (1857). Doveva essere colossale, ma non fu eseguito che un bozzetto in gesso alto poco più d’un metro: solo negli ultimissimi anni fu fuso in bronzo. È a Milano presso il dott. Vittorio Fraccaroli” (Fraccaroli 1883).

All'opera dedicò uno scritto particolarmente significativo Angelo Rigoni Stern, il quale descrisse la dolorosa e sublime scena diretta dalla figura di Giuseppe d'Arimatea, il quale volge "la parola al suo servo che s'appresta a distaccare l'ultimo chiodo dal braccio sinistro, quasi per raccomandargli di non lasciarlo cadere in modo men che dignitoso [...]. Nicodemo recatosi anch'egli sul calvario tiene raccolte le gambe di Cristo onde la pia opera proceda con tutto il decoro possibile e S. Giovanni colla bianca sindone sulle braccia ne attende la salma per avvolgerla guardandola con affetto vivissimo e con ansia mentre essa sta per essere calata dalla croce. Le tre Marie formano un gruppo a parte a sinistra; ma integrale all'armonia, all'espressione di tutta la scena rappresentata. Il dolore che si legge scolpito in quelle tre figure non può tradursi a parole; il genio solo dell'artista sa coglierlo e ritrarlo nelle opere sue." Rigoni Stern scrisse parole lusinghiere dedicate alla *Deposizione* del Fraccaroli, augurandosi "egualmente a tutti quelli che videro ed ammirarono quest'opera nello studio dell'egregio artista, che se non sia possibile in marmo, venga fusa in bronzo" (BCVR, b. 184, *Due scritti di Angelo Rigoni Stern sulla Deposizione di Innocenzo Fraccaroli*, stesura definitiva, s.d.).

La fusione auspicata fu realizzata e collocata nel cimitero di Verano Brianza, sulla tomba della famiglia Fraccaroli. Le fonti archivistiche documentano inoltre anche una precedente *Deposizione* in tre figure (scheda n. 75).

#### **Bibliografia specifica:**

*Esposizione* 1874, p. 5; *Belle arti* 1876; Fraccaroli 1883, pp. 18-21, 23, 44; Tedeschi 1997, p. 560.

#### **Fonti documentarie:**

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignota persona della famiglia Faggiuoli*, Milano, 2 novembre 1857.

BCVR, b. 639, *Carteggio Giuseppe e Rosa Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22, 24, 25 (in Appendice documentaria).

BCVR, b. 184, *Due scritti di Angelo Rigoni Stern sulla Deposizione di Innocenzo Fraccaroli*, minuta e stesura definitiva, s.d.

*Bozzetto di monumento a Leonardo da Vinci*

1858

gesso

già Milano

Nel 1857 si fece strada nell'Accademia di Belle arti di Brera l'idea di erigere un monumento dedicato a Leonardo da Vinci. Il Fraccaroli presentò alla presidenza le proprie osservazioni, proponendo quale collocazione un luogo principe per le arti e le scienze ovvero il cortile del Palazzo di Brera. Lo scultore propose che i concorrenti potessero presentare il proprio progetto nella grandezza di un quarto "rispetto a quella che avrà ideata per luogo di sua destinazione, progetto che come ben s'intende, egli dovrà eseguire artisticamente e con ogni diligenza di novanta centimetri circa [...]", opponendosi al parere di far presentare sia un modello del monumento complessivo, di un metro circa, sia il modello finito della statua grande al vero (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla presidenza dell'Accademia di belle arti di Milano*, Milano, 23 maggio 1857).

Dai documenti si apprende che anche lo scultore veronese presentò un proprio bozzetto contraddistinto dal motto "Vagliami lungo studio e 'l grande amore", descritto di propria mano in una lettera inviata alla Regia Accademia di Brera nel 1858:

"La riconoscenza che viene tributata da tutti al celebre Leonardo, e particolarmente dalla Lombardia che gli è debitrice della rinomatissima istituzione da essolui fondata delle scuole del disegno con sì felici successi, ha determinato l'autore del progetto contrassegnato coll'epigrafe 'Vagliami il lungo studio, e 'l grand'amore' a rappresentare il sommo artefice in piedi, ed in atto di osservare e correggere come se fosse nella propria scuola... Egli sta quindi dignitosamente ritto della persona, tenendosi raccolta la veste colla sinistra mano, atteggiato in guisa (colla matita nell'altra) di riuscire utile a' suoi allievi coll'opera e col consiglio, siccome era dell'indole sua generosa e disinteressata. Concepita e sviluppata così la statua del grande artista che si

vuole onorare con un monumento sontuoso e perenne, l'autore ne decorava il piedestallo a maggior gloria di lui collocando sui basamenti quattro statue rappresentanti la Pittura, la Scultura, la Poesia, e la Matematica delle quali egli fu cultore esimio, e introducendo nel fregio del piedestallo medesimo alcuni ritratti de' suoi allievi più distinti, e di alcun altro egregio artista proveniente da quella scuola. Del resto, fu principal pensiero dell'autore quello di ottenere col presente progetto, un monumento che presentasse col suo volume complessivo, eleganza, nobiltà e ricchezza, e ciò allo scopo di rispondere possibilmente all'importanza del soggetto, ed alla munificenza sovrana che lo decretava; e fosse in esso espresso col maggior decoro e chiarezza, le più importanti e peregrine virtù del sommo Leonardo" (BCVr, b. 184, *Progetto per il monumento a Leonardo da Vinci*, Milano, 30 ottobre 1858).

Il disegno progettuale includeva, dunque, una figura maschile stante posta a coronamento di un basamento ornato da quattro statue allegoriche, risultando di mole particolarmente imponente, data la previsione di un'altezza complessiva pari a 8 metri e 45 centimetri. Dell'ideazione della scultura, comunque supportata da un "programma d'invito", dà riscontro anche il nipote Giuseppe, che da Rosa Fraccaroli apprende la donazione del bozzetto "ad un amico artista suo alunno" (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]). Giuseppe Fraccaroli includerà l'esistenza del progetto, datandolo al 1858 in maniera concorde al documento d'archivio, anche nel proprio elenco (1883).

Il concorso fu vinto dallo scultore Pietro Magni (1817-1877), che vedrà inaugurato il suo monumento in Piazza della Scala a Milano nel 1872.

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 44.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla presidenza dell'Accademia di belle arti di Milano*, Milano, 23 maggio 1857 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Progetto per il monumento a Leonardo da Vinci*, Milano, 30 ottobre 1858 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 74

*Monumento a Luigi Maggi*

1858

marmo di Botticino, marmo di Carrara

cm 320x130x70

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI/ 1858

Brescia, Cimitero Vantiniano

Il 26 giugno 1856 il Comune di Brescia bandì un concorso pubblico per la realizzazione di monumento da dedicare alla memoria del podestà Luigi Maggi morto di colera l'anno precedente. Il progetto doveva riguardare una "statua allegorica alta due metri, compreso il plinto, ed un cippo da inserire in una nicchia che occupa il mezzo di una cella ottagonale, tutta rivestita di marmo levigato di colore leggermente verdetto, e dall'alto scende la luce che la rischiarava. La statua allegorica potrebbe rappresentare Brescia che deposta sul cippo una corona di quercia, accenni alla ricordanza de' posteri i nomi che vi stanno scolpiti" (Terraroli, p. 40). Furono presentati ben 19 bozzetti, dai quali la commissione ne scelse quattro, decretando infine quale vincitore il progetto contrassegnato dal motto "Brama assai, poco spera e nulla chiede" di Innocenzo Fraccaroli.

L'opera e la poetica del Fraccaroli bene emergono dalla descrizione del progetto da lui inviato il 26 agosto 1856 alla Commissione bresciana e conservata in minuta presso la Biblioteca civica di Verona "[...] Nel dar forma al concetto del monumento addimandato per concorso da codesta illustre Congregazione municipale da erigersi alla memoria del defunto podestà cav. Luigi Maggi e che servir deve successivamente ad altri cittadini l'autore si propose di non dipartirsi dal giusto concetto della medesima Congregazione che indicava nel suo programma. Egli ha quindi rappresentata la r. città di Brescia che, deposta una corona di quercia su di un cippo che le sorge da canto, vi abbia inciso il nome del benemerito distinto defunto. La dignità nella posa di questo simulacro, caratterizzato per Brescia coll'indicato di lei stemma sulle torri delle quali ha

fregiata la testa e ripetuto sulla pergamena sovrapposta al cippo con il motto “Brescia, ai benemeriti della patria”, il vestiario grave, ricco e semplice al tempo medesimo, sono i caratteri stati ritenuti dall’autore i più idonei a chiarire il soggetto rappresentato, cioè Brescia, ch’egli adottava siccome ho detto a preferenza di qualunque statua allegorica onde maggiormente con chiarezza dimostrare i di lei sentimenti nobilissimi che nutre verso de’ suoi figli che si rendono degni di onorevole ricordanza. Onde conservare poi a questa statua la maggior possibile dignità l’autore crede differire dal propositosi concetto soltanto in ciò che riguarda ripiegarle il braccio attraverso la persona come sarebbe stato necessario perché accenni alla ricordanza dei posterì i nomi che stanno scolpiti, ciò egli credeva avesse potuto deturpare l’armonia e spontaneità delle linee della sua composizione non solo, ma sembrandogli che particolarizzando meno il concetto al defunto cav. Maggi, potrà meglio valere anche per tutti coloro che in avvenire verranno creduti meritevoli di ricordanza incidendone i nomi sui cippi e che in progresso di tempo necessariamente si collocheranno ai lati di questo monumento o sulle pareti della cella medesima. Circa al basamento, non ha mancato attenersi ad uno stile severo giusta la prescrizione dell’avviso di concorso reputando necessario decorarlo coi trofei dell’Agricoltura, del Commercio, e dell’Industria, siccome prerogative troppo note e proprie di codesta provincia che le tornano di tanto onore. Ora, nell’atto che l’autore presenta a codesta illustre Congregazione municipale questo suo progetto in una spiegazione dei relativi suoi pensieri che ne guidavano ad informarlo, si lusinga di non demeritare dell’onorevole sua considerazione [...]” (BCVr, b. 184, *Progetto per il monumento a Luigi Maggi*, Milano, 26 agosto 1856).

Lo scultore fa riferimento all’opera anche stilando la propria autobiografia, “altra statua monumentale in dimensioni oltre il vero, mi venne ordinata in marmo dalla città di Brescia intendendo quel municipio di rendere un tributo di riconoscenza a quei suoi figli che si resero benemeriti. Io l’ho figurata in piedi con uno stilo nella destra mano, tenendo una pergamena coll’altra appoggiata su di un cippo sul quale si devono incidere i nomi di quei cittadini che appunto per atti ed azioni generose verso la patria, se ne resero meritevoli, e comincio ad incidervi il nome di Maggi suo Podestà, il quale fu vittima del Colera, essendosi troppo esposto colle sue prestazioni prodigate agli infelici presi da quell’orribile morbo” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

L'artista ben descrive l'imponente figura allegorica femminile, sulla cui corona spicca lo stemma della città di Brescia, retta da un basamento sul quale compaiono, realizzati a bassorilievo, l'aratro, il caduceo, la spola col fuso, "per rievocare l'operosità del Maggi nel governo della città" (Vicario 1995, p. 65).

Il 13 dicembre 1856 il Comune di Brescia affida a Fraccaroli l'incarico e redige il contratto che prevedeva, oltre alla fedeltà al modello presentato dallo scultore veronese e all'impiego di marmo di Carrara di primissima qualità, il compimento dell'opera entro lo spazio di venti mesi, ovvero entro l'agosto del 1858.

Il 20 aprile 1857 lo scultore invia a Brescia una lettera in cui comunica di avere già finito il modello in creta e di avere ricevuto da Carrara il blocco di marmo necessario alla realizzazione dell'opera, che risulterà puntualmente eseguita nel 1858, entro i termini stabiliti dagli accordi (Terraroli 1990, p. 40).

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 44; Lonati 1988, pp. 45; Terraroli 1990, pp. 40, 111-112; Vicario 1995, pp. 65-67 (ill.); Tedeschi 1997, p. 560; Falconi 2010, pp. 245, 250.

#### **Fonti documentarie:**

*Progetto per il monumento a Luigi Maggi*, Milano, 26 agosto 1856 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], pp.[19-20] (in Appendice documentaria).

*Deposizione in tre figure*

1858 ca.

gesso

irreperibile

Il carteggio di Innocenzo Fraccaroli conserva fortunatamente, ancor oggi, il documento fotografico che ritrae la *Deposizione in tre figure*, posta a coronamento di un monumento funebre a edicola ornato da bassorilievi e figure allegoriche.

L'opera è ricordata anche dal nipote Giuseppe: "Cristo deposto dalla Croce, gruppo di tre figure. Non fu scolpito in marmo: molti anni dopo fu rimodellato, ma i modelli perirono: non ne resta che una fotografia" (Fraccaroli 1883), il quale aveva tratto le proprie informazioni dal dialogo epistolare intercorso con la cugina Rosa, che attestava la perdita del modello: "[Giuseppe] Dici che la Deposizione in tre figure fu modellata circa del 1858, ma non era stata fatta come progetto del monumento al cav. Trezza in uno degli ultimi anni, che non ricordo quale? O quel monumento era una modificazione di un concetto già vecchio? [Rosa] Gli è perché ne aveva in quell'epoca modellata un'altra come progetto ad un monumento che doveva eseguire, eppoi gli venne tolta la commissione, così della prima composizione ci restò per molto tempo il modello che poi per la solita dolorosa questione di spazio, andò rotto" (*Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 24).

Fraccaroli eseguì l'opera all'incirca negli stessi anni della pregevole e ben più affollata *Deposizione in dieci figure* (1857, scheda n. 72), pervenuta anch'essa in una collocazione cimiteriale.

La fotografia della *Deposizione in tre figure* consente comunque, in mancanza dell'opera, di poter apprezzare l'intensa rappresentazione dominata dalla figura della Vergine addolorata, che regge in grembo il corpo del Cristo, ormai inerme, con il capo reclinato. Ai piedi della figura mariana, Fraccaroli ritrae la Maddalena inginocchiata, in atto di baciare la mano del Redentore.

Il fronte del basamento poligonale presenta, inoltre, una figura femminile eseguita a rilievo, con le mani giunte, in atto di adorazione sia verso l'episodio sacro, sia verso il medaglione con l'effigie, probabilmente, del cavalier Trezza. Ai lati compaiono due figure allegoriche, panneggiate e stanti; una di queste indossa l'elmo alato: attributo di Mercurio, protettore dei commercianti.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 44.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 24 e 25.

SCHEDA N. 76

*Aurora dell'Indipendenza d'Italia*

1859

marmo

già Saint-Lô, Hotel de Ville

esposizione: Milano (Brera) 1860

1859 ca.

marmo

Belgio, Bruxelles?

Esposizioni: Bruxelles 1863

1859 ca.

marmo

già Milano, Collezione Prina

“L’aurora d’Italia, statua grande il vero (1859). Fu donata per pubblica sottoscrizione alla stampa liberale Francese personificata nell’Havin direttore del giornale *Siècle*, in segno di riconoscenza per aver egli sostenuta la causa nazionale Italiana. Una copia è nel Belgio; un’altra più piccola è presso il signor Prina a Milano” (Fraccaroli 1883).

Giuseppe Fraccaroli riassume con precisione le vicende che segnarono l’esecuzione della scultura rappresentante l’*Aurora dell’Indipendenza d’Italia*. Gli italiani si sentirono sostenuti e spronati nelle aspirazioni nazionali dalla stampa liberale francese. Al fine dunque di dimostrare la propria gratitudine “unironsi fra loro i principali organi della stampa liberale di Milano, Firenze, Torino, e stabilirono di offrire a L. Havin direttore politico del giornale il *Siècle* una statua, in contrassegno di riconoscenza per quanto erasi adoperato in pro della causa italiana. Nel signor Havin veniva in realtà personificata tutta la stampa liberale francese, e volevasi in lui simboleggiare il legame

con cui cementare e rafforzare l'unione politica delle due nazioni sorelle [...]" (Cardinali 1862, p. 500).

Il *Siècle* era un periodico repubblicano parigino diretto dal giurista Léonor Joseph Havin (1799-1868), un avversario temuto da Napoleone III ed eletto nel 1863 deputato di opposizione in due dipartimenti (Puccioni 1929).

Fraccaroli per la commissione dai chiari intenti risorgimentali ricorse al nudo femminile proponendolo in chiave allegorica e raffigurandolo panneggiato solo nella parte inferiore del corpo, svettante su un globo. L'elegante figura femminile con la mano sinistra trattiene dei fiori, mentre con la destra regge la fiaccola che funge da asta della bandiera.

Il marmo grande al vero fu esposto a Brera nel 1860 e tra le prime recensioni, corredata da un'incisione dell'opera, vi fu quella di Pier Ambrogio Curti: "la è dessa una assai leggiadra figura di donna, che con posa di fortunato ardimento si libra su di un globo, che è il nostro emisfero, su cui si presenta con ottimo consiglio delineata la penisola italiana. Quasi un manto, che dal bel capo coronato di rose le scende per raccogliersi dietro la persona, ella sventola il tricolore vessillo su cui appare scolpito lo stemma della augusta Casa di Savoia che si tolse magnanima l'onoratissimo incarico di capitanare l'italiano risorgimento. Le due braccia ha ella levate in alto e si ripiegano sulla testa dolcemente: coll'una mano poi sparge bellissime rose significatrici delle letizie che sono alla italiana terra promessa dagli eventi dell'oggi e sembra con questa espressione avere l'autore ricordato que' versi del Tasso [...]; coll'altra mano stringe il lembo del vessillo, ravvolto intorno ad una accesa face, simbolo questo che vi dà due idee ad un tempo. È forse quella face l'antica fiamma che diffuse all'orbe la luce della civiltà e che ora l'Italia nuovamente agita, e sarebbe allora buon testimonio della fede che ha l'artista che l'Italia sia una seconda volta serbata a splendidissimi destini ed a preceder le altre Nazioni tutte ed a servir loro di maestra, [...] o forse pretese con essa indicare quell'ora del giorno che arreca all'universo l'Aurora, nella guisa stessa che Guido Reni usò nel dipingere le sue famose Ore. [...] In quanto alla materiale esecuzione di questa statua, essa risponde ancora meglio alla molta fama del suo autore. Con buon accorgimento egli foggì la sua Aurora colla veste succinta ai lombi e nuda dalla cintola in su. Di tal maniera servì a' due precipui intenti della statuaria: il nudo,

vo' dire, ed il panneggiamento. Quello vi è eseguito con naturale delicatezza e questo con verità e saviezza [...].” (Curti 1860, pp. 62-64).

Nel 1858 anche Pietro Magni offrì una traduzione allegorica del nudo femminile nella personificazione di Trieste destinata alla *Fontana della Ninfa Aurisina*, quale celebrazione della costruzione del secondo acquedotto triestino, oggi visibile presso il Museo Revoltella nel capoluogo friulano.

Emilio Cardinali pubblicò nel 1862 le parole di apprezzamento pronunciate da Havin in riferimento al dono scultoreo realizzato dallo scultore veronese: “Gli italiani (ei scrive da Parigi il dì 6 Gennajo 1861) di Milano, Firenze e di Torino avendo conferito grandissimo segno di onoranza alla stampa liberale francese, io riunirò per ricevere degnamente i loro rappresentanti e il sig. Fraccaroli (autore della statua), tutti gli scrittori, che più si distinsero per la loro devozione alla causa italiana. [...] Io conserverò, come un prezioso deposito, quella statua, che ricorderà a coloro che verranno dopo di noi la grandezza della vostra rivoluzione, i magnanimi vostri sforzi e lo spontaneo e devoto soccorso della stampa liberale francese all’opera d’indipendenza dell’eroica vostra nazione. [...] La fotografia che rappresenta talvolta duramente gli oggetti d’arte, ha conservato alla statua del signor Fraccaroli una poesia, che dà un alto concetto di quest’opera magistrale, ed io credo che l’aurora dell’indipendenza italiana (la statua rappresentava quest’idea) accrescerà ancora la fama dell’eminente artista” (Cardinali 1862).

L’*Aurora* fu pubblicamente trasportata a Parigi e la stampa ne documentò il tragitto in tutte le sue tappe: il 3 marzo 1861 lo scultore è in viaggio con Raffaele Sonzogno per accompagnare la propria statua “destinata ad attestare la gratitudine italiana alla stampa liberale francese”, tuttavia “è sorpreso sulla strada del Cenisio da violentissima bufera di neve con valanghe” (Comandini - Monti 1929, p. 62). Il 7 marzo Fraccaroli raggiunge la capitale francese ed è subito invitato da Havin a un convito a cui partecipano lo stesso Sonzogno e vari giornalisti francesi, “al finire brinda a Vittorio Emanuele, a Cavour, alla liberazione della Venezia entro quest’anno senza guerra” (Comandini - Monti 1929, p. 64). Il 10 dello stesso mese l’opera fu collocata nella sala maggiore del *Salon des Arts unies*, ma i festeggiamenti proseguono sino al 12 marzo 1861, quando si tenne “a Parigi in casa di Havin del *Siècle* brillante *soirée* per

festeggiare il dono della statua del Fraccaroli. Vi sono vari giornalisti parigini, Légonvé, il pittore di marine Gudin, Odilon Barrot, Carnot, Lasteyrie, Ollivier e Darimont. Partecipano al trattenimento i cantanti italiani Badiali, Zucchini, Gardoni, la Penco; e recita poesie la Ristori” (Comandini - Monti 1929, p. 66).

L'avvenimento fu ricordato anche dalla stampa francese: “M. Fraccaroli, sculpteur italien, a fait hommage à la Presse française d'une statue en marbre représentant l'aurore de l'indépendance italienne. Mme Ristori a dit pour la circonstance de fort beaux vers composés par M. Ernest Legouvé. La plus franche cordialité n'a cessé de régner dans cette réunion d'hommes d'élite, artistes et écrivains” (Conseiller 1861).

Le fonti definiscono talvolta l'opera “une statue en bronze” (Sirven 1866), tuttavia si ha la certezza che l'Aurora fosse stata realizzata in marmo.

L'*Aurora* donata al parigino Havin è stata considerata a lungo dispersa. Per rinvenirne le tracce è stato necessario tornare sui passi di colui che la ricevette in dono, passando in rassegna i luoghi in cui visse e a cui rimase legato. Dopo lungo peregrinare si raggiunge la Normandia, in particolare Saint-Lô, dove Léonor fu giudice di pace, e dove emerge dalla nebbia l'ultimo luogo di collocazione della scultura: l'Hotel de Ville ove era visibile “a l'extrémité opposée du vestibule, statue en marbre de l'Indépendance italienne, par Fraccaroli, offerte en 1860: ‘A la presse française libérale, l'Italie reconnaissante’” (*Guides* 1919). Alla soddisfazione di poter aver rintracciato la statua, si è sostituito ben presto lo sconforto. Saint-Lô, infatti, è stata rasa al suolo dai bombardamenti del Secondo conflitto mondiale. Rimane la documentazione fotografica a ritrarre i resti spettrali dell'Hotel de Ville, ultimo custode dell'*Aurora dell'Indipendenza d'Italia* di Innocenzo Fraccaroli.

La copia belga della scultura donata a Léonor Havin risulta esposta nel 1863, insieme all'Achille ferito, a Bruxelles, come risulta dall'*Exposition générale des beaux-arts 1863. Catalogue explicatif (Exposition 1863)*.

Il gesso dell'opera fu donato al Museo civico di Verona, dove sul finire dell'Ottocento risulta ancora integro, come documentano le fotografie pubblicate da Sergio Marinelli nell'ambito del catalogo *Il Veneto e l'Austria* pubblicato nel 1989, mentre la condizione attuale dei gessi risulta ormai frammentaria.

**Bibliografia specifica:**

Curti 1860; *Esposizione* 1860, p. 55; Conseiller 1861, p. 7; Paget 1861, p. 176; Brisson - Ribeyre 1862, pp. 19, 52; Cardinali 1862, pp. 500-501; Fraccaroli 1862; *Exposition* 1863, p. 64; Sirven 1866, p. 255; Fraccaroli 1883, pp. 18, 44-45; *Guides* 1919, p. 451; Comandini - Monti 1929, pp. 62, 64, 65, 66, 470; Puccioni 1929, p. 205; Tedeschi 1997, p. 560; Tedeschi 1999, pp. 52, 57.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 77

*Monumento a Francesco Casorati*

1860

marmo

cm 290x118x40 - busto cm h 80 ca.

Iscrizioni: A FRANCESCO CASORATI/ PROF. SUPPL. DI PATOLOGIA  
GENERALE E DI MATERIA MEDICA/ PER DUE ANNI IN QUESTA  
UNIVERSITÀ,/ DESIGNATO L'ANNO 1848 AL MAGISTERO CLINICO,/  
IMPEDITOGLI POSCIA DA TEMPI AVVERSI,/ CHE, SAGACISSIMO  
OSSERVATORE DELLA NATURA,/ COLLA VOCE, COGLI SCRITTI, COLLA  
PRATICA/ ACCREBBE L'ONORE DELLA MEDICINA ITALIANA,/ ALCUNI  
AMICI E COLLEGHI POSERO./ VISSE 64 ANNI SINO AL PRIMO DÌ DEL 1859.

(sul fronte del basamento)

IN.ZO FRACCAROLI 1860 (sul busto, a destra)

Pavia, Università degli Studi, cortile dei Caduti, piano terra, parete orientale

Presso l'Università degli Studi di Pavia, all'interno del cortile dei Caduti, si erge il monumento dedicato a Francesco Casorati (1794-1859), padre del più noto matematico Felice Casorati (1835-1890), nonché medico e docente presso l'ateneo patavino. Più precisamente, fu ripetitore di fisiologia, patologia e materia medica nei collegi Borromeo e Ghisleri, divenendo poi "professore nell'università dall'aprile al giugno del '48 per nomina del Governo Rivoluzionario Lombardo; docente di Clinica medica durante il 1849-50 nell'ospedale, che sostituiva allora in parte l'università chiusa dal Governo austriaco; non più ammesso poi all'insegnamento universitario quando essa fu riaperta" (Pagani 2012).

Un basamento a tronco di piramide, provvisto di iscrizione, regge una base rastremata e baccellata sul quale è scolpito il gallo di Esculapio, che funge da sostegno al busto del professore, il cui ritratto è contraddistinto dalla folta barba, che ricade morbidamente sulla giacca abbottonata.

L'opera, voluta dagli amici e colleghi del professore, è ricordata dal carteggio intercorso tra Rosa e Giuseppe Fraccaroli, il quale nella sua pubblicazione ne colloca l'esecuzione dopo l'anno 1860 (Fraccaroli 1883). Come ben rilevato da Chiara Pagani, l'esistenza del monumento è attestata dalla lettera del 24 dicembre 1861 inviata dal professor Francesco Cattaneo al rettore dell'ateneo in merito alla collocazione di una lapide dedicata ad Antonio Pignacca, lettera nella quale il Cattaneo fa riferimento ai "monumenti di epoca più recente, quali sono quelli di Borda e del Casorati" già presenti presso il cortile della struttura universitaria (Pagani 2012). L'opera risulta poi citata nel verbale dell'adunanza del 13 marzo del 1862, durante la quale fu deliberata la collocazione del monumento ad Antonio Pignacca proprio in prossimità di quello dedicato al professore Casorati (Pagani 2012).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 47; Tibiletti 1961, pp. 45, 89; Erba – Morani 1977, p. 106; Erba 2011, p. 71; Erba 2012, pp. 35, 38 (fig. 61); Pagani 2012.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 e 24 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 78

*Orlanduccio del leone*

1861

gesso

collocazione ignota, già collezione Vittorio Fraccaroli

esposizioni: Milano (Brera) 1869

Merita un opportuno approfondimento l'ideazione da parte dell'artista del gruppo scultoreo dedicato a *Orlanduccio del leone*, episodio che affonda le proprie radici nella storia fiorentina.

Secondo la tradizione, nel XIII secolo, un bambino chiamato Orlanduccio fu catturato in Orto San Michele dalla fauci del leone fuggito dalla gabbia di Piazza S. Giovanni a Firenze. La madre, già vedova, liberò il fanciullo affrontando coraggiosamente la fiera ed entrambi furono inaspettatamente risparmiati dalla ferocia dell'animale (cfr. Malispini 1830, pp. 369-370).

Fraccaroli decise liberamente di cimentarsi con questo inedito soggetto, dimostrando un'inesauribile *vis* artistica e proponendo di tradurlo in marmo al principe Giuseppe Giovannelli. Il carteggio dello scultore conserva, infatti, una lettera datata 18 dicembre 1861, che contiene un prezioso riferimento all'opera: "il gruppo (il leone di Firenze) di cui Le trasmetto le fotografie, sarebbe appunto quel lavoro per me il più simpatico e perché di mia elezione, e perché ancora in iscultura (ch'io sappia) non ancora stato trattato. Non dispiaccia a S. Eccellenza di concedermi la esecuzione di quest'opera, e ne sarò eternamente obbligato. In quanto poi alla sua collocazione, si accerti, che potrà stare benissimo vicino alla parete della sala, quando il suo piedistallo abbia la coperta girevole, il gruppo può essere veduto in tutte le sue parti, che non mancano di interessare e come espressione e buon contrasto e sempre bene illuminato di linee." (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovannelli*, Milano, 18 dicembre 1861).

È ragionevole supporre che lo scultore alludesse alle fotografie del modello, in tal caso la data della lettera andrebbe a costituire un termine *ante quem* per la datazione del gesso raffigurante i tre protagonisti della vicenda.

L'opera, infatti, non fu mai tradotta in marmo, “la madre ed il leone; gruppo in gesso a dimensioni minori del naturale” fu esposto a Brera nel 1869 (*Esposizione* 1869) e rimase, infine, al figlio dell'artista, Vittorio, come ripetutamente attesta lo scambio epistolare intercorso tra Giuseppe e Rosa, sorella di Vittorio: “[Giuseppe] 6. Se il gruppo Orlanduccio del Leone sia stato eseguito in marmo, e al caso dove sia, e se il gesso sia andato rotto e quando all'incirca sia stato modellato e scolpito. [Rosa] 6. Fu un semplice suo studio; il gesso è intatto e lo conserva Vittorio.” (BCVR, b. 184, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21).

Giuseppe aggiungerà nella pubblicazione data alle stampe nel 1883 un riferimento alla grandezza del gruppo, “alto oltre un metro” (Fraccaroli 1883).

#### **Bibliografia specifica:**

*Esposizione* 1869, p. 39; Fraccaroli 1883, p. 46.

#### **Fonti documentarie:**

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 18 dicembre 1861 (in Appendice documentaria).

BCVR, b. 184, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 e 22 (in Appendice documentaria).

*La Nuova era d'Italia*

1862

gesso

già Verona, Palazzo Pompei

esposizioni: Milano (Brera) 1863

Una fotografia in bianco e nero rimane quale unica testimonianza iconografica del bozzetto della *Nuova era d'Italia*, opera che rappresenta l'ultima profonda delusione di Innocenzo Fraccaroli: un vano investimento di energia e risorse impiegate sia nella realizzazione del modello sia, soprattutto, nelle pubbliche relazioni allacciate nell'affannosa quanto inutile ricerca dei fondi necessari alla sua traduzione in marmo.

La composizione d'andamento piramidale, contraddistinta dalla consueta calma, è dominata dalla figura femminile centrale, allegoria dell'Italia "grandeggiante nel mezzo" che con "il destro piede calca il despotismo caduto" rappresentato da una figura virile sdraiata, che tenta di risorgere mordendosi una mano. Al fianco dell'Italia, il genio simboleggiante il nuovo evo regge "colla destra la bandiera italiana alla sommità della quale appajono in un cartello le parole *Regnum Italiae*, e colla sinistra regge lo scudo dei Savoia" (Ambrosoli 1863).

La scultura era destinata a una pubblica piazza di Milano ed era intenzione del suo autore realizzare una prosecuzione ideale della precedente *Aurora dell'indipendenza d'Italia* (scheda n. 76). L'*Aurora* raffigurava nel 1859 i primi passi verso il nuovo assetto unitario della patria; la *Nuova Era* ne rappresentava il compimento, dopo la nomina di Vittorio Emanuele II a re d'Italia.

Il modello del gruppo scultoreo fu messo a punto entro il novembre 1862, data in cui Fraccaroli affidò l'inizio della propaganda a un suo *flugschrift* stampato a Milano per i tipi Lombardi. Lo scultore affidò a questa stampa una precisa descrizione del bozzetto che intendeva tradurre in marmo. "Mi proposi" scrive l'artista "di rappresentare l'Italia che altera e disdegnosa calpesta lo atterrito despotismo", che non potendo più offendere

“inveisce contro se stesso, mordendosi forsennato la mano”. La “risorta regina” con la mano “impone all’abborrito oppressore la resa e di varcare il confine”. Il gruppo risultava completato da un “minaccioso leone per denotare la vigilanza e la forza che deggiono quindi innanzi tutelare le nostre leggi in un colla nostra terra”. Quali attributi simbolici che dovevano caratterizzare l’opera erano previsti: il “diadema turrato cogli stemmi delle sue più elette città”; la “stella Espero simbolo primo d’Italia”; il vessillo nazionale sulla cui asta ha posto “rediviva l’aquila gloriosa dell’impero di Roma” (Fraccaroli 1862).

Il 3 marzo 1863 fu ufficialmente pubblicato dalla “Gazzetta di Milano” il programma di sottoscrizione patrocinato dal principe Umberto, dal quale si apprende che il modello colossale, ormai concluso, era visibile in originale presso lo studio dello scultore e in copia fotografica presso molti librai di Milano. Emergono poi ulteriori dettagli costruttivi: l’altezza complessiva raggiungeva circa 10 metri, la statua sarà eseguita in marmo di Carrara di seconda qualità (il cosiddetto “ravaccione”) e montata su un piedistallo in granito, circondato da cancellate, elementi previsti a spese dello stesso Fraccaroli.

Rispetto alla descrizione del 1862 il progetto si dimostra arricchito di un medaglione posto sulla facciata principale del piedistallo “che ricordi le gloriose cinque giornate, figurante la presa di Porta Tosa onde abbia pieno sviluppo la significazione storica dell’opera, tratto dal modello elaborato nel giugno 1848 per la medaglia che il concittadino Cagnola Bartolomeo ideò fin da quell’epoca e che testé in concorso delle provincie di Lombardia dedicò a S.M. Vittorio Emanuele II” (scheda n. 45).

La sottoscrizione, che prevedeva l’emissione di 1.500 azioni da 100 lire cadauna, si chiude con un interessante e curioso concorso: “due premi vengono fin d’ora destinati ad estrarsi a sorte fra gli azionisti consistenti in due lavori in marmo già eseguiti dal Fraccaroli medesimo. Si è il primo gruppo rappresentante *Atala e Chactas*, il secondo un busto grande il vero che figura la *B. Vergine*; questi lavori sono visibili nel di lui studio [...]” (*Soscrizione* 1863).

Come anticipato, Fraccaroli non riuscì a raccogliere i fondi necessari per la realizzazione dell’opera, nonostante il generoso contributo del principe Umberto e della famiglia reale e i numerosi tentativi dello stesso autore di far convergere sulla sua opera

l'interesse dei contemporanei attraverso la stampa e le lettere ai suoi corrispondenti: Aleardo Aleardi, lo zio Francesco Fagioli, e ad altri influenti personaggi rimasti però ignoti (ad uno di questi provò invano a chiedere di farsi accreditare presso il Ministro della pubblica istruzione Michele Amari, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto conte*, Milano, 1863).

L'opera, dunque, non fu mai tradotta in marmo e qualche anno dopo, tramontata ormai ogni speranza di vederla inaugurata in una piazza milanese, il gesso fu destinato al Museo civico di Verona (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?]; BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877) e collocato nell'atrio di Palazzo Pompei (Marinelli 1989a, p. 33)

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1862; Ambrosoli 1863; *Esposizione* 1863, pp. 69-70; *Soscrizione* 1863; *La Nuova Era* 1864; Fraccaroli 1883, pp. 18, 21, 31-32, 46; Comandini - Monti 1929; Marinelli 1989a, p. 33.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli?*, Milano, 18 dicembre 1861 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto conte*, Milano, 17 febbraio 1863 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto marchese*, Milano, 17 febbraio 1863 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto conte*, Milano, 1863 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli allo zio Francesco Fagioli*, Milano, 29 marzo 1863 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 649, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Aleardo Aleardi*, Milano, 17 maggio 1863 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Aleardo Aleardi a Innocenzo Fraccaroli*, Brescia, 17 giugno 1863 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla Giunta Municipale di Milano*, Milano, 19 gennaio 1866 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 giugno 1877 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 80

*Busto della Vergine*

1863

marmo

cm h 76

iscrizioni: firma e data documentate, ma non rilevabili

collezione privata

Dal 26 al 28 giugno 2001 ebbe luogo a Londra, presso Sotheby's, l'asta dal titolo "Leverhulme Collection, Thornton Manor". In quell'occasione fu messo sul mercato, e aggiudicato per la somma di 12.031 \$, un busto raffigurante la *Vergine* firmato e datato da Innocenzo Fraccaroli al 1863.

La scultura proveniva, dunque, dalla collezione di William Hesketh Lever (1851-1925), primo visconte Leverhulme, industriale e amante dell'arte, che nel 1884 brevettò il *Sunlight Soap*. Lever passò alla storia anche per aver fondato un villaggio modello a Port Sunlight (Cheshire) e per essere stato l'acquirente di numerose collezioni artistiche, aprendo proprio a Port Sunlight una galleria d'arte.

Fraccaroli affrontò ripetutamente, nel corso della propria carriera, il tema mariano. Basti pensare ai busti in più esemplari raffiguranti la *Virgo veneranda* (scheda n. 35); alla mezza figura della *Vergine addolorata* realizzata per Castrezzato (scheda n. 91) o ancora all'*Immacolata* conservata a Valeggio (scheda n. 71), statua con cui va condotto il principale raffronto con l'opera in questione.

Le qualità artistiche del busto, oggi in collezione privata, risultano purtroppo desumibili soltanto grazie alla documentazione fotografica esistente; tuttavia appare comunque chiara la vicinanza con la *Vergine* di Valeggio, il cui modello della fusione in bronzo destinata a Piacenza viene esposto a Brera proprio nell'anno 1863 (*Esposizione 1863*, pp. 92-93).

L'andamento del pannello nelle due sculture si dimostra analogo, tra le limitate variazioni si rileva la maggiore increspatura del tessuto apprezzabile sul capo della

*Vergine* proveniente dalla Leverhulme Collection. Le pieghe si rivelano, infatti, quasi sovrapponibili, compresa la fenditura in prossimità della fronte. La chiusura del manto avviene in entrambi i casi ricorrendo a un duplice bottone. Nel busto Leverhulme tuttavia, scompare il dettaglio della mano che fuoriesce dal lembo della veste, che simmetricamente avvolge la figura.

Va segnalato, inoltre, che il Fraccaroli presentò nel 1865 all'Esposizione internazionale di Dublino un busto in marmo raffigurante "The Virgin Mary" (*Dublin* 1865a, p. 112, *Dublin* 1865b, p. 103), insieme al busto colossale del *Redentore* e al gruppo dell'*Atala e Chactas*. Non è tuttavia dato sapere se l'opera esposta a Dublino coincida con quella datata 1863, quest'ultima fu proprietà di David Duncan fino al 1915, fu poi venduta a Samuel V. Lever, pervenendo, infine, nella mani di William Lever.

**Bibliografia specifica:**

*Leverhulme* 2001, p. 426.

*Paliotto d'altare dedicato a S. Tecla*

1863

marmo

Iscrizioni: INN.O FRACCAROLI F. 1863 (in basso a destra)

Milano, Duomo, transetto sinistro, altare di S. Tecla

esposizioni: Milano (Brera) 1863

A Santa Tecla, discepola di san Paolo, fu intitolata la prima Basilica Cattedrale di Milano, inizialmente dedicata al Salvatore e denominata *ecclesia nuova* o maggiore.

L'edificio sacro, databile al IV sec. d.C, fu demolito attorno al 1459, per far spazio al nuovo cantiere della Cattedrale.

Alla Santa fu però intitolato l'altare eretto all'interno del Duomo in prossimità del transetto sinistro (campata 12), dominato dalla pala scultorea di Carlo Beretta (1760, Bossaglia 1973, p. 175).

L'esecuzione dell'*antependium*, sottoscritto e datato al 1863, esposto a Brera nello stesso anno, fu affidata nel 1861 a Innocenzo Fraccaroli, il quale scolpì a bassorilievo un episodio della vita di S. Tecla: “la vergine Tecla, dopo aver rinunciato a illustri nozze per abbracciare la religione cristiana, abbandona ogni pensiero di cose terrene, e ripara presso S. Paolo, che la conforta a perseverare nel suo proponimento” (*Esposizione* 1863, p. 49).

All'esposizione braidense del 1863 furono presentati complessivamente 4 bassorilievi destinati a ornare altrettanti altari della cattedrale, eseguiti rispettivamente da Pietro Magni, Antonio Tantardini, Giovanni Strazza e Innocenzo Fraccaroli, tuttavia solo Strazza riuscì a sottrarsi alle critiche del severo Camillo Boito, il quale osservò, in riferimento al Nostro, “tanto son monotoni i tipi delle figure, tant'elle son goffe, tanto l'esecuzione è floscia e snervata” (Boito 1863).

Gli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano attestano il pagamento, avvenuto il 22 gennaio 1863, a favore del “cav. Innocenzo Fraccaroli l. 5000, in saldo del bassorilievo

in marmo di Carrara, rappresentante un fatto della vita di S. Tecla, per palio dell'altare dedicato alla stessa santa" (*Annali* 1885).

Nell'opera lo scultore ha dedicato particolare attenzione alla resa della profondità, suggerita dallo stacciato del personaggio in secondo piano e dall'effetto prospettico degli edifici retrostanti. La scena, affollata nel suo genere, dimostra una raffinata ricerca di simmetria, pur preservando una varietà di pose e di gesti dei personaggi, che contribuiscono a porre in evidenza l'avvenimento centrale costituito dalla confessione di fede di Santa Tecla alla presenza del giudice Valeriano (Bosi 2006).

Va rilevato, inoltre, l'accurato studio e disegno dei panneggi, che acquiscono l'effetto plastico della composizione: si veda per esempio, tra le soluzioni più apprezzabili, la stoffa "svolazzante" del copricapo di S. Tecla.

#### **Bibliografia specifica:**

Boito 1863; *Esposizione* 1863, p. 49; Mongeri 1872, p. 168; Fraccaroli 1883, p. 45; *Annali* 1885; p. 390; Bossaglia 1973, pp. 138, 176; Tedeschi 1997, p. 560; Bosi 2006, p. 114.

#### **Fonti documentarie:**

*Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 82

*La Giustizia*

*ante* 1866

gesso

cm 180x70x60

Castelrotto, Chiesa di S. Ulderico

1866

marmo

cm 190x70x50

iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI 1866 (in basso a destra)

Bergamo, Cattedrale di S. Alessandro Martire, altare del SS. Crocifisso

esposizioni: Milano (Brera) 1866

All'interno della cattedrale di Bergamo, lungo il fianco sinistro della navata, fu innalzata nel 1855, su progetto dell'architetto Raffaele Dalpino (Pagnoni 1991, p. 116), la nuova cappella intitolata al SS. Crocifisso, decorata da affreschi di Antonio Guadagnino (1862) e da bassorilievi in stucco opera di Luigi Pagani, esposti per la prima volta a Brera nel 1864 (*Esposizione* 1864, p. 79).

L'altare fu invece impreziosito, per volontà di monsignor Pietro Rusca, da due statue allegoriche scolpite da Innocenzo Fraccaroli, che nell'ambito bergamasco si era già distinto per l'esecuzione del monumento dedicato a Giovanni Simone Mayr (scheda n. 59) inaugurato nel 1853 all'interno della Basilica di Santa Maria Maggiore, e per il monumento commemorativo dedicato a Luigi Deleidi detto il Nebbia (1856, scheda n. 69).

Fraccaroli sottoscriverà alle stesse date altre due statue destinate a un edificio sacro, ovvero il *S. Vincenzo* (1866, scheda n. 85) e il *S. Pio V* (1866, scheda n. 86) collocate sull'altare del SS. Crocifisso all'interno della chiesa parrocchiale di Castrezzato.

La figura allegorica con spada e ramo d'ulivo visibile alla sinistra dell'altare allude alla *Giustizia*, a confermarne l'identificazione è lo stesso autore, che include i relativi modelli preparatori nell'elenco dei gessi che intendeva donare all'amata città di Verona. I bozzetti giungeranno infine nel suo paese natale, Castelrotto di Valpolicella, dove tuttora sono conservati presso la sagrestia della chiesa.

Si tratta, dunque, di uno di quei rari casi in cui si può apprezzare sia il modello (in buono stato conservativo e se possibile ancora più espressivo della versione marmorea), sia la sua traduzione definitiva.

La *Giustizia* è rappresentata da una figura femminile più grande del vero raffigurata stante, abbigliata con un lungo pannello che ne ricopre la veste dotata in prossimità del collo dell'immancabile bottone posto a chiuderne i lembi. Tra le mani tiene un ramo d'ulivo e una spada rivolta verso l'alto. Il capo è coronato da un diadema decorato dal simbolo della bilancia; i capelli sono parzialmente raccolti e solo alcuni boccoli ricadono sino alle spalle, proprio come nel *Busto di Giunone* scolpito nel 1848 e battuto ad un'asta milanese nel 2007 (scheda n. 49).

#### **Bibliografia specifica:**

*Esposizione* 1866, p. 50; Fraccaroli 1883, p. 46; Pagnoni 1979, p. 10; Beretta 1991, p. 34; Pagnoni 1991, p. 116.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 83

*La Misericordia*

*ante* 1866

gesso

cm 180x70x60

Castelrotto, Chiesa di S. Ulderico

1866

marmo

cm 190x70x50

iscrizioni: IN.ZO FRACCAROLI 1866 (in basso a destra)

Bergamo, Cattedrale di S. Alessandro Martire, altare del SS. Crocifisso

esposizioni: Milano (Brera) 1866

A Castelrotto, in provincia di Verona, la sagrestia della chiesa parrocchiale dedicata a S. Ulderico conserva due preziose statue allegoriche in gesso donate dall'autore al paese in cui nacque.

La traduzione in marmo dei due modelli avvenne nel 1866, quando l'artista "scolpì per commissione di monsig. canonico D. Pietro Rusca, arciprete della cattedrale di Bergamo, due statue rappresentanti la Giustizia e la Misericordia da porsi sull'altare della cappella dedicata al Crocifisso annessa alla cattedrale medesima" (*Esposizione* 1866, p. 50), presentandole all'esposizione braidense dello stesso anno.

I modelli risultano ben conservati e permettono di apprezzare in maniera ravvicinata le modalità esecutive dell'artista. *La Misericordia* è rappresentata da una giovane donna ritratta stante, non rigidamente frontale, che tiene con entrambe le mani una corona di spine. Ai piedi calza dei sandali, mentre l'andamento della veste indossata risulta movimentato dalla cintura, non visibile allo spettatore, che ne sorregge la parte inferiore.

Un mantello copre parzialmente la figura e mirabilmente ne avvolge il braccio sinistro, offrendo quella ricchezza di pieghe tanto cara al nostro scultore e riproposta più volte nelle sue opere, quale peculiare cifra stilistica. Il volto, misericordioso, è incorniciato da una capigliatura mossata e sciolta, sul capo un raffinato diadema decorato a bassorilievo mostra il simbolo del pellicano che, con le carni, sfama i suoi piccoli.

La versione definitiva raggiunse nel 1866 la collocazione prevista: l'altare dedicato al SS. Crocifisso nella cappella laterale sinistra della Cattedrale di Bergamo.

**Bibliografia specifica:**

*Esposizione* 1866, p. 50; Fraccaroli 1883, p. 46; Pagnoni 1979, p. 10; Beretta 1991, p. 34; Pagnoni 1991, p. 116.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze*, [1876?] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 84

*Serie di otto angeli con simboli della passione*

1866-1867 ca.

marmo

cm h 160

Bergamo, Cattedrale di S. Alessandro Martire, cappella del SS. Crocifisso

La cappella laterale sinistra dedicata al SS. Crocifisso, all'interno della Cattedrale di Bergamo, è custode di svariate opere eseguite da Innocenzo Fraccaroli. In prossimità dell'altare sono collocate le statue allegoriche rappresentanti *La Giustizia* e *La Misericordia* (1866, schede nn. 82-83), mentre otto nicchie ricavate lungo le pareti ospitano altrettanti angeli colossali sorretti ciascuno da un piedistallo esagonale, scolpiti dall'artista forse in epoca prossima a quella delle statue, ovvero tra il 1866 e il 1867.

Ogni angelo, rappresentato panneggiato e stante, regge un simbolo della passione. A partire dal fascio di verghe, retto con naturalezza da entrambe le mani lasciate scoperte dalle maniche arrotolate della tunica lunga sino ai piedi indossata dalla prima figura angelica.

Un angelo con le braccia scoperte sorregge invece la lunga asta provvista della spugna imbevuta di aceto necessaria a dissetare il Cristo. Il panneggio della veste si dimostra in questo caso più movimentato e vario rispetto al precedente, nella soluzione del lembo trattenuto dal braccio destro all'altezza della vita.

Per una commissione di questo tipo, è lecito supporre che l'artista sia ricorso all'aiuto degli allievi. A suffragare l'ipotesi contribuiscono alcuni dettagli scultorei e alcune discrepanze stilistiche, si veda, per esempio, il volto dell'angelo reggente la corona di spine, meno minuto e aggraziato rispetto alle teste eteree del Fraccaroli e incorniciato da capelli più voluminosi e pesanti rispetto allo stile del Nostro.

Una tenaglia e un martello spiccano invece tra le mani della quarta figura angelica, le cui pieghe del panneggio, essenziali e squadrate, si distanziano da quelle più morbide del drappeggio dell'angelo con lancia.

Pregevole si dimostra la soluzione prescelta per il sesto angelo, che regge una tunica tenuta ben distesa destinata ad avvolgere il corpo di Cristo. Raffinata si rileva, inoltre, la scelta di disegnare il volto del Redentore sul panno della Sacra Sindone, tenuto parzialmente e morbidamente arrotolato dalle mani del settimo angelo.

Infine, compare l'espressione mesta e addolorata dell'angelo la cui mano destra regge il *titulus crucis*, mentre la sinistra è portata all'altezza del petto.

La tipologia degli otto angeli eseguiti dal Fraccaroli e aiuti richiama, pur con esiti altalenanti, sia le figure angeliche inginocchiate già realizzate dallo scultore per l'altare maggiore del Duomo di San Bonifacio (1852), sia gli arcangeli (1853-1856) collocati sulla sommità dell'altare dell'Addolorata nel Duomo di Legnago.

L'esecuzione delle figure serafiche, attribuita genericamente all'ambito bergamasco dalle campagne catalografiche condotte dalla Diocesi di Bergamo negli anni Duemila, risulta attestata dalla figlia dello scultore, la quale così risponde agli interrogativi del cugino: “[Giuseppe] La Giustizia e Misericordia sono nel Duomo o in altra chiesa di Bergamo? [Rosa] Nella Cappella del Redentore annessa al Duomo (di Bergamo) nella stessa in altrettante nicchie stanno ancora 8 angeli colossali” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]).

Nota: la numerazione delle figure angeliche è meramente indicativa ed è stata inserita per agevolare la comprensione delle descrizioni.

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 46.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria) .

SCHEDA N. 85

*S. Vincenzo*

1866

marmo

cm 170x80x70

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI 1866

Castrezzato, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Altare del S. Rosario

A sinistra della navata centrale della chiesa di Castrezzato si erge il maestoso altare della Compagnia del Santissimo Rosario (eretta con breve pontificio nel 1694), realizzato quale *pendant* all'altare della Scuola del Santissimo Sacramento, visibile di fronte ad esso. Entrambi gli altari, impostati su una coppia di colonne coronate da un capitello corinzio, furono disegnati dall'architetto Eugenio Comotti, che si avvale dell'intervento di Andrea Antonio Galetti.

L'esecuzione delle statue visibili ai lati della mensa dell'altare dedicato al Santo Rosario fu allogata a Innocenzo Fraccaroli.

L'identificazione dei personaggi è confermata dallo stesso autore, che nell'autobiografia racconta della commissione ricevuta da don Angelo Regosa, probabilmente nell'anno 1864 (cfr. Guerrini 1934, p. 273; Volta 2013, pp. 201, 222): “altre due statue in marmo grandi il vero mi vennero ordinate dal parroco di Castrezzato provincia bresciana, S. Vincenzo, e S. Pio V” (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880]).

Le parole dell'autore tolgono dunque ogni dubbio circa l'identità degli effigiati, in particolar modo quella di *S. Vincenzo Ferreri* (1350-1419), proclamato santo nel 1455, appartenente all'ordine dei domenicani e per questo spesso confuso con S. Domenico (Fappani 1974, p. 146). In terra lombarda, infatti, alla devozione per Pio V (scheda n. 86), quale immagine del rigore e difensore dell'ortodossia, fu ben presto affiancato il culto di *S. Vincenzo*, la cui venerazione risultò più vicina alla popolazione perché protettore degli agricoltori e dei muratori (cfr. *Immagine* 2012).

Lo scultore ritrae il santo in abito da frate predicatore (tunica e mantello), avvalendosi ancora una volta della soluzione di avvolgere e sostenere il panneggio mediante il braccio sinistro, come aveva già fatto, per esempio, nel *San Giovanni* di Legnago (1856, scheda n. 68), movimentando e arricchendo, in tal modo, l'andamento del tessuto.

La scultura risulta impreziosita dall'inserito dei rosari, che pendono da ciascuna delle mani del santo, quasi la loro struttura non fosse più di greve pietra.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 45; Guerrini 1934, pp. 271, 273, 279; Fappani 1974, p. 146; Volta 2013, pp. 197, 200-201.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [19] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 86

*Pio V*

1866

marmo

cm 170x80x70

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI 1866

Castrezzato, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Altare del S. Rosario

La chiesa parrocchiale di Castrezzato, in provincia di Brescia, è custode di numerose opere del Fraccaroli. Fra queste la statua di *Pio V*, firmata e datata al 1866, è visibile in prossimità della mensa dell'altare laterale sinistra dedicato al Santo Rosario, insieme alla statua raffigurante *S. Vincenzo Ferreri* (scheda n. 85).

Pio V, teologo e inquisitore domenicano, fu eletto papa nel 1566 e fu canonizzato nel 1712 da Clemente XI Albani. Alla venerazione del santo fu conferito nuovo impulso grazie al tradizionale legame con il culto della Vergine del Rosario, a cui fu intitolato l'altare laterale sinistra della parrocchiale di Castrezzato. Fu, infatti, Pio V a istituire la festività della Vergine delle Vittorie (che il successore Gregorio III intitolerà alla Madonna del Rosario), dopo l'esito della battaglia di Lepanto, evento in cui il prevalere delle forze cristiane contro quelle turche fu interpretato quale risultato dell'intercessione della Vergine.

Le congregazioni rosariane, molto diffuse in territorio lombardo, erano spesso aggregate ai conventi domenicani, ordine a cui appartengono entrambi i santi celebrati dalle opere del Fraccaroli. L'esecuzione delle due statue commissionate per l'altare del S. Rosario trova riscontro nell'autobiografia dello scultore, che conferma di aver ricevuto la commissione dal parroco di Castrezzato, e nel carteggio manoscritto intercorso tra Rosa e Giuseppe Fraccaroli (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]), il quale pubblicherà nel 1883 le informazioni apprese (Fraccaroli 1883).

Fraccaroli ritrae Pio V in abito pontificale, la cui lunga tonaca con stola risulta coperta dal mantello appuntato all'altezza delle spalle mediante una spilla, lavorata a bassorilievo, raffigurante la colomba dello Spirito Santo. La mano sinistra è rivolta verso l'alto, mentre la destra regge la trionfale corona d'alloro. Il volto scarno, dagli zigomi pronunciati, corrisponde all'iconografia tradizionale, così come il camauro papale posto a coprire il capo.

Tra le più solenni raffigurazioni del santo va ricordato il *Ritratto di Pio V in cattedra* (1587) eseguito da Leonardo Sormani (pseudonimo Leonardo da Sarzana) per il monumento sepolcrale fatto erigere nella Cappella Sistina della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 45; Guerrini 1934, pp. 271, 273, 279; Fappani 1974, 146; Volta 2013, pp. 197, 200-201.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [19] (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 87

*Busto di S. Pietro*

1866-1867

marmo

cm 80 ca.

Castrezzato, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, presbiterio

I santi titolari della chiesa di Castrezzato, in provincia di Brescia, furono celebrati da due busti eseguiti tra il 1866 e il 1867 da Innocenzo Fraccaroli, per volontà di don Angelo Regosa, parroco dal 1839 al 1870 e principale committente delle opere scultoree presenti nell'edificio sacro.

I ritratti di *S. Pietro* e *S. Paolo* (scheda n. 88) furono collocati nel presbiterio, alle spalle dell'altare maggiore, sorretti ciascuno da una mensola ornata da foglie d'acanto.

L'effigie di *S. Pietro*, contraddistinta dai capelli corti e le guance scavate, corrisponde all'iconografia tradizionale, che ne rende immediata l'identificazione. Nella resa della veste, l'artista perseguì esiti non banali, discostandosi, come in altre occasioni, da una ricerca di semplice simmetria. Il santo indossa una tunica, provvista di un bottone in prossimità del collo di cui si intuisce l'asola appena accennata. Un mantello, contraddistinto da morbide pieghe inclini all'effetto chiaroscurale, copre con spontaneità la sola spalla sinistra, rimandando alla soluzione adottata da Bertel Thorvaldsen nella statua di *San Pietro* realizzata a figura intera per la Vor Frue Kirke di Copenaghen (1821-1835).

L'opera ben esemplifica l'evoluzione artistica del Fraccaroli, che va attenuando, nel corso degli anni, la tendenza all'idealizzazione, per offrire l'effigie di un santo alludendo anche alla sua dimensione umana di apostolo.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 46; Guerrini 1934, pp. 271, 273, 279; Fappani 1974, p. 146; Falconi 2000c; Volta 2013, p. 222.

SCHEDA N. 88

*Busto di S. Paolo*

1866-1867

marmo

cm 80 ca.

Castrezzato, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, presbiterio

Nella chiesa settecentesca di Castrezzato, in provincia di Brescia, è tutt'oggi visibile il busto dedicato a *S. Paolo apostolo* eseguito, insieme al busto di *San Pietro*, da Innocenzo Fraccaroli su commissione di don Angelo Regosa (1808-1870, parroco dal 1839) per la zona presbiteriale.

L'esecuzione dell'opera avvenne tra il 1866, anno in cui lo scultore data le statue di *S. Vincenzo* e *S. Pio V* poste sull'altare dedicato al S. Rosario e il 1867, data registrata da Valentino Volta nell'ambito della recente pubblicazione *Castello e chiese di Castrezzato* (2013).

Lo scultore offre il ritratto di *San Paolo di Tarso* contraddistinto da una lunga barba posta a coprire le gote scavate, ma dai capelli corti, le cui ciocche ricadono sulle tempie, discostandosi questa volta dall'effigie scolpita da Thorvaldsen nel *San Paolo* della Vor Frue Kirke di Copenaghen (1833-1835, modello 1821). Il busto presenta un ben calibrato panneggio all'antica.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 46; Guerrini 1934, pp. 271, 273, 279; Fappani 1974, p. 146; Falconi 2000c; Volta 2013, p. 222.

SCHEDA N. 89

*Busto di Pio IX*

1866-1870

marmo

cm 70x65x30

Castrezzato, Chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, sagrestia

Tra le opere destinate alla Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Castrezzato realizzate dal Fraccaroli nella seconda metà degli anni Sessanta si colloca il busto ritraente *Pio IX*, visibile a circa due metri di altezza all'interno della sagrestia della parrocchiale.

Fraccaroli, scultore dalle spiccate doti ritrattistiche, offre un volto pieno, aderente al vero, di un pontefice risoluto e venerato. L'imperturbabile fissità dei tratti richiama il confronto con Pietro Tenerani (De Vincenti 2001, p. 174) artista ufficiale a Roma durante il pontificato di Pio IX (1792-1878), durato dal 1846 sino alla morte, e autore di diversi busti in suo onore.

In particolare, l'opera del Fraccaroli risulta molto vicina al ritratto realizzato da Tenerani nel 1860 visibile a Roma presso l'Accademia di San Luca (pubblicato da Grandesso 2003, p. 224), di cui replica l'idea dei particolareggiati lacci posti a chiusura della stola papale scrupolosamente ricamata. Sul capo il pontefice indossa la calotta emisferica a otto spicchi, lo zucchetto papale, dal quale sfuggono le ciocche adagiate sulle tempie.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 46; Falconi 2000, p. 124; De Vincenti 2001, pp. 172 (ill.)-174; Casotto 2004a, p. 124; Falconi 2010, p. 248.

SCHEDA N. 90

*Busto di pontefice*

1866-1870

marmo

cm h 70

Castrezzato, canonica

Per la parrocchia di Castrezzato Innocenzo Fraccaroli fu autore di un consistente numero di opere commissionate quasi interamente da don Angelo Regosa, sacerdote di lunga carriera che fu nominato parroco di Castrezzato l'11 febbraio 1839, ruolo che mantenne sino alla morte avvenuta nel 1870 (Volta 2013, pp. 195-196).

Durante la sua arcipretura, don Regosa si occupò del rinnovamento architettonico della chiesa, commissionando, per esempio, l'esecuzione degli altari laterali del transetto dell'edificio sacro (altare del S. Rosario e altare del SS. Sacramento), coinvolgendo in particolare il Fraccaroli nell'esecuzione delle statue per l'altare laterale sinistra dedicato al Santo Rosario (1866, si vedano schede nn. 85-86).

Regosa fu committente anche di una *Mater dolorosa* e di alcuni busti, ricordati anche dal nipote dello scultore: "Busti di S. Pietro, S. Paolo e S. Leone [...]. Ritratto di Pio IX, busto, nella chiesa di Castrezzato" (Fraccaroli 1883).

I busti di *San Pietro* (scheda n. 87) e *San Paolo* (scheda n. 88) si trovano in prossimità del presbiterio, mentre il busto definito di "S. Leone" potrebbe coincidere con il ritratto in questione, ritraente probabilmente le sembianze di papa Leone XII, del quale Giuseppe de Fabris realizzò nel 1836 la statua destinata alla Basilica di San Pietro.

L'effigie realizzata dal Fraccaroli, soffermatosi nella resa delle guance scavate, dilettandosi poi nel ricamo della stola, ci restituisce l'aspetto di un personaggio austero, che pare indossare l'abito pontificio.

Il busto in oggetto è sinora rimasto ignoto alle fonti bibliografiche dedicate allo scultore, probabilmente perché conservato per lungo tempo nel giardino della casa canonica. L'opera è stata sottratta in tempi recenti alle intemperie da monsignor Mario

Stoppani e, dopo essere stato oggetto di restauro, ha trovato nuova collocazione sotto la loggia rivolta al giardino della casa canonica. Il busto, anche se ha subito un'energica pulitura, dichiara una sicura autografia stilistica di Innocenzo Fraccaroli, si veda il confronto evidente e ravvicinato con il *Busto di Pio IX* (scheda n. 89) conservato presso la sagrestia della stessa chiesa.

SCHEDA N. 91

*Madonna Addolorata*

1866-1870

gesso

collocazione ignota, già Fumane, collezione Angelo Arduini

1866-1870

marmo

cm 70x48x37

Castrezzato, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Nella chiesa parrocchiale di Castrezzato è incastonata una cappella interna, a cui si accede dalla sagrestia, che conserva, ai lati dell'altare, due rilevanti mezze figure in marmo rappresentanti rispettivamente una *Madonna addolorata* e un *Ecce Homo*.

La figura femminile è certamente opera del Fraccaroli, non firmata, ma documentata dalle fonti manoscritte e da un'evidente autografia stilistica dimostrata, per esempio, dal dettaglio del bottone con asola in prossimità del collo, citazione del particolare del busto raffigurante *San Pietro* (scheda n. 87) e dalla soluzione tanto amata dallo scultore di avvolgere il manto attorno al braccio della figura, elemento che funge nel contempo da supporto e da pretesto per l'artista al fine di soffermarsi sullo studio del panneggio e sulla resa del suo effetto plastico.

La pregevole *Madonna* in marmo ha le mani giunte "in atto pietoso" ed il capo velato. In riferimento all'opera, Giuseppe Fraccaroli chiese più volte dettagli alla cugina Rosa, figlia dello scultore, la quale appuntò preziose informazioni circa la realizzazione dell'opera da parte del padre: "[...] Esiste realmente; il marmo fu eseguito su commissione del fu arciprete di Castrezzato (bresciana) il gesso lo regalò a v. Angelo Arduini di Fumane" (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22).

Dopo lo studio condotto in questa sede sulla produzione dell'artista, ritengo sia invece da escludere con certezza dal catalogo del Fraccaroli l'*Ecce Homo* conservato nel medesimo luogo, più volte ricondotto al suo nome (Fappani 1974, p. 146; Falconi 2000c).

L'opera non dimostra, dal punto di vista stilistico, l'autografia del Fraccaroli, ma piuttosto quella di Pietro Pagani (1811-1855), autore delle statue allegoriche rappresentanti la *Fede* e la *Speranza* poste a decorazione dell'altare del SS. Sacramento all'interno della stessa parrocchiale e che infatti espose a Brera nel 1854: "mezza figura in marmo grande al vero, rapp. l'Ecce Homo. Di comiss. del sig. arciprete di Castrezzato, provincia di Brescia" (Elena 1854, p. 63, cfr. Falconi 2010, p. 146).

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 46; Guerrini 1934, pp. 271, 273, 279; Fappani 1974, p. 146; Falconi 2000c.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 22 e 24 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 92

*Profetessa Debora*

1867

gesso

cm 90x40x34

Milano, Museo del Duomo, deposito (n. inv. MC544)

1867

marmo

cm 100x45x35 ca.

Milano, Cattedrale, posizione Bossaglia 208 (ghiera sinistra, mensola mediana del finestrone 18 – abside lato meridionale)

esposizioni: Milano (Brera) 1867

Innocenzo Fraccaroli ricevette dall'Amministrazione della Fabbrica del Duomo la commissione della statua raffigurante *Debora*, giudice d'Israele, ancor oggi visibile nella zona absidale esterna, in prossimità della ghiera sinistra, e di cui il Museo del Duomo conserva il modello in gesso.

Il pagamento dell'opera risale al 24 agosto 1867, con la consegna della somma al “cav. Innocente Fraccaroli l. 1560, per la statua di Debora profetessa [...]” (*Annali* 1885, p. 398).

Prima di raggiungere la sua collocazione definitiva, l'opera fu esposta a Brera (1867), insieme a 28 statue commissionate ad altri artisti: “La solerte e benemerita Amministrazione della Fabbrica della Cattedrale di questa città, ha sino dallo scorso anno data l'ordinazione di 29 statue ad altrettanti scultori, onde fregiare l'esterno della Cattedrale stessa. Le suddette statue essendo ora condotte a compimento, l'Amministrazione suddetta, seguendo la lodevole pratica già altre volte usata, ha disposto che venissero offerti alla pubblica vista sotto i portici del cortile rustico del

palazzo arcivescovile. La loro esposizione sarà contemporanea a quella delle opere di belle arti aperta da quest'Accademia." (*Esposizione 1867*, pp. 57-58).

Fraccaroli raffigurò la *Profetessa* stante, con il braccio destro rivolto verso l'alto. A coprire il capo pose un ampio tessuto panneggiato, sorretto dal braccio alzato e contraddistinto da un bordo sfrangiato, al pari dei lembi cascanti della stola adagiata attorno alla vita della figura.

Nonostante la collocazione dell'opera ad un'elevata altezza dal suolo, di cui lo scultore era necessariamente a conoscenza data la mole dell'edificio, l'artista non rinunciò alla resa di alcuni dettagli: la cintura decorata a rilievo posta a sorreggere la veste; il bracciale che cinge il bicipite destro e ancora il filo di perle in prossimità della fronte dell'effigiata.

#### **Bibliografia specifica:**

*Esposizione 1867*, p. 58; Fraccaroli 1883, p. 46; *Annali* 1885, p. 398; Bossaglia 1973, p. 168; Tedeschi 1997, p. 560.

#### **Fonti documentarie:**

*Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

*Camilla*

1868

gesso

collocazione ignota

1869

marmo

collocazione ignota, già Venezia, collezione principe Giuseppe Giovanelli

La statua di *Camilla*, regina dei Volsci, è un'opera documentata, in prevalenza, dalle preziose fonti manoscritte, attraverso le quali è possibile ripercorrerne genesi ed esecuzione.

Nel 1868 il principe Giuseppe Giovanelli commissionò al Fraccaroli un'opera scultorea, garantendo però all'artista un margine di libertà per la scelta dell'argomento oggetto del lavoro.

Lo scultore si orientò verso un episodio tratto dall'undicesimo libro dell'Eneide, volendo raffigurare, appositamente per il principe veneziano, il personaggio di *Camilla la Volsca* grande al vero. Le parole dell'artista, che l'avrebbe raffigurata vestita di una pelle di tigre, consentono di coglierne gli intenti: "io ho approfittato della generosità di V.E. che lasciavami la scelta dell'argomento e l'ho rinvenuto in Virgilio, e ritengo assai interessante ed artistico. Si è questo, la prima eroina d'Italia cioè, la terribile Camilla, le di cui splendide gesta, ed il costume, sono descritte alla metà dell'undicesimo libro dell'Eneide. Come V.E. rileverà dalla fotografia che Le trasmetto, tolta da un bozzetto in creta non molto accurato, io l'avrei rappresentata nel mentre, che, incontrato re Turno gli manifesta l'ardente sua brama di voler esser prima ad assalir l'oste nemica, e l'atto ardito e fiero che ho tentato di imprimervi, e la pelle di tigre di cui l'ho rivestita, spero la chiariranno a prima giunta per questa tremenda Virago che ho annunciata."

(BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 15 gennaio 1868)

Per il pagamento dell'opera, Fraccaroli richiese ottomila lire, per così dire, trattabili: “io Le subordinerò la mia domanda di I. £. 8mille, trattandosi di una statua, che deve eccedere di qualche oncia le misure ordinarie del vero pel soggetto che rappresenta, se tale mia domanda Le sembrasse un po' greve, io sarò sempre contento di quanto il generoso animo Suo crederà di fare, come pure per ciò che riguarda il numero e scadenza delle diverse rate componenti l'intera somma che avrà stabilita” (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, febbraio 1868).

Il modello, come tramandano le fonti, risulta concluso nel maggio 1868, quando lo scultore invia una nuova comunicazione al committente: “Mi faccio dovere di significare a Vostra Eccellenza, di aver finito il modello della Camilla, e come il formatore, lo abbia oggimai formato e fuso in gesso e fra pochi giorni sarà pure scandagliato il marmo, e cominciata la sbozzatura. In questo lavoro, Le assicuro, che non ho intralasciato studio e fatica pel miglior suo esito e l'essermi stato approvato da parecchi artisti mi da speranza che non dispiacerà anche a Lei [...]” (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 20 maggio 1868).

Nel dicembre 1868 si ha la conferma che “La Camilla è molto avanzata, e col febbraio io conto di essere a Venezia a farnele la consegna” (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 26 dicembre 1868).

Ed è proprio a Venezia, che il nipote Giuseppe ne ricorda l'esistenza: “Camilla la Volsca, statua grande più del vero (1869). È a Venezia presso il principe Giovanelli.” (Fraccaroli 1883).

#### **Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, pp. 22, 46.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Minuta della risposta di Innocenzo Fraccaroli all'articolo inserito nel Pungolo intitolato L'arte e la nostra accademia*, Milano, 14 agosto 1860 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 15 gennaio 1868 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 31 gennaio 1868 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, febbraio 1868 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 10 marzo 1868 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 20 maggio 1868 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 26 dicembre 1868 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 94

*Diana*

ante 1869

gesso

cm 93x65x57

Verona, Museo di Castelvecchio, deposito

I depositi del Museo di Castelvecchio conservano un interessante frammento in gesso appartenente a un bozzetto eseguito da Innocenzo Fraccaroli.

Lo stato lacunoso consente di apprezzare solo la parte inferiore di una figura umana, grande il vero, dalle gambe nude, vestita con pelle di leone e armata di faretra, ai piedi veste dei sandali.

L'iconografia rimanderebbe alla raffigurazione della dea cacciatrice, Diana, con cui Fraccaroli si sarebbe cimentato secondo la testimonianza rappresentata dal discorso commemorativo a lui dedicato dall'assessore Gemma, pronunciato a nome del Municipio di Verona il 21 aprile 1882, in occasione delle esequie.

Il discorso, pubblicato con il titolo *Sul feretro di Innocenzo Fraccaroli*, ricorda tra le opere eseguite dallo scultore, anche "la Dea dei boschi eccitante con ineffabile lusinga alla caccia" (Gemma 1882, p. 6).

In assenza del riferimento appuntato da Luigi Francesco Gemma, si sarebbe segnalata la possibile vicinanza iconografica tra il frammento in gesso e il modello della statua di *Camilla* (scheda n. 93), regina dei Volsci, rappresentata dal Fraccaroli "nel mentre, che, incontrato re Turno gli manifesta l'ardente sua brama di voler esser prima ad assalir l'oste nemica, e l'atto ardito e fiero che ho tentato di imprimervi, e la pelle di tigre di cui l'ho rivestita, spero la chiariranno a prima giunta Per questa tremenda Virago che ho annunciata." (BCVr, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 15 gennaio 1868).

**Bibliografia specifica:**

Gemma 1882, p. 6.

SCHEDA N. 95

*Busto di Gaspara Stampa*

1869

marmo

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI 1869

cm 73x53x30 (altezza base cm 11)

Padova, Galleria Copercini Giuseppin

Commissione: principe Giuseppe Giovannelli

Esposizioni: Milano (Brera) 1869

Grandi occhi, un volto allungato incorniciato da capelli lunghi e mossi. Ad arricchire la figurazione, una corona d'alloro posta su un velo, dalle foglie sottilmente ordinate, attorno al collo un medaglione che con naturale imprecisione si adagia sul petto, insinuandosi nel largo scollo della veste ricamata. Questi sono i tratti distintivi di uno dei migliori busti femminili realizzati dallo scultore Innocenzo Fraccaroli.

Il marmo, firmato e datato 1869, perfettamente conservato e inedito, raffigura, con ragionevole certezza, le sembianze della poetessa Gaspara Stampa, a cui l'artista dedicò un ritratto ricordato anche dalle fonti: "Busto rappresentante Gaspara Stampa (1868): è a Venezia presso il principe Giovanelli. Un altro esemplare, che figurò alla esposizione annuale di Verona nel 1873, venne acquistato da questa Società di Belle Arti ed, estratto a sorte fra i soci, toccò al signor Michele Benassù." (Fraccaroli 1883).

Da Giuseppe si apprende dunque che l'opera esiste in due esemplari, uno dei quali realizzato su commissione del principe Giovanelli, al quale lo stesso Fraccaroli si riferisce nella lettera inviata il 26 dicembre 1868: "circa il busto della celebre Stampa io farò di tutto, e spero ch'ella potrà averlo certo a Venezia nella prima metà del p.mo gennaio". (BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovannelli*, Milano, 26 dicembre 1868). La scultura ritraente "Gaspara Stampa, celebre poetessa veneziana; busto in marmo" fu esposta a Brera nel 1869 (*Esposizione* 1869).

Femminilità e grazia sono racchiuse nel ritratto di una figura rilevante nella letteratura del Cinquecento italiano. Gaspara Stampa nacque a Padova intorno al 1523, ma fu a Venezia, dove si trasferì con la giovanissima madre rimasta vedova e i fratelli, che si affermò come poetessa, oltre che come cantante e suonatrice. Alla poesia rimandano in particolare alcuni dettagli scultorei, quali la corona d'alloro e la lira ricamata al centro della veste. Da una relazione con Andrea Gritti la scrittrice ebbe due figlie, ma i componimenti di cui fu autrice tramandarono anche gli amori successivi, che la videro legata al conte Collaltino di Collalto e il nobile veneziano Bartolomeo Zen (Donadoni 1919). La Stampa si spense nel fiore degli anni, nel 1554 ed è così che viene ritratta dall'artista nativo di Castelrotto.

Della poetessa si conserva un ritratto calcografico posto a corredo dell'edizione settecentesca delle sue rime (1738), a Prato della Valle, inoltre, un busto della Stampa fu collocato in prossimità del monumento dedicato allo scultore Andrea Briosco.

**Bibliografia specifica:**

*Esposizione* 1869, p. 39; Fraccaroli 1883, p. 46.

**Fonti documentarie:**

BCVR, b. 184, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli*, Milano, 26 dicembre 1868 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 96

*Busto di don Angelo Regosa*

1870

marmo

cm 80 ca.

Castrezzato, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, sagrestia

“Oltre quello di papa Pio IX eseguì pure in marmo il ritratto di quel parroco” (BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883]), così la figlia dello scultore, Rosa, ricorda i due busti eseguiti dal padre oggi visibili presso la sagrestia della chiesa parrocchiale di Castrezzato, in provincia di Brescia.

Il parroco ritratto è don Angelo Regosa di Manerbio, il quale, di famiglia agiata, nacque l'11 gennaio 1808 da Bortolo Regosa e Rosa Marinoni. Dopo essere stato mandato a Castrezzato nel 1836 come vicario parrocchiale e poi come economo spirituale, fu nominato sacerdote l'11 febbraio 1839, morendo nell'anno 1870.

“Nella chiesa parrocchiale profuse gran parte delle sue cure e del suo danaro” (Guerrini 1934, p. 279), dedicandosi al rinnovamento artistico e architettonico dell'edificio. Volle decorare e rinnovare la pavimentazione in marmo dell'abside e del coro, fece edificare i due imponenti altari laterali del S. Rosario e del SS. Sacramento, disegnati da Antonio Comotti, eseguiti da Andrea Antonio Galletti e adornati di statue commissionate a Luigi Pagani e Innocenzo Fraccaroli.

Fu il Regosa, infatti, il committente delle opere del nostro scultore ancor oggi conservate presso la parrocchiale di Castrezzato, eccezion fatta per il “somigliantissimo busto marmoreo, opera del Fraccaroli” (Guerrini 1934, p. 280) a lui dedicato *post mortem*, quale omaggio alla sua munificenza ricordata dall'iscrizione fatta apporre sulla mensola che regge l'opera: ANGELO REGOSAE/ ARCHIPRESBITERO/ PISSIMO/ MUNIFICENTISSIMO.

Il ritratto, aderente alla fisionomia del personaggio, offre l'effigie risolta di un sacerdote il cui periodo di rettorato fu particolarmente apprezzato dai fedeli. Lo scultore non si limita a ritrarlo con lo sguardo rivolto lontano, in semplice abito talare abbottonato sino al collo, ma arricchisce la figurazione aggiungendo la mantellina e decorandone le maniche con bottoni analoghi a quelli della veste.

**Bibliografia specifica:**

Fraccaroli 1883, p. 46; Guerrini 1934, pp. 271, 279-280; Fappani 1974, 146.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 21 (in Appendice documentaria).

*Busto di Gaetano Fraccaroli*

1872

gesso

collocazione ignota, già collezione Gabriele Fraccaroli

1872

marmo

collocazione ignota, già collezione Fraccaroli

Gaetano Fraccaroli, fratello maggiore di Innocenzo, aprì a Parona all'Adige una bottega di lavorazione e vendita di cuoio, dopo aver "fatto buona pratica in Verona ove era stato alcuni anni" (BCVr, b. 184, *Autobiografia*, [1880], p. [2]).

Riferimenti all'esecuzione del busto a lui dedicato, preziosi per la datazione dell'opera, sono rinvenibili nelle lettere che lo scultore inviò al fratello Gabriele. In particolare nell'epistola del 25 luglio 1871 Innocenzo esprime l'intenzione di realizzare il ritratto del fratello: "Nell'ottobre del prossimo autunno spero di poter passare qualche giorno in Valpolesela, e se potrò fermarmi farò il busto di Gaetano che tanto si desidera dai suoi figli." (BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 25 luglio 1871).

Notizie ancora più dettagliate si desumono dalla lettera datata 19 ottobre 1872, a cui lo scultore affida le sue riflessioni circa la rilevanza artistica dei modelli in gesso e la comunicazione della spedizione sia del bozzetto, inviato a Gabriele, sia della sua traduzione in marmo inviata ai nipoti, figli di Gaetano: "Ti ho in oggi spedito colla ferrata, a piccola velocità, il modello in gesso del busto in marmo, ritratto del nostro caro fratello Gaetano. Conservalo, mentre da un lato, i modelli sono più interessanti in arte, che le loro esecuzioni in marmo. In oggi stesso ho pure spedito ai nipoti a Parona il busto in marmo di questo medesimo ritratto, e sono certo che lo avranno carissimo. Non dubito che l'uno e l'altro arriveranno felicemente al tuo domicilio, a tuo carico la sola

spesa di porto” (BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 19 ottobre 1872).

Dell’opera si conserva, attualmente, una fotografia datata al maggio 1993 e archiviata da Gianfranco Fagiuoli nella sua raccolta di documenti dedicati all’avo scultore. Lo scatto restituisce l’effigie di un uomo ritratto con un berretto a coprire il capo. Lo scultore raffigura il fratello così come lui lo conosceva, senza toni idealizzanti, ma con un soprabito a coprire la giacca abbottonata e quale unico ornamento un fiocco, adagiato con spontaneità in prossimità del collo della camicia.

Il verso della fotografia ricorda la conservazione dell’opera a Verona, presso alcuni discendenti della famiglia Fraccaroli.

#### **Bibliografia:**

Fraccaroli 1883, p. 47.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 25 luglio 1871 (in Appendice documentaria).

BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 19 ottobre 1872 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 98

*Bassorilievo con profilo della Vergine*

1873

marmo

cm 25x21

iscrizioni: INN.ZO FRACCAROLI 1873 (in basso)

Padova, Galleria Copercini Giuseppin

A Padova si conservano due pregevoli bassorilievi in marmo firmati e datati da Innocenzo Fraccaroli al 1873, raffiguranti rispettivamente la *Vergine* e il *Cristo* (scheda n. 99).

Il medaglione dedicato all'*Immacolata* restituisce l'effigie della *Madonna* di profilo, ritratta con velo e aureola.

Il ridotto spessore del rilievo non ha impedito all'artista di conferire un effetto di tridimensionalità alla scultura, sottolineato, in particolare, dallo studio del panneggio, sulle cui pieghe la luce si adagia offrendo un calibrato gioco chiaroscurale.

Il volto ben delineato della *Vergine* richiama i candidi cammei e si dimostra speculare rispetto al volto del *Cristo*, in modo tale che le due immagini sacre, se collocate l'una vicina all'altra, dialoghino in un'ideale relazione di sguardi.

SCHEDA N. 99

*Bassorilievo con profilo del Cristo*

1873

marmo

cm 25x21

iscrizioni: 1873 INN.ZO FRACCAROLI (in basso)

Padova, Galleria Copercini Giuseppin

Nel 1873 lo scultore eseguì due bassorilievi evidentemente concepiti in correlazione tra loro.

I soggetti ritratti richiamano le “due medaglie rappresentanti il *Redentore* e la *Vergine* (1858). Furono donate dall'autore al fratello Gabriele” citate dal nipote Giuseppe nell'elenco redatto dopo la morte dello zio (Fraccaroli 1883, p. 44). Considerato lo scarto cronologico tra i due episodi e il fatto che i rilievi degli anni Settanta siano datati in modo leggibile, non si possono tuttavia, a mio parere, far coincidere i due avvenimenti; quanto piuttosto si può prendere atto della tendenza dell'autore a cimentarsi più volte con la stessa tipologia di soggetto, particolarmente apprezzato dalla committenza e devozione privata.

L'effigie raffinata del *Cristo*, presentato di profilo, con il volto rivolto verso sinistra, è contraddistinta dalla barba e dai lunghi capelli ben disegnati. L'icona si rivela essenziale e per questo ancor più semanticamente pregnante: solo un'aureola, identica a quella della *Vergine*, sottolinea la sacralità del soggetto.

SCHEDA N. 100

*Busto di Paolo Caliari detto il Veronese*

1873

marmo

cm 85x46x35

Verona, Biblioteca civica

Il Consiglio comunale di Verona istituì con delibera del 14 dicembre 1870 la Protomoteca veronese, attraverso la quale la città “volle così ricordare in modo degno di lei la gloriosa memoria degli uomini illustri che col senno e colla mano tennero alta la sua fama” (Sartori 1881, p. [3]).

Il *pantheon* dei veronesi illustri fu originariamente collocato sotto la loggia di Fra Giocondo, sotto la quale trovarono posto busti e medaglie dedicati ai protagonisti della vita culturale e artistica cittadina.

Tra gli artisti, tutti veronesi, ai quali fu allogata l'esecuzione delle opere, vi fu anche Innocenzo Fraccaroli, autore del busto del pittore Paolo Caliari (1528-1588), più noto come Paolo Veronese (cfr. De Vincenti 2001, p. 179), e di altri due ritratti dedicati rispettivamente a Francesco Bianchini e Domenico Morone.

A documentare l'opera del Fraccaroli contribuiscono le sedute del consiglio municipale, a cui fa riferimento anche Chiara Gattoli nella recente pubblicazione dedicata alla Protomoteca veronese (2014). La commissione per il busto del *Veronese* fu sancita il 12 marzo 1873 e nella seduta del 22 dicembre dello stesso anno il ritratto risulta concluso e già consegnato (Gattoli 2014, p. 125).

Le fonti documentarie consentono di restringere ulteriormente il termine *ante quem* per l'esecuzione dell'opera, in merito alla quale lo scultore chiede notizie nella lettera inviata al fratello Gabriele il 21 novembre 1873: “[...] Quando mi scrivi, parlami intorno i modelli in gesso che ho regalato a cotesto museo, del busto in marmo spedito alla Giunta Municipale, se piacciono o meno, e se quest'ultimo sia stato collocato nella protomoteca unitamente agli altri” (BCVr, b. 639, *Minuta di una lettera al fratello*

*Gabriele*, Milano, 21 novembre 1873). A queste date, infatti, l'artista non può che fare riferimento all'unico ritratto eseguito sino a quel momento per la protomoteca cittadina, vale a dire quello di Paolo Caliari.

Fraccaroli doveva certamente essere a conoscenza dell'esistenza del busto dedicato al pittore eseguito da Matteo Carneri per la Chiesa di San Sebastiano a Venezia (1588), con il quale l'opera ottocentesca dello scultore veronese condivide la rotazione del volto; l'idea del colletto posto a chiudere l'abito abbottonato; il disegno della barba, nonché lo sguardo corrugato e deciso.

Tra le possibili fonti iconografiche, Gattoli aggiunge altri tre possibili riferimenti: l'autoritratto del Caliari inserito, secondo Antonio Maria Zanetti (1771), nel grande olio su tela raffigurante le *Nozze di Cana* (1563); il presunto autoritratto degli Uffizi, "copia già attribuita a Palma il Giovane" (Gattoli 2014, p. 125), dato alle stampe nel 1648 nella biografia scritta da Carlo Ridolfi (1648) e infine il *Ritratto di uomo a figura* intera oggi al Getty Museum di Malibu, riprodotto da Gaetano Zancon e pubblicato nel 1888 da Pietro Caliari quale autoritratto dell'illustre artista.

La città di Verona dedicherà successivamente a Paolo Caliari anche il monumento celebrativo scolpito da Romeo Cristani (1855-1920), su modello di Torquato Della Torre (1853), inaugurato il 3 giugno 1888 presso i Giardini Giarina.

L'anno successivo (1889) anche il *pantheon* veneziano, allestito sin dal 1847, celebrerà il ricordo del pittore attraverso il busto realizzato da Augusto Benvenuti, opera tuttora visibile presso l'atrio di Palazzo Loredan a Venezia.

#### **Bibliografia specifica:**

Sartori 1881, pp. [165, 167]; Fraccaroli 1883, p. 47; De Vincenti 2001, pp. 173 (fig. 31), 179, 187 (nota 122); Gattoli 2014, pp. 33, 124-125.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 21 novembre 1873 (in Appendice documentaria).

SCHEDA N. 101

*Venere di Milo*

*ante 1877*

marmo

cm h 107

Provenienza: collezione James Harrison

Liverpool, Walker Art Gallery

La scultura ellenistica della *Venere di Milo*, oggi conservata al Louvre, fu rinvenuta sull'omonima isola greca nel 1820 e fu oggetto di numerose riduzioni successive.

Innocenzo Fraccaroli si dimostrò scultore molto sensibile verso l'antico, caratteristica che lo rese incline a realizzare copie fedeli di modelli celebri. È questo il caso della copia marmorea in scala ridotta della *Venere di Milo* realizzata per la committenza inglese entro il 1877 e custodita presso la Walker Art Gallery di Liverpool (De Vincenti 2001, p. 173).

La scultura entrò a far parte delle collezioni museali come dono di James Harrison (1821-1891) (Walker Art Gallery 1977, p. 309), imprenditore nel comparto navale e armatore, che nel 1853 fondò insieme al fratello la "Harrison shipping line" inizialmente dedicata all'importazione di brandy.

L'artista rimase fedele al modello aulico, dimostrando ancora una volta le sue sicure abilità formali rivolte, in questo caso, all'esecuzione di un'opera destinata al fecondo collezionismo ottocentesco.

**Bibliografia specifica:**

Walker Art Gallery 1977, p. 309; De Vincenti 2001, pp. 154 fig. 11, 173, 187 note 109-110; Tiddia 2014, p. 359.

*Amore legato dalle Grazie*

1877-1881

marmo

collocazione ignota, già Collezione Cairati (Milano)

“Quest’ultima è una graziosissima statua rappresentante l’amore sotto forma d’un giovinetto avvinto da catene di rose. Intendeva con questa figurina gentile simboleggiare la felicità coniugale [...]” (Fraccaroli 1883, p. 22).

A questi pochi versi del nipote Giuseppe è affidata la descrizione di una delle ultime opere realizzate da Innocenzo Fraccaroli, scultura di soggetto amoroso che inevitabilmente richiama la serie di rilievi di medesimo argomento realizzati da Bertel Thorvaldsen e tradotti in poesia dal reatino Angelo Maria Ricci nel volumetto intitolato *L’Anacreonte novissimo del commendatore Alberto Thorvaldsen in 30 bassorilievi anacreontici*, Roma, Brancadoro, 1832, contenente il madrigaletto dedicato all’*Amore legato dalle grazie* divenuto fonte di ispirazione per il nostro scultore: “Lungi Amor dal caro nido/ già fuggiasco e peregrin/ lo scoprir le Grazie in Guido/ alle frecce, al volto, al crin/ e per ordin d’Afrodite/ con ghirlande di bei fiori/ lo legar fra due romite/ piante a un elce, e ad un allor [...]” (Ricci 1832, p. 42).

Il nipote ricorda, infatti, “io lo vedo ancora con un libriccino tra mani, dov’era un madrigaletto di 24 versi, manierato, ma non però senza sale” (Fraccaroli 1883, p. 22).

L’opera in oggetto era in corso di esecuzione nell’anno 1877, come confermato dallo stesso artista, il quale scrive di sé: “[...] ebbe sempre a cuore l’incremento dell’arte sua nella quale lavora tuttora in marmo una statua grande il vero, amore legato dalle Grazie” (BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877).

A documentare l’appartenenza della statua alla produzione scultorea più tarda, concorre inoltre l’articolo dedicato al *Monumento a Vittorio Emanuele* di Legnago (scheda n. 105) pubblicato sulle pagine dell’“L’Illustrazione italiana” il 15 maggio 1881, ove si

legge: “sappiamo che l’autore dell’Achille prepara una sorpresa ai suoi ammiratori: egli esporrà oltre ad alcuni suoi lavori già noti, una nuova statua, *Amore prigioniero*” (*Monumento* 1881).

Giuseppe Fraccaroli aggiunge, infine, un dettaglio circa la collocazione dell’opera: “Fu scolpito in marmo negli ultimi anni. È presso l’ingegner Cairati a Milano” (Fraccaroli 1883, p. 47).

**Bibliografia specifica:**

*Monumento* 1881; Fraccaroli 1883, pp. 22-23, 47.

**Fonti documentarie:**

BCVr, b. 184, *Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli*, 28 luglio 1877.

SCHEDA N. 103

*Busto di Domenico Morone*

1878

marmo

cm 67x37,5x24

iscrizioni: D. MORONE/ PITTORE

Verona, Biblioteca civica

esposizioni: Verona 1878

Domenico Morone, di professione pittore, figlio di Agostino conciatore, nacque a Verona attorno al 1442, morendo probabilmente nella città natale dopo il 1518.

Il busto fu commissionato per essere collocato nella Protomoteca di Verona, inaugurata il 5 giugno 1870 nella Loggia del Consiglio e poi traslata presso il pian terreno della Biblioteca cittadina tra il 1939, data dell'avvio delle procedure amministrative, e il 1940 (Gattoli 2014, p. 37).

Il ritratto del Morone trovò la propria collocazione nel 1878, dopo l'onorificenza votata in data 12 agosto 1876 (Gattoli 2014, p. 37), “tra la seconda e la terza campata di destra rispetto all'entrata” (Gattoli 2014, p. 53).

Nella storica pubblicazione dedicata nel 1881 al *pantheon* veronese da Giulio Sartori (1840-1907), il ritratto del Morone risulta attribuito allo scultore Giambattista Troiani, esecutore nel 1874 dell'ambito monumento a Michele Sanmicheli sotto la guida del Dupré.

Il busto del pittore comparve però all'esposizione di belle arti veronese del 1878 (*Catalogo* 1878, p. 18) quale opera di Innocenzo Fraccaroli, da lui presentata in quell'anno insieme al busto di Francesco Bianchini. Il catalogo esplicita la committenza dell'opera da parte del Municipio affinché venisse conservata nella Protomoteca cittadina (Gattoli 2014, p. 53).

È lecito supporre, dunque, che il ritratto di Morone sia stato eseguito da Innocenzo Fraccaroli; tuttavia, va rilevato che il busto si dimostra di un livello scultoreo meno

ricercato rispetto alle notevoli capacità ritrattistiche dell'artista. Questo aspetto sarebbe giustificabile con un maggior coinvolgimento degli allievi, ma anche con l'assenza di una fonte iconografica attendibile che restituisse l'effigie di Domenico Morone, con la conseguente volontaria scelta, da parte dello scultore, di restituire un ritratto poco caratterizzato ritraente un pittore in abito da lavoro.

Al progetto della Protomoteca veronese parteciparono anche gli allievi di Fraccaroli: Pietro Del Negro, autore del busto di *Catullo* e Giovanni Turrini con il busto di *San Zenone vescovo*. Tra gli altri artisti coinvolti, tutti veronesi, vi fu inoltre Ugo Zannoni, che realizzò, entro il 1881, le effigi di *Caterina Bon Brenzoni*, *Cornelio Nepote* e *Michele Sanmicheli* (cfr. De Vincenti 2001, p. 179) e che si distinse quale autore di numerosi monumenti funebri all'interno del cimitero di Verona.

Tra gli artisti prescelti quali autori di sculture destinate alla Protomoteca civica vi furono Pietro Bordini, Romeo Cristani, Gaetano Franceschetti, Giacomo Grigolli, Luigi Marai, Tullio Montini, Cesare Poli, Giuseppe Poli, Angelo Pegrassi, Grazioso Spazzi.

#### **Bibliografia specifica:**

Sartori 1881, pp. [185, 187]; Gattoli 2014, pp. 33, 53.

SCHEDA N. 104

*Busto di Francesco Bianchini*

1878

marmo

cm 81,5x60x34,5

Verona, Biblioteca civica

esposizioni: Verona 1878

Nel 1870 la Municipalità di Verona decise di istituire la Protomoteca cittadina, con l'intento di celebrare attraverso opere scultoree le personalità veronesi che eccelsero nel campo delle arti e della cultura. A tal fine, fu deciso di onorare la memoria dell'abate Francesco Bianchini, studioso di astronomia, teologia, diritto, storia e archeologia, votandone l'onorificenza il 9 marzo 1977 (Gattoli 2014, p. 107) e commissionando l'esecuzione di un busto a lui dedicato allo scultore Innocenzo Fraccaroli, oggi visibile presso la biblioteca civica.

Il ritratto preserva con particolare vividezza la fisionomia dell'effigiato. La superficie del viso è solcata da naturali rughe d'espressione che ammorbidiscono il marmo: da quelle appena accennate in prossimità della bocca, ai lievi rigonfiamenti al di sotto degli occhi contraddistinti da profonde orbite e da sopracciglia che si percepiscono folte, anche se appena annunciate. La bocca è serrata, l'abito è abbottonato con precisione fino al collo piuttosto tozzo.

L'opera fu inizialmente attribuita a Grazioso Spazzi, nell'ambito della pubblicazione dedicata alla Protomoteca data alle stampe nel 1881, tuttavia l'esecuzione risulta riconducibile allo scalpello del Fraccaroli per una pluralità di motivi, non ultimo quello stilistico.

Nel 1878, come giustamente ricordato da Chiara Gattoli nel suo recente studio (2014), il nostro scultore presentò all'esposizione di belle arti di Verona un busto di Francesco Bianchini, insieme a quello dedicato a Domenico Morone, entrambi eseguiti "per

commissione del Municipio di Verona, da collocarsi nella Protomoteca” (Gattoli 2014, p. 107).

Il busto Bianchini, inoltre, risulta citato nell’elenco stilato da Giuseppe Fraccaroli pubblicato nel 1883 a corredo del discorso commemorativo dedicato allo zio scultore.

Le fonti manoscritte contribuiscono a suffragare l’esecuzione: Innocenzo, nella lettera datata 13 aprile 1878, comunica al fratello Gabriele di “dover fare una corsa a Verona”, assicurando che rimborserà in quell’occasione anche “il Beppi della spesa del libro (la vita del celebre Bianchini) che mi ha spedita già da qualche tempo”. (BCVr, b 47, *Lettera al fratello Gabriele*, Milano, 13 aprile 1878).

Del Bianchini esisteva, infatti, un ritratto eseguito da Pietro Rotari nel 1729 e pubblicato in incisione (Corubolo 2011, p. 88) all’interno della *Vita di monsignor Francesco Bianchini veronese* di Alessandro Mazzoleni, data alle stampe nel 1735 (Artoni 2012, p. 119), celebre pubblicazione a cui il Fraccaroli fa riferimento nella propria corrispondenza.

L’abate fu una personalità vicina sia ad Alessandro VIII che a Clemente IX. Sepolto a Roma nella Basilica di Santa Maria Maggiore, fu ritratto anche in un disegno eseguito da Giambettino Cignaroli, oggi conservato nella Biblioteca Ambrosiana e nel busto realizzato da Giuseppe Antonio Schiavi per la Cattedrale di Verona (Tomezzoli 2001, pp. 432-436, 491 fig. 15), arricchito da una natura morta allusiva all’attività dell’effigiato.

#### **Bibliografia specifica:**

Sartori 1881, pp. [181,183]; Fraccaroli 1883, p. 47; Gattoli 2014, pp. 33, 106-107.

#### **Fonti documentarie:**

BCVr, b. 639, *Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele*, Milano, 13 aprile 1878 (in Appendice documentaria).

*Monumento a Vittorio Emanuele II*

1880

marmo

cm 450 ca.

Legnago, giardini pubblici

“La statua rappresenta il re in atto di compiere il voto tante volte secolare della nazione, - l’unità d’Italia con Roma capitale; - egli stende la mano destra al di sopra di un monumento sul quale è scolpita la lupa che allatta Romolo e Remo, stringe lo statuto base dei plebisciti e sembra ripetere le parole: ‘Ci siamo e ci resteremo’” (*Monumento* 1881). Così fu salutato dalla stampa il solenne monumento dedicato all’ultimo re di Sardegna e primo re d’Italia inaugurato a Legnago il 14 novembre 1880, nella piazza a lui intitolata dinnanzi al palazzo municipale.

Fraccaroli morirà solo due anni più tardi, ma la volontà di cimentarsi nel suo ultimo monumento celebrativo, certamente portato a termine anche grazie al contributo degli aiuti, fu pubblicamente apprezzata dal sindaco di Legnago cavalier Giudici: “perché nell’età sua avanzata, quando altri potea credere compiuta la sua gloriosa carriera, egli volle senza alcun compenso eseguire la statua di re Vittorio Emanuele non addossando al Municipio di Legnago se non la spesa del marmo e della sbazzatura” (*Monumento* 1881), che si rivelò pari a 5.599 lire raccolte da un comitato civico.

Per il primo re d’Italia fu scelta una rappresentazione dai toni magniloquenti, fu ritratto in posizione stante, abbigliato dell’alta uniforme riccamente decorata di medaglie, al di sopra di un basamento a parallelepipedo con angoli smussati. Nella mano destra l’elmo piumato, nella sinistra lo statuto adagiato al monumentino a stele con decorazione a bassorilievo allusiva a Roma.

Sulle spalle della figura, un pesante cappotto con finiture di pelliccia e ricercate allacciature ad alamari contribuisce a rievocare quelle “concessioni al gusto celebrativo

degli eroi del Risorgimento”, già ben individuate da Francesco Tedeschi (Tedeschi 1997).

Proprio il monumento a Vittorio Emanuele II valse allo scultore la nomina nell’ordine della corona d’Italia avvenuta ufficialmente con decreto del 28 novembre 1880 (Gazzetta ufficiale 1881).

La statua fu riprodotta in incisione sulle pagine dell’“*Illustrazione italiana*” del 15 maggio 1881, accanto a un altro monumento a Vittorio Emanuele, quello eseguito da due artisti milanesi, Giovanni Seleroni e Gerolamo Oldofredi, per la città di Molfetta, inaugurato l’8 giugno 1880.

La statua di Legnago non si trova più nell’originaria collocazione dinnanzi al palazzo municipale, poiché prima del 1956 fu spostato in una posizione più defilata, presso i giardini pubblici, mentre la piazza in cui fu inaugurato venne ridenominata Piazza della Libertà.

**Bibliografia specifica:**

Gazzetta ufficiale 1881, p. 218; *Monumento* 1881; Fraccaroli, 1883, p. 47; Tedeschi 1997, p. 561; De Vincenti 2001, p. 176; S.N. 2007; Fioroni 2011, p. 198.

**Bibliografia specifica:**

BCVr, b. 639, *Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo*, [1882-1883], 25 (in Appendice documentaria).

## 7. REGESTO

### 1805

28 dicembre nasce a Castelrotto di Valpolicella da Andrea e Aquilina Fagioli.

### 1818

La famiglia si trasferisce a Parona nei pressi di Verona.

### 1824

Realizza il *Crocifisso* in legno di salice la chiesa di Parona. Si iscrive all'Accademia di Belle arti di Venezia con il sostegno economico dello zio Francesco Fagioli, di Giovanni Battista Paiola, un parente medico chirurgo, e l'appoggio di Antonio Cesari.

### 1825

Si aggiudica il primo premio nella scuola di ornato e un primo *accessit* per la copia della statua in plastica. Realizza una copia in gesso di un *Busto di Marco Aurelio*, uno *studio in gesso da Fidia* ed un *Busto in creta di Lucio Vero*.

### 1826

Scolpisce in marmo in misura colossale il *Busto di Lucio Vero*, realizza una *Ninfa* in gesso.

### 1828

L'8 gennaio muore la madre Aquilina Fagioli. Riceve il primo *accessit* per l'invenzione e altri due premi per il nudo aggruppato e per il nudo semplice. Realizza il *Ganimede in atto di versare il nettare* in creta.

### 1829

Il 18 febbraio Antonio Cesari pubblica sul Foglio di Verona una lettera in cui esorta i suoi concittadini a sostenere gli studi del giovane Innocenzo, il quale espone a Venezia il busto in gesso di *Angelica* e il busto in marmo, ma non ancora terminato, di *Medoro*.

Risulta vincitore del gran premio di scultura indetto dall'Accademia di Brera sul tema del *Dedalo che attacca le ali a Icaro*. Realizza i ritratti di *Alessandro Zanchi* e *Luigi Zandomeneghi*.

### **1830**

Realizza in gesso il ritratto di *Giuditta Pasta*. Si trasferisce a Roma sfruttando il successo all'esposizione di Milano, che gli consente di trovare i finanziatori per un soggiorno di studio. A Roma viene in contatto con artisti come Bertel Thorvaldsen, Carlo Finelli, Pietro Tenerani, Mathieu Kessels, Rinaldo Rinaldi, Carlo Promis, Giustiniano degli Avancini et al.

### **1831**

Realizza in marmo il *Busto di Teodoro Matteini*.

### **1832**

Scolpisce il *Busto di Francesco Pirola* cameriere della trattoria di via Condotti a Roma. Il modello dell'*Achille ferito* è sicuramente concluso.

### **1833**

Realizza il modello del *Ciparisso* e porta a termine la statua di *S. Francesco Caracciolo* per la Basilica di San Pietro (collocata nella sua sede definitiva il 18 febbraio 1834), la cui esecuzione era stata avviata nel marzo 1829 da Massimiliano Labourer, ma era rimasta incompiuta alla morte di costui, avvenuta nel 1831.

### **1835**

Lascia Roma per trasferirsi a Verona. Realizza il *Busto di Ciro Pollini* su incarico dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona ed espone a Verona, presso le sale del teatro filarmonico, il *Busto di Lucio Vero*, il *Busto di Giuditta Pasta* e il gesso dell'*Achille ferito*. Realizza *l'Innocenza*.

**1836**

Realizza ed espone a Verona il *Busto della contessa Margherita Pellegrini degli Emilei*. Si trasferisce a Milano.

**1837**

Ideazione dell'*Eva prima del peccato*. Scolpisce e data il *Busto di Anna de Fratnich* realizzato su incarico del marito, il magistrato trentino Antonio Salotti, allo stesso anno risale il *Busto di Giustinian degli Avancini (?)*.

**1838**

Conclude nel cimitero di Verona il *Monumento funebre della contessa Margherita Pellegrini degli Emilei*, la cui costruzione era iniziata nel 1836. Espone a Brera ben cinque opere: il marmo del *Ciparisso* eseguito su commissione della contessa Giulia Samoyloff; il *Ritratto del conte Luigi Bossi*, il *Ritratto di Adele Curti*, il *Ritratto di una giovane defunta* di commissione di Giovanni Mozzoni e infine la *Clizia che s'innamora del sole*, acquistata dal conte Francesco Miniscalchi di Verona. Riceve dalla famiglia di Carlo Bonomi l'incarico di erigere il monumento funebre dell'imprenditore nel cimitero di Verona.

**1839**

Espone a Verona il *Genio della caccia* realizzato su commissione di Antonio Erbisti.

**1840**

Scolpisce il *Busto di giovane* venduto all'asta Finarte del 28-29 marzo 2001. Espone a Brera *Eva prima del peccato* e *l'Apollo e Giacinto* commissionatogli da Rosa Trivulzio Poldi Pezzoli. Riceve dallo zio Francesco Fagioli la commissione del *Busto di Giovanni Battista da Monte*, esposto l'anno successivo presso la Società letteraria veronese.

### 1841

Espone a Brera il *Busto di Giuseppe Jappelli*, una *Fanciulla in atto di offrire dei fiori* e un'erma colossale raffigurante la *Virgo veneranda*.

### 1842

Compie la traduzione in marmo dell'*Achille ferito*, grazie al sostegno economico dello zio Francesco Fagioli, esponendolo nello stesso anno a Brera insieme a un non meglio precisato "ritratto di donna, busto in marmo". Vengono pubblicati i versi di Giovanni Prati che celebrano l'*Achille ferito*. Porta a termine il *Monumento funebre dedicato a Giuseppe Morosi di Ripafratta* nel cimitero di Pisa, viene nominato professore di prima classe all'Accademia di Firenze e data un nuovo marmo dell'*Eva prima del peccato*.

### 1843

Conclude il *Monumento dedicato al poeta Cesare Arici* destinato al camposanto di Brescia. Espone a Brera il gruppo scultoreo raffigurante la *Strage degli Innocenti* commissionato dall'imperatore Ferdinando I ed espone a Verona il *Busto del barone Smania*.

### 1844

Espone a Brera un marmo del *Dedalo*, il gesso dell'*Achille e Pentecilea*; realizza il *Busto del conte Franz Anton von Kolowrat*. Esegue il *Monumento dedicato a Pietro Verri* collocato nel cortile del Palazzo di Brera e conclude il *Busto di Giovanni Battista Passalacqua* per il cimitero di Piana.

### 1845

Realizza il marmo dell'*Achille e Pentecilea*. Esegue, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, il *Busto della ballerina Fanny Cerrito* in gesso, il *Ritratto della cantante Matilde Juva Branca* ed i "busti ritratto di due cognate e d'un cognato" (opere non rinvenute). Espone a Brera il *Genio della caccia*, insieme a una vestale in marmo e due ritratti di personaggi non identificati. Presenta invano il

progetto e un bozzetto per un *Monumento a Michele Sanmicheli* voluto dalla Municipalità di Verona.

#### **1846**

Compie un viaggio a Napoli in compagnia dello zio Francesco Fagioli. Espone a Brera il gruppo scultoreo in marmo raffigurante *Atala e Chactas* e un *Busto di Angelica*.

#### **1847**

Si sposa con Felicita Salvini nata a Landriano (Pavia), da cui ebbe cinque figli: Vittorio nato il 21 aprile 1848, Andrea, Ester, Rosa e Alessandro. Il gruppo scultoreo della *Strage degli Innocenti* è trasferito a Vienna per essere collocato presso la Galleria del Belvedere. Conclude il *Monumento in memoria di Ludovica Torelli* presso il collegio della Guastalla a Monza e realizza il *Busto di Gaetana Agnesi* per la corte dell'Accademia di Brera.

#### **1848**

Conclude il monumento a Carlo Emanuele II che verrà collocato l'anno successivo nella Cappella della Sindone a Torino. Scolpisce il *Busto di Giunone*, messo in vendita il 20 giugno 2007 dalla Casa d'aste il Ponte, e modella su disegno di Francesco Hayez, la *Medaglia commemorativa delle Cinque Giornate di Milano*.

#### **1849**

Realizza, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, un "busto rappresentante la Legge donato all'avv. Imperatori di Milano" e un "ritratto del conte Fiquelmont". Il 30 novembre muore il padre Andrea.

#### **1850**

Espone a Brera il *Davide* e il gesso del gruppo scultoreo della *Strage degli Innocenti*. Realizza il *monumento ad Angela Busti Trevisani* e scolpisce il *Busto di Laura Scopoli*.

### **1851**

Partecipa all'esposizione di Londra esponendo l'*Achille ferito*, l'*Athala e Chactas* e la scultura del *Davide*. Realizza il monumentino dedicato alla memoria dei genitori, Andrea e Aquilina Fagioli, conservato nell'oratorio della chiesa Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo a Parona all'Adige ed esegue, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, un "busto ritratto d'un cappellano della nobile famiglia Castelbarco di Milano".

### **1852**

Espone a Brera due ritratti, il busto colossale il *Redentore* e "un putto dell'età di tre anni, in marmo, grande al vero, rappresentante il ritorno dalla caccia". Conclude l'altare maggiore della Cattedrale di San Bonifacio (Cristo risorto e una coppia di angeli). Riceve la commissione per l'esecuzione del *Monumento dedicato a Simone Mayr* da collocarsi nella cappella musicale della Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo.

### **1853**

Espone a New York il gruppo scultoreo in marmo raffigurante *Atala e Chactas* e un busto colossale raffigurante il *Redentore*. Avviene l'inaugurazione, nel camposanto di Verona, del *Monumento funebre di Antonio Tessari*, commissionato nel 1850. Realizza, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, un *Busto del cavalier Negrelli*; un bozzetto raffigurante *S. Michele che atterra Lucifero*; un *Busto ritratto del padre*. Realizza ed espone a Brera il *Cristo risorto* destinato alla cappella funeraria Piola a Giussano. Esegue un nuovo gesso per un monumento a Michele Sanmicheli voluto dalla municipalità di Verona.

### **1854**

Traduce in marmo il *Dedalo che attacca le ali a Icaro*, scolpisce un *Gesù bambino*, un *Busto di Antonio Fagioli* (ritratto del nonno materno) e l'*Eva dopo il peccato*.

### **1855**

Partecipa all'esposizione di Parigi esponendo l'*Eva dopo il peccato*, l'*Achille ferito*, il *Dedalo che attacca le ali a Icaro* e il gruppo di *Atala e Chactas*. Con la statua raffigurante l'*Eva dopo il peccato* conquista la medaglia di prima classe.

### **1856**

Realizza il *Ritratto di don Carlo Rainoni*, parroco della Chiesa di San Marco a Milano. Presso l'Accademia Carrara di Bergamo viene inaugurato il *Monumento commemorativo dedicato a Luigi Deleidi* detto il *Nebbia*, con medaglione scolpito a bassorilievo. Esegue, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, il *Busto di Antonio Conati* nel Cimitero di Verona. Consegna e sottoscrive le sculture di *San Giovanni* e della *Maddalena* eseguite per la Chiesa di San Martino a Legnago, entro la stessa data consegna alla Fabbriceria anche le sculture degli arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele approntate per lo stesso altare.

### **1857**

Scolpisce la *Maria Immacolata* per la Chiesa di Valeggio sul Mincio. Massimiliano d'Austria acquista *Dedalo che attacca le ali a Icaro* per collocarlo nel Castello di Miramare a Trieste. Realizza il gesso della *Deposizione dalla Croce*, scolpisce un nuovo esemplare di *Eva dopo il peccato*.

### **1858**

Presenta all'Accademia di Brera il progetto di un *Monumento dedicato a Leonardo da Vinci*, che non verrà però mai realizzato. Scolpisce il *Monumento sepolcrale di Luigi Maggi* a Brescia e il *Busto di pontefice* battuto all'Asta Finarte il 28-29 marzo 2001. Data un altro esemplare del *Davide*. Realizza, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, due medaglie rappresentanti il *Redentore* e la *Vergine un Cristo deposto dalla Croce*, gruppo di tre figure.

### **1859**

Entra a far parte della commissione straordinaria per la compilazione del nuovo regolamento dell'Accademia milanese. Scolpisce la statua raffigurante *l'Aurora dell'indipendenza d'Italia*.

### **1860**

Realizza, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, "una statua grande il vero, allusione a Venezia rimasta in mano agli Austriaci". Si propone per realizzare un ritratto del re Vittorio Emanuele, da collocarsi nelle sale della pinacoteca di Brera, ma la sua idea non viene accolta, suscitando così il suo risentimento e uno strascico polemico nei confronti della Presidenza dell'Accademia. Espone a Brera *l'Aurora dell'Indipendenza d'Italia* e realizza il *Monumento a Francesco Casorati* a Pavia. La statua in bronzo della *Maria Immacolata* viene collocata alla sommità della colonna posta nella piazza antistante il Duomo di Piacenza.

### **1861**

Pubblica a Milano, presso la tipografia Lombardi, le *Osservazioni intorno alla proposta di una riforma degli statuti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, del Professore di architettura superiore il Signor Camillo Boito, e sull'odierno statuto medesimo. Seguite da una proposta per la libera istruzione pratica della Belle Arti cioè della Pittura e della Scultura*. Realizza il gesso di *Orlanduccio del leone*.

### **1862**

Firma un altro esemplare dell'*Eva dopo il peccato* e realizza in gesso la *Nuova era d'Italia*.

### **1863**

Espone a Brera il gesso della *Nuova era d'Italia*, tuttavia i tentativi di trovare dei finanziatori tramite un pubblica sottoscrizione per la traduzione in marmo finiscono in un nulla di fatto. Partecipa all'esposizione di Bruxelles con *l'Achille ferito* e *l'Aurora*

dell'indipendenza d'Italia. Realizza per il Duomo di Milano il paliotto dell'altare dedicato a *S. Tecla*. Realizza un *Busto della Vergine* battuto all'asta "Leverhulme Collection, Thornton Manor" avvenuta a Londra, presso Sotheby's, dal 26 al 28 giugno 2001.

### **1865**

Espone a Dublino il gruppo scultoreo in marmo raffigurante *Atala e Chactas*, un busto colossale rappresentante il *Redentore* e un busto in marmo raffigurante la *Vergine Maria*.

### **1866**

Realizza per la Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Castrezzato (Brescia) le statue di *S. Pio V* e *S. Vincenzo*. Data i marmi raffiguranti *La Giustizia* e *La Misericordia* destinati al Duomo di Bergamo, i cui gessi si conservano nella Chiesa parrocchiale di Castelrotto.

### **1867**

Riceve il pagamento per la statua raffigurante la profetessa *Debora* eseguita per la zona absidale esterna del Duomo di Milano. Pubblica sulle pagine del "Giornale dell'ingegnere architetto civile e meccanico" un *Progetto di un ponte girevole da costruirsi in Milano per dare il passaggio ai carri fra i due tronchi della via Montebello ed alle barche sul naviglio di S. Marco*. Espone a Parigi l'*Atala e Chactas*. Scolpisce per la chiesa di Castrezzato (Brescia) i busti di *san Paolo* e *san Pietro* e, all'incirca negli stessi anni, il *Busto di papa Pio IX*, un *Busto di pontefice* (forse Leone XII) e la *Madonna dolorosa*.

### **1868**

Riceve la commissione dal principe Giovanelli per la statua raffigurante *Camilla la Volsca*.

### **1869**

Espone a Brera il gruppo in gesso *La madre ed il leone* e il *Busto di Gaspara Stampa*, scolpito nello stesso anno. Espone a Monaco l'*Achille ferito*, l'*Eva* e un busto colossale in marmo rappresentante *Venezia*.

### **1870**

Pubblica a Milano, presso la tipografia Lombardi, la *Proposta per la libera superiore istruzione pratica della pittura e della scultura*. Presenta un bozzetto contrassegnato dall'epigrafe "il mio regno non è di questo mondo" alla commissione istituita per l'erezione di un monumento ad Arnaldo da Brescia, l'opera rimane allo stadio di modello. Realizza il *Busto di don Angelo Regosa* per la chiesa dei santi Pietro e Paolo a Castrezzato (Brescia). Realizza in gesso "un'*Odalisca ignuda, grande il vero*".

### **1871**

Il barone Eugenio Cantoni acquista e dona all'Accademia di Brera la statua in marmo dell'*Achille ferito*.

### **1872**

Scolpisce il *Busto del fratello Gaetano*.

### **1873**

Espone a Verona un altro esemplare del *Busto di Gaspara Stampa* estratto a sorte fra i soci Società di Belle Arti e aggiudicato al signor Michele Benassù. Espone a Vienna l'*Eva prima del peccato*. Dona al Museo civico di Verona due gessi: la statua rappresentante *Brescia*, già posta a coronamento del *monumento sepolcrale di Luigi Maggi*, e la *Strage degli Innocenti*. Realizza il *Monumento sepolcrale della giovane Rachele Bersani* per il cimitero di Milano rappresentante un cippo con un putto in atto di scrivere il nome della defunta ed esegue il *Busto di Paolo Caliari* detto il Veronese per la Protomoteca di Verona. Data i bassorilievi in marmo raffiguranti rispettivamente il profilo della *Vergine* e del *Cristo*.

**1874**

Esposne a Brera la *Deposizione dalla Croce*, opera in gesso.

**1876**

Presenta alla presidenza dell'Ateneo di Brescia il progetto di un monumento da erigersi in memoria dei bresciani Caduti per l'Indipendenza d'Italia. Conclude la donazione dei propri gessi al Museo civico di Verona.

**1878**

Esposne i busti di *Domenico Morone* e *Francesco Bianchini* destinati alla Protomoteca di Verona.

**1880**

Muore a Khartoum il figlio Andrea. Viene inaugurato, a Legnago, il *Monumento a Vittorio Emanuele II*.

**1881**

Realizza, secondo l'elenco delle opere stilato dal nipote Giuseppe Fraccaroli nel 1883, i "busti del signor Oriani medico condotto di Cesana in Brianza e d'una sua figlioletta". "L'Illustrazione italiana" del 15 maggio 1881 segnala la presentazione al pubblico dell'opera *Amore legato dalle Grazie*.

**1882**

Il 18 aprile muore a Milano all'età di 77 anni.



## 8. APPENDICE DOCUMENTARIA

I documenti sono organizzati cronologicamente; nel caso di scritti privi di datazione si è registrata una probabile data di redazione basata sul contenuto.

*Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli, Venezia, 7 luglio 1829*

Ottimo Fraccaroli

Benché mi abbiate scritto il più presto che vi fosse possibile, pure non mi giunse che oggi la vostra lettera, e se la eccellente bontà del sig. prof.r Marchesi non mi avesse messo in calma con sua compitissima del 1.mo corrente, e pervenutami col rapido mezzo della posta, io avrei molto sofferto. Un'altra volta adunque valetene di questo mezzo.

Veniamo a noi. Godo che siate arrivati bene tutti e sei, cioè voi ed il Ferrari di carne ed ossa, ed i vostri parti in gesso; ma ciò di cui mi compiaccio maggiormente si è che abbiate riscontrato negli egregi milanesi, e particolarmente nel celebre Marchesi quella accoglienza ospitale, e quei principj di inconcussa giustizia che io vi avea preconizzati. Sono pure contento che i figli delle mie cure, come siete voi due, abbiano portato alla grande Accademia di Milano le loro opere, e sieno queste auspiccate dal compatimento di quei dotti Accademici; ma fra questi figli voi siete il primogenito od il tutto mio; e perciò se può giungermi dalla vostra gloria un raggio riflesso, ne andrò glorioso perché nessuno ardirà dividerlo con me, mentre quella luce che fosse per risplendere sul bravo Luigetto riconoscerebbe per focille sviluppatore in gran parte (anzi per la massima parte) il padre istesso. Da bravo adunque; se avete qualche decisiva consolazione da apportarmi non differite un'istante a comunicarmela. Possibile che a quest'ora non abbiate trappellato quale sia l'opinione dei saggi sul proposito? Non vorrei che voi seguiste troppo fisicamente le leggi della natura che fa costantemente difendere l'amore ed il sentimento, poiché in questo caso vi ricorderei che ciò spetta alla natura bassamente organizzata, e che quei vincoli che leggano insieme i precettori ai discepoli sono tutti morali, e che, per ciò, non debbonsi permettere quest'ultimi, che i primi stieno troppo lungamente in affanno. Via adunque, e senza riserve; se il vostro gruppo piace più di quello del Ferrari dittemelo subito. Scrivetemi pure qualche cosa delle belle opere

del prof. Marchesi, qualche altra del cav. Longhi, di Aijez, di Palagi, ecc. Apprendete da essi quello che di cui sono mancante; perfezionate le vostre cognizioni in quella città che annovera cogli artisti gl'uomini eccellenti, e che come è la madre loro, lo fu pur anco del grande Apiani. Ricordate a tutti che il vostro professore arde di desiderio di visitarli nei loro studi e gabinetti, e che forse non è lontano dal dare a se stesso questa soddisfazione. Salutate Luigetto. Addio

Venezia li 7 luglio 1829

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli, Venezia, 26 novembre 1829*

Amico Fraccaroli

in compagnia delle cose che v'invia Pavonuzzi, vi spedisco questa mia, e deve servire a manifestarvi, anzi a confermarvi, quel vero sentimento di amore e di stima che ho per voi. Piaccia a Iddio Signore che io senta il vostro nome riverito anco in Roma. Già non posso temere in contrario. Voi avete non comuni talenti: avete l'innato sentimento al bello ed alla grazia, avete scelto la strada della Natura come ce l'hanno additata i Greci, siete instancabile nello studio e godete di robustezza e di salute. Con questi materiali io vi saluto artista ed artista di fama. Ci scriveremo forse di rado, ma il nostro amore sarà costantemente vivo.

Al vostro giungere in Roma saluterete quelli tutti che domandano o s'arricordano di me. Riveritemi la vostra famiglia, li zii ed i miei padroni ed amorevoli Veronesi. Ricordatevi che l'Arte è difficile e lunga. Addio

Venezia li 26 9bre 1829

Il Vostro precettore ed amico

Luigi Zandomeneghi

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli, Venezia, 2 agosto 1830*

Dilettissimo Fracaroli

le notizie di vostra salute e de' vostri studi, mi giungono e mi giungeranno sempre gradite; ciò vi dettermini ad una corrispondenza letteraria per lo meno mensile, e questa

sarà di mio sommo piacere. Lo sbalordimento da voi ricevuto a fronte dei capolavori dell'antichità era da me previsto da che conobbi l'elaterio del vostro sentimento. Questo sbalordimento mi è di lieto augurio, e per questo mi preparo fra non molto a salutarvi Artista.

State in guardia verso l'altrui malignità; ascoltate i bisogni dell'anima vostra temperata sugli esempi dei sommi; cercate la purità delle forme senza durezza; affermate le vostre concezioni con modi convenienti di sublimità e naturalezza; fate vostro velaggio le espressioni e la grazia ma senza smorfie; guardate per conseguenza tutti, anco il Bernino giovine (sì sig.e anco il Bernino) e succhiate da tutti il soave od il severo che può costituire una bella prerogativa, ricordandovi che l'ape industriosa sa trarre il mele anco dai fiori del venefico aconito; siate insoma filosofo ed artista ramentandovi che parlando le opere nostre al criterio per la via degl'occhi, domandano assai più di circospezione che quelle arti che vanno all'intelletto per la via degli orrecchi.

Sentirò volentieri il tema tratterrete in marmo, nel quale vi pregherò di occuparvi a tutta anima. Dite mille cose per me e per la mia famiglia agli ottimi Francesconi, Solferini, Fontana, Vanzo ec. Disponete di me come di un vostro padre; di Pieretto, come di un fratello ed augurandovi ogni bene vi saluto per parte di tutta la mia famiglia, dei prof.ri ed alunni amici vostri. Addio

Il vostro amorosissimo precettore

Luigi Zandomeneghi

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Luigi Zandomeneghi, [1832?]*

La lettera è stata scritta probabilmente attorno al 1832 da Roma, Fraccaroli infatti si riferisce all'Achille come a un'opera già conclusa

Chiariss.mo profess.

non le posso abbastanza esprimere la mia gratitudine per lo zelo ch'ella mi dimostra anche lontano, e per la sincerità colla quale mi parla sul mio lavoro; ma la prego nel tempo stesso di perdonarmi e di non riguardare siccome arroganza o presunzione, se io mi avanzo fino a metterle sott'occhio alcuna riflessione per giustificarle se possibile sia, il mio concetto. Né mi riterrò dunque dal dire, essere mia opinione che l'artista sia libero

di scegliere qual punto più gli aggrada, o primo gli si presenta alla mente nel vasto campo delle avventure e disavventure di Achille, come lo sarebbe egualmente, qualunque altro soggetto egli facesse. Ora fra le tante statue di Achille che potrebbesi in differenti maniere rappresentare, io ho scelto quella del momento in cui viene ferito nel tempio di Apollo Timbreo, ove stavasi colla diletta sua Polissena per unirsi in matrimonio, non già quando viene ferito in campo di battaglia, secondo Ovidio ed alcun altro, ove senza dubbio gli si convenivano gli epiteti ch'Ella mi ha indicati di furibondo, di fiero, e di terribile mentre combatteva con Ettore, uccisore del suo carissimo Patroclo. Ma come dissi, in luogo sacro, e nell'azione in cui si trovava dovea egli aver sostituito al pensiero dei nemici, all'idea delle armi, ed a ogni suo particolar maggior odio, la contentezza, la compiacenza, e la gioja sua e fu appunto mio concepimento di rappresentare Achille in quell'istante in cui si sente inaspettatamente, e con sorpresa infitto nel talone il dardo, non quando se lo estrae, perché questo momento forse richiederebbe altra attitudine, la qual attitudine secondo il mio modo di vedere, sarebbe indecisa, ed inconveniente potrebbe certamente essere per ciò che le opere della nostra arte devono giugnere al criterio per via degli occhi, e non come le altre che ci vanno per via delle orecchie, ed infatti vedendo l'Eroe tutto in convulsione, e colla freccia in mano come si farà a persuadersi, che sia disposto ad estrarla, se ancora la si vede infitta nel talone? Noi saremo più facilmente obbligati a supporre che il dolore che gli produce lo trattenga, giacché simile funzione non deve lasciar correre un istante, ma dev'essere tutto un punto\* Per esprimermi più chiaramente dirò adunque che fu sempre il mio concetto di figurare il primissimo punto in cui egli rapidamente si volge per guardare là ove improvviso dardo lo avea precisamente colto nella sola parte ch'ei sapea vulnerabile. Sorpresa e rabbia, non dolore, io m'ingegnai d'esprimere nell'Eroe, altri sentimenti avrei creduti di lui indegni.

E per concludere, con una prova, in qualche maniera mi sia concesso il dirlo, di fatto, Le dirò che credo la mia statua sarà ben diversa dallo schizzo che le ho mandato per delle modificazioni che gl'ho fatte. Dev'essere senza confronto più animata, col moto della testa, e del collo io credo di aver espresso il furore, e la sorpresa aggiungendo all'espressione coll'atto della mano sinistra. A Marsura fece una impressione affatto

diversa di quella che avea concepita a Venezia ed a mezzo della di lei lettera, venne a piacergli molto.

La prego nuovamente a perdonarmi se ho cercato colla presente di giustificare ciò che ho operato nella statua, anziché farmi un dovere di cangiarla a norma dei di lei suggerimenti, tanto più che detta mia statua era finita.

\* segnato con asterisco e aggiunto in calce alla pagina: ed ho creduto pure di afferrare questo momento anche per ischivare quell'attitudine che ad alcuno avrebbe potuto riuscire esagerata, nonché triviale e bassa pel mio Eroe, nella sua situazione, e perché eziandio io non mi ricordo alcun simile esempio nelle opere degli antichi maestri.

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Luigi Zandomenighi a Innocenzo Fraccaroli, Venezia, 14 novembre 1834*

Mio degnissimo amico Innocenzio Fraccaroli

L'artista che vi presenterà questa mia merita l'amicizia ed i riguardi di ogni onesta e culta persona. Egli è il sig. Lorenzo Scarabelloto di Trieste, pittore prospettico ed ornatista, ricco di sode cognizioni e di fantasia la più brillante e sagace. Si reca a Roma per dipingere in uno de' suoi teatri e per far dovizia di studj; voi gli sarete amico, e in nome delle sue prerogative, e in nome mio, lo presenterete al mio Antonio cavaliere D'Este ed all'ottimo Rinaldi non che a quanti crederete opportuni per farlo vivere lieto e stimato quanto si merita.

Io non so nulla di voi da qualche mese; eppure vi aveva scritto una mia lettera intorno all'Innocenza che dovete scolpire (coll'intelligenza del vostro zio Fagioli) e voi mi avete lasciato senza risposta: pensateci molto su quanto vi diceva in essa: ricordatevi che in mezzo alle tristi anomalie di ogni secolo, intorno all'amore delle Arti belle, vi è sempre qualche terra incontaminata che le protegge, che le porta a cielo, e che, pei nostri giorni, questa beata regione è Milano: io non sono lieto se non vi vedo colà stabilito come scultore della vostra Innocenza. Milano vi conosce: Milano vi saprà apprezzare: fate presto.

Io vivo fra gli atritti di alcun'iniquo e fra il compatimento di molti buoni; così io vado cogliendo alcuna rosa a costo delle profonde grafiature delle sue spine. Ciò solo che mi conforta si e l'intero amore e confidenza della scolaresca accademica e la benevolenza

dei superiori. Torno all'amico Scarabelloto. Quanto farete per lui, sarà fatto per quello che vi augura fortuna e nome immortale. Egli è il vostro amico e maestro

Luigi Zandomeneghi

Venezia li 14 9bre 1834

P.S. Il prof. Orsi, amico intrinseco del mio Scarabelloto vi riverisce e gradirà le vostre attenzioni

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli, Venezia, 2 aprile 1835*

Mio Fraccaroli

Colla più viva letizia vi dico che la vostra barca, ossia la barca che trasportò da Roma le cose vostre e già arrivata a Venezia (passò per due o tre giorni per uno scarico a Chioggia) e si potrà tirare a terra ciò che vi appartiene. Tutta la mia famiglia, non che gli alunni vostri amici, desiderano abbracciarvi; io più di tutti.

Ricordatemi sempre ai vostri congiunti ed agli amici. Addio

Venezia li 2 Aprile 1835

Il vostro amico e maestro

Luigi Zandomeneghi

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Luigi Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli, Venezia, 15 novembre 1837*

Mio stimabiliss. amico e discepolo, Innocenzio Fraccaroli

Venezia li 15 9bre 1837

Ho tardato troppo a scrivervi. Sebbene voi mi aveste notiziato più volte de' lavori che avete sotto a' scalpelli e mi aveste recato piacere col dirigermi de' valenti artisti, non aveste una riga da me: sono dolente di aver così dilazionato ad inviarvi mie notizie ed a ringraziarvi. Vi protesto però che non fu minorazione di quella vera stima che io sento di voi che mi abbia fatto su ciò sonnacchioso, ma sibene alcune tristi vicende che mi hanno tenuto per molto tempo in una dannosa inerzia. Ora che sono rintuzzate od allontanate molte di quelle spine che mi affliggevano, mi è dolce l'avvicinarmi un poco a voi col mezzo epistolare e fare una qualche parola d'arte.

Le opere che vi furono affidate vi distinguono quale artista valente ed io ne godo e la mia famiglia ne esulta come fossero state comesse ad uno di noi. Voi da quello che siete, accendetevi, sprofondatevi nei temi ed esauriteli. I caratteri di ogni vostra statua sieno tali cui la critica più saputa e severa non potesse trovare a modificarli. Pell'Achille, pel Ciparisso per la Clizia od altro potrete trovare in natura molti modelli atti a svegliare e stabilire in voi le sicure norme caratteristiche, ma pell'Eva è forza che salghiate alto per farvi un tipo condegno e rendere la prossima immagine di quella donna che, opera della mano di Dio e madre di tutti i viventi, dovea avere espressi sulle sue membra e nelle sue forme tutta la grazia, la giocondità, il brio, la leggiadria e l'amore, uniti e contenuti nel pudore, nella santità, nella gravità matronale e in quell'alta amorevolezza che odora assai più di candida amicizia di quello sia di basso sentimento di amore.

Io ho osato nelle mie *Ricerche sul Bello* stampate in Padova, tracciare con parole la bellezza di Eva e descriverla quale doveva essere nello stato virginale, quale dopo l'amplesso civile per ciò che riguarda il seno e i fianchi, quale dopo il peccato e quale nel successivo corso de' suoi affanni. Se voleste mai leggere queste mie stampate parole, ve le farà tenere l'ottimo Valardi presso cui ne tengo alcune copie e potrà valere questa mia onde. Egli voglia compiacervi di cedervi i tre fascicoli pubblicati. La vostra bella mente non ha bisogno, è vero, che io vi chiaccheri più a lungo su tale argomento: l'anima vostra che vi fa passeggiare con piè non più vacillante fra il maggior bello della Natura, saprà levarsi tanto da spaziare fra le ideali bellezze di cui poteva anzi doveva essere vestita colei che, non da un alvo mortale, ma sibene usciva dalla sapienza e dall'amore di Dio

Animo adunque il mio Fraccaroli: non vi sgomenti il soggetto; non vi facciano meno lieto e coraggioso le innumerabili difficoltà che incontrerete in trattandolo; non vi pesi l'essere stato da altri trattato; non v'incuta timore il sapere che altri pure deve contemporaneamente trattarlo e non vi frastornino quelle ciarle che l'invidia potrebbe forse farvi sussurrare all'orecchio a solo fine di scoraggiarvi. Francatevi del tipo ideale in modo degno dell'Arte e di voi; pensate all'espressione, alle forme, all'attitudine e fin'anco alla qualità de' capegli che dovea avere questa donna e poi slanciatevi animoso e confidente nell'assunto impegno e vedrete che l'Arte vi applaudirà, che gli uomini vi

apprezzeranno e la vostra fama getterà anco la quarta pietra fondamentale di sua incrollabilità. Gli amici vi batteranno le palme ed io esulterò nel dirmi

Il vostro estimatore e secondo padre

Luigi Zandomeneghi prof. di Scultura

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Luigi e Piero Zandomeneghi a Innocenzo Fraccaroli, Venezia, 17 agosto 1840*

Dilettissimo Fraccaroli

Venezia li 17. Agosto 1840

Io sono debitore a Voi di risposta a due lettere vostre; incolpatene i mille impicci, non d'arte pero, ché questa non da troppa briga in Venezia ai suoi cultori, ma si di sacri ed ambiti doveri ed anco di non poche seccature esterne. Ma veniamo a noi. Non posso ancora rispondere alla vostra prima lettera perché ciò che, forse, si sa a Milano, a Vienna ed altrove riguardo al gran monumento a Tiziano, s'ignora perfettamente in Venezia e lo s'ignora da tutta quella linea che corre dal primo magistratto all'ultimo dei scultori. Ebbi parecchie lettere oltre alla scrittami da voi con eguali significazioni ma non risposi a nessuna perché quell'io che dovrebbe sapere qualche cosa di positivo se fosse vera la superiore decisione a suo riguardo, non ne sa un bel nulla affatto. O si o no adunque che avrete risposta di quella lettera, cioè risposta intera, mi lascerò ora sdrucciolare un breve motto. Abbiate intanto riscontro dell'ultima inviata così per ringraziarvi delle conoscenze che mi procuraste come per congratularmi delle vostre glorie in arte. E Dio ve le aumenti ché le meritaste sempre così per la bella mente di cui foste dotato come dell'ottimo e grato cuore che possedete. Volesse pure Iddio che io avessi la commissione del gran monumento a Tiziano e potessi così assegnare ai miei prediletti (voi ed il mio Piero) le parti prime di così importante lavoro e chiamarmi poscia ambiziosamente il padre di questi figli. Vorrei pure anco Luigi Ferrari, ché quello pure (vogliano o non vogliano) mi appartiene come educazione. Dopo voi tre metterei la seconda e terza schiera coi Bianchi, Cameroni, Boarzi, l'altro mio figlio Andrea, Poli, Canova, Tennaro ec. Insomma venga il lavoro e si lavorerà più che da me dai figli miei. Eppure! Il mio Piero (che mi sembra valere un artista intero) non ha che

qualche commissioncella o ristrettissima o mortificante. Cosa è mai diventata Venezia! Se potessimo farlo conoscere a Milano forse piacerebbe ai dotti di quella città; ed a noi poi sarebbe di letizia lo avergli appianata la via: dunque adoperiamoci, potrebbe anche bastare una ordinazione di un modello in gesso perché potesse mostrare la sua forza intellettuale. Voi che potete molto in Milano datemi una mano. So molto della vostra Eva e sentirò con estremo piacere del gruppo che state modellando. Ho proposto nell'ultima seduta accademica, anzi riproposto (perché l'aveva già fatto altra volta) che il vostro nome fosse iscritto fra i distinti Socj d'Arte del nostro corpo (che sono primi fra gli Onorarj) e fu ricevuto per acclamazione: ora s'attende l'approvazione dell'Eccelso Governo per parteciparvi l'aggregazione.

Addio, sia sempre con voi la gloria come vi sarà sempre l'affetto e l'estimazione del

Vostro amico e padre

Luigi Zandomeneghi

*Sul verso*

Ho piacere che il papà v'abbia parlato di cosa che mi riguarda giacché voi mi siete carissimo e perché forse ve ne parlerà pur, qualche poco, il chiarissimo Hayez. Accoglietela come vi pare dal lato del mio merito e non vi formate riguardi per non curarla in caso che non vi paresse eseguibile. Sono tanto avvezzo alle negazioni che saprei rassegnarmene, e sono tanto persuaso della bontà dell'animo vostro che non potrei tenerlo oggetto di trascuranza. In quanto al mio valore artistico non posso io misurarlo né debbo; posso bensì assicurarvi che ho sempre studiato ed ho voluto sempre avanzare a dispetto della sventura. Però, per non compromettervi, (che le asserzioni di mio padre potreste crederle provenienti dall'amore paterno) piacciavi informarvi di me dal Grigoletti, dal Lipparini o da chi meglio vi piace. Gran piacere è per me quello di conoscervi amico mio, ma più grande quello sarebbe di abbracciarvi. Salutatemmi il bravissimo Inganni cui scriverò fra non molto e congratulatevi intanto per me pel quadro che ei ha mandato alla esposizione. Riverite i gentilissimi signori Medici e dite loro che li nomino spesso col par.co padre Camillo da Verona, e che bramo

ardentemente di rivederli. Addio mio illustre ed ottimo amico. La bontà aumenterà le vostre corone. Addio.

Il vostro amico

Piero Zandomeneghi

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Milano, 24 maggio 1842*

Pregiatiss.o signore

Milano 24 Maggio 1842

Le prove di cortesia ch'ella ha dimostrate mi fanno animo a scriverle per cosa che m'interessa molto, e sono persuaso di ottenerne la risposta. Dalla vedova del defunto cav. Morosi illustre meccanico, nativo di Ripafratta, ch'ella avrà forse conosciuto, mi venne allogata la commissione di eseguirgli un piccolo monumento, e questo è destinato per codesto celebre Campo Santo. E siccome ho per contratto l'obbligo della sua collocazione, così io sono ad interessarla caldamente affinché si compiaccia di sapermi dire, se potrò contare di trovar persona in Pisa cui affidare una tale incombenza. Io non dubito che un simile individuo, per esempio uno scalpellino, od un esperto muratore, si potrà rinvenire col di Lei mezzo fornito di cognizioni necessarie ed abbastanza diligente per questo lavoro, molto più che il monumento sopraindicato non presenta gravi difficoltà diviso com'è in 6 pezzi di facile riunione, e non eccedente il tutto insieme l'altezza di quattro braccia e mezzo fiorentine. Nel caso ch'io ricevessi da Lei una positiva risposta, sarà mia premura di indicarle, all'atto che invierò costì il lavoro, il luogo preciso di sua collocazione. Ella mi farà poi un favore assai distinto, se in mia vece sosterrà le necessarie spese che rimborserò tosto Ella me ne avrà dato avviso. Sicuro ora di farle piacere Le dirò qualche cosa intorno i miei lavori che progrediscono abbastanza bene. L'Achille che sto lavorando ritengo di condurlo a termine per la prossima esposizione di 7bre. Il gruppo commessomi da S. M. Ferdinando I.mo, un episodio della Strage degli innocenti, è molto avanzato, ed ho quasi ultimata ancora una ripetizione dell'Eva che esposi due anni sono. Vari altri lavori mi furono commessi dei quali Le ne darò contezza appena che gli avrò incominciati. Perdoni della libertà che

mi sono preso, e dei tanti disturbi che Le arredo, e mi ritenga anticipatamente obbligatissimo.

Sono colla massima stima di lei

divotiss. servo

Innocenzo Fraccaroli

P. S. La prego altresì, senza però suo incomodo, di sapermi dire, se questo lavoro pagherà il dazio o no trattandosi che l'autore è vivente e come potrò regolarmi nel caso lo dovesse pagare.

Al mio ricapito

Pontenuovo di s. Marco

Casa Medici

Il baron Porro m'incarica di riverirla tanto

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Alessandro Torri a Innocenzo Fraccaroli, Pisa, 31 maggio 1842*

Sig. Innoc. Fraccaroli, Milano

Pisa 31 Maggio 1842

Ho ricevuto la graditissima sua del 24 cad.te e prima di tutto le rendo grazia della gentile memoria che le piace confermarmi, e del pensiero d'impiegare l'opera mia in di Lei servizio. Con vero piacere mi presterò nell'espostomi suo desiderio, ed anzi a quest'ora ho parlato collo scalpellino che sarà in grado di adattare al luogo divisato il monumento, come ha già fatto in altre occasioni consimili. Verificai pure che le leggi daziarie non sono qui tanto liberali da esentare dal pagamento i marmi figurati di qualsiasi provenienza e tempo; onde purtroppo non potrà esimersene il suo lavoro. Conoscevo già il povero cav. Morosi fin da quando con diversa incombenza eravamo impiegati del regno italico; e poi si ristrinsero le nostre relazioni allorché tornò egli in Toscana. Sarà dunque un lieve omaggio amichevole, benché triste, ch'ella mi porga occasione di rendere alla di lui memoria; e di ciò pure le sono tenuto; come altresì di avermi fatto consapevole delle attuali commissioni che sta eseguendo; increscendomi solo che difficilmente potrò venire ad ammirarle finite, e procurarmi quella viva

soddisfazione che risentii al vederne la graziosa Clizia, non che l'Eva, dicendole ora davvero che partii innamorato di quella bellissima nostra madre, e insieme figlia sua.

In qualunque tempo e oggetto ella mi crederà buono per Lei, non mi risparmi, desiderando provarle che sono di nuovo suo concittadino ed amico aff.mo

A. Torri

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Milano, 26 agosto 1842*

Pregiatiss Sig.

In questi giorni fu spedito alla volta di costì ed a lei indirizzato il noto monumento pel defunto C. Morosi; questa spedizione, rispetto a lei, vien fatta franca d'ogni spesa. Perché non abbia ad avere troppo gravi disturbi sarebbe ben ch'Ella facesse avvertire il soprintendente, o custode ispettore del Campo Santo affinché tosto giunto il lavoro venga deposto intanto in luogo sicuro, o meglio nel sito per cui è destinato. Mi farà sommo favore a sapermi dire se il tutto è arrivato in buon stato, e quando verrà collocato definitivamente: per la qual operazione Le trasmetto uno schizzo del detto monumento che deve servir di norma allo scalpello per l'esatta unione dei differenti pezzi che lo compongono. Sarà poi cura dello scalpello stesso di far eseguire le branchie di ferro, incatramate per impedirne la ruggine che devon servire per assicurarlo al muro.

Eseguite tutte queste operazioni La prego d'inviarmi tosto la nota delle spese che avrà sostenuto, perché io possa immediatamente farlene tenere il rimborso.

Si assicuri della mia viva gratitudine pei tanti disturbi che le arreo in questa circostanza e mi ritenga prontissimo a' suoi comandi e mi creda pieno di stima ed amicizia

Milano 26 agosto 1842

Innocenzo Fraccaroli

P. S.

Col primo del pross. 7bre avrà principio da noi l'esposizione delle opere di belle arti che sembra voglia essere più scelta e numerosa degli altri anni. Io esporrò l'Achille in marmo, ed un busto ritratto di donna ed ho lusinga che non dispiaceranno.

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Verona, 26 dicembre 1842*

Pregiatiss. signore

La signora Morosi mi fece leggere l'altr'jeri (giorno della mia partenza per Verona ove passerò alcuni giorni) un suo scritto da cui intesi le due difficoltà per le quali il monumento non venne ancora collocato. Riguardo alla prima cioè al disegno del monumento che non si vuole approvare, io spero che svanirà subitoché questo sarà messo insieme, e collocato a suo luogo, esso è fatto per vedersi così, e quantunque sia semplice non manca però di buone proporzioni. Circa all'iscrizione, la signora sopradetta sarà pure contentissima, che si cambi, giacché non le è mai piaciuta e m'incarico di pregarla affinché si occupi di questa cosa, e la rifaccia giacché si offre così gentilmente per effetto della sua amicizia pel defunto, e l'assicura col mio mezzo della sua viva gratitudine. L'assicura inoltre questa signora del suo interesse onde ottenere da codesto Governo l'approvazione del monumento. Io poi sono dispiacentissimo pei tanti disturbi che ha incontrati, e che incontra a mio riguardo, e Le attesto perciò vivissima e indelebile la mia gratitudine, e attendendo l'esito di questa faccenda mi creda pieno di stima

Verona 26 Xbre 1842

Divotiss. gratiss. servo

ed amico Innocenzo Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Milano, 23 gennaio 1843*

Pregiatiss sig.

Milano 23 gennaio 1843

Riscontro la pregiatissima sua del 15 corrente ricevuta solamente oggi, e godo sentire come ogni cosa, circa il monumento Morosi, sia quasi finita.

Riceverò ben volentieri la copia dell'iscrizione che mi promette, e sono certo che sarà molto bella, e che piacerà assai anche alla sig.ra Morosi a cui mi farò premura di presentare. Oggi darò i necessari ordini affinché dalla casa di Livorno che m'indica, Ella sia rimborsata di ogni e qualunque spesa incontrata nella collocazione del monumento ecc., come pure per la nuova iscrizione che avrà fatto incidere di cui la

prego a unirmene separatamente il debito acciò io pure venghi rimborsato dalla sig. committente a cui spetta questa spesa.

Finita che sarà ogni cosa La prego di farmi ottenere due righe od altro del sig. Conservatore del Campo Santo, in cui sia indicato, che il monumento è in opera, e quindi dalla sig. vedova Morosi io possa ritirare quel denaro che mi deve.

Le ricordo che io desidero vivamente di dimostrarLe la mia riconoscenza, e che non dubito Ella me ne darà presto l'occasione. Mi creda pieno di stima

Divotiss. servo ed amico

Innocenzo Fraccaroli

Non dimentichi le spese di Posta Lettere

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Milano, 3 marzo 1843*

Pregiatiss. signore ed amico

Milano 3 Marzo 1843

Quanto prima la sig.ra vedova Morosi Le invierà l'iscrizione dettata in latino dall'epigrafista aulico cav. Labus. Seppi che alla sullodata signora spiacque moltissimo di essersi troppo tardi risolta pel partito d'apporvi un'iscrizione latina, ma vi fu costretta dai molti riguardi al nome di Giordani, e perché memore delle molte preghiere fatte al Giordani stesso affine di ottenere quell'iscrizione, che realmente venne poi ritenuta di poco merito, od al meno non piacque; il sostituirne quindi un'altra italiana avrebbe la Morosi creduto di fare uno sfregio all'autore della prima; il miglior partito adunque era di apporvene una latina. Torno a rinnovarle in questa circostanza i sentimenti della mia più viva gratitudine per Ella ha operato per questo malaugurato mio lavoro, e l'assicuro che io stesso provo un grande rammarico per le tante seccature miste forse a qualche dispiacere, che io Le avrei risparmiato, se avessi potuto prevedere un tanto imbarazzo di cose.

Nella lusinga ch'Ella vorrà usarmi un nuovo tratto di gentilezza ordinando l'eseguimento della nuova iscrizione, che le verrà trasmessa mi rassegno pieno di stima e di gratitudine

Di lei

Divotiss. ser.o ed amico

Innocenzo Fraccaroli

PS. Mi pare che intanto si potrebbe collocare il monumento giacché l'iscrizione può esservi scolpita anche essendo già in opera. La prego come Le ho già detto di non dimenticare nella polizza che presenterà alla casa di Livorno ogni e qualunque spesa benché piccola, come lettere ecc. ecc.

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Milano, 27 marzo 1843*

27 Marzo 1843 Milano

Pregiatiss. sig.

Troverà qui compiegata copia della iscrizione funeraria da lei fatta al sig. egr. Giuseppe Morosi, ed altra latina allo stesso, stesa dal cav. Labus, latina appunto per evitare, secondo il desiderio della vedova, che rimanesse lesa l'amor proprio del celebre sig. Giordani. Ora confidenzialmente le farò noto, che alla sig.ra Morosi sarebbe indifferente fosse posta quella del Labus o quella di V. S. e forse anche preferirebbe la seconda. Perciò quand'Ella credesse farla incidere sul tumulo, suggerirei che, o dal sig. Carmignani o da qual altra autorevole persona venisse detto che la scelta data alla iscrizione di V.S. è per ragione della lingua italiana ivi adoperata, e così salvare ogni convenienza, cosa che molto sta a cuore alla sullodata signora Morosi.

Perdoni se nuovamente ho osato recarle disturbo, e voglia sempre essermi, come per lo addietro, indulgente. Voglia ritenermi gratissimo pei favori da Lei ricevuti e mi creda con vera stima

Divotiss. servo ed amico

Innocenzo Fraccaroli

P.S. Ricevo il gentilissimo suo 18 andante pel quale non posso per ora che riprotestarmi obbligatiss. e ripieno di gratitudine

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Milano, 7 novembre 1843*

Stimatiss. S.V.

Milano 7 9bre 1843

Ricevo in questo momento la di Lei pregiatissima del 31 ps.to 8bre, e con sommo mio rincrescimento sento ch'Ella non ha per anco ricevuto il rimborso delle spese incontrate per mio conto nella collocazione del monumento Morosi. Mi portai immediatamente dalla persona incaricata a dar passo a questa pendenza, e dopo avergli fatto sentire il mio vivo risentimento di tale trascuragine, ho fatto che si desse immediatamente l'ordine pel detto suo rimborso. Ella non ha quindi che il disturbo di presentarsi o farsi rappresentare ai sig. fratelli Enderson a Livorno per essere tosto soddisfatto. Ella non può figurarsi quanto io sia dispiaciuto per una tale emergenza: ho creduto di affidarmi a persona capace di dar passo a tal bisogno ed invece io fui tratto in inganno ed ho per la non curanza altrui, figurato male presso di Lei, che mi usò tante gentilezze in questa circostanza per le quali io Le ne sentirò sempre infinite obbligazioni. Ma mi dice che il monumento è collocato vicino a quello del Vaca eseguito dal Thorvaldsen, e che io ne dovrei essere contento; tutto al contrario, perché io so aver fatto cosa troppo meschina sopra tutti i raffronti. Che se viene compatita da qualcheduno io posso ritenerlo come un particolare favore. Non mancherò di darle le notizie che mi riguardano in fatto d'arte tosto che avrò più comodo e favorevole occasione per fargliele tenere.

Sono colla massima stima di Lei

obb. servo

Innocenzo Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alessandro Torri, Milano, 2 dicembre 1843*

Egregio signore

2 10bre 1843

Mi affretto a trasmetterle la cambiale qui unita di £ 107 fiorentine, che varranno come rimborso delle spese che, con tanta gentilezza e bontà ha per me sostenute. Ho tardato a farlene l'invio perché mi trovava assente da Milano quando mi giunse la sua lettera. Credo inutile ogni mia giustificazione nell'aver ritardato tanto questo pagamento;

giacché riandandone i motivi troverei troppo ampio argomento per inquietarmi. Ho creduto affidarmi ad amici spedizionieri i sig.ri Curti e Ruffati coi quali ho degli affari, ed invece mi trovai compromesso in faccia ad una persona che meritava tutti i riguardi possibili. Intanto ella mi abbia per iscusato, e in attenzione di poterle, per quanto valgo, contraccambiare tanti servigi prestatimi mi protesto coi sensi della massima stima

Di lei

Obbligatiss. servo ed amico

Innocenzo Fraccaroli

PS Riterrò il di lei silenzio siccome segno che il suindicato pagamento venne effettuato

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 47

*Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento per Michele Sanmicheli, Milano, 15 maggio 1845*

Monumento a Sammicheli

Sopra una base, secondo il principal prospetto del monumento, ottagonale, sorge il piedestallo composto di tre distinte parti, saglienti le due estreme, quadrangolari, e rientrante quella di mezzo, ottagonale, in modo da aumentarne la superficie e i punti di veduta. Retto dal piedestallo si leva il corpo del monumento destinato a portare il simulacro del grande concittadino di cui la città nostra si accinge ad onorare con segno perenne e sontuoso la memoria. La dichiarazione degli altri membri della composizione, che ho l'onore di presentare, verrà come conseguenza della dichiarazione del concetto che ne fu germe e ne regolò lo sviluppo.

Concetto. Ricco di tutta l'eleganza e la grazia di cui è capace la civile architettura, pieno di partiti originali e svariati tanto da meritare di esser posto in riga coi migliori, grandeggia poi il Sammicheli quasi sopra ogn'altro nell'architettura militare, come padre dell'arte moderna fortificatrice. Era dunque mio debito di porre in luce queste due eminenti qualità, avuto riguardo piuttosto alla sostanza del suo genio, che ai luoghi ed allo stato in servizio dei quali fu applicato. Egli è infatti assai maggior gloria esser riputato e celebrato padre di un'arte, che applicarla in servizio di chicchessia. Perché poi il nobile sentimento di celebrare la memoria sua con una grandiosa opera ne traesse fede per se stessa, anziché andar contenta del sussidio della compagna epigrafia.

Figurazione. Dietro a tali norme, subordinato il concetto alle leggi dell'arte figuratrice, che nel trasformarlo gli aggiunge evidenza ed efficacia, le due accennate qualità del genio del Sammicheli si presentano sotto le sembianze di due giovani donne distinte tra loro per l'atto, per la forma, e per i caratteri secondo le due diverse idee che le informano. L'una, l'Architettura civile, e l'altra, piuttostoché l'Architettura militare, che implicherebbe una idea meno complessiva, o la Repubblica Veneta difesa dagli artifizii del Sammicheli, che attenuerebbe la vastità del genio di lui, sarà la Milizia presa nel più lato senso, rassodata e fortificata dalle sue sublimi invenzioni. Avrà la prima un'aria tutta maestà e mollezza, e l'atto, e la posa, e le forme e gli attributi le faranno assumere quel carattere dignitoso insieme e pieno di attrattive, come si conviene alla destinazione pacifica dell'architettura civile e allo stile magnifico e severo del grande artista. L'abito virile dell'altra giustificato dall'esempio antico nella statua di Roma virile, l'atto pieno di prontezza e di vita, le forme robuste, e seduta sopra il bastione delle Maddalene, che per l'autorità di un altro illustre concittadino (I) è riputato una delle più singolari invenzioni del Sammicheli, il guardo intento nell'eroe che le fu padre, e che come a creatura prediletta tiene inclinata la testa, la manifesteranno agevolmente, io spero, per quella che ho annunziato più sopra, e quale a mio credere si forma nella mente di tutti coloro, che consideratamente si applicano alla lettura della vita e dei fasti di un tanto uomo.

Collocazione. Riservato il posto più eminente al personaggio che si celebra sederà l'Architettura civile sulla parte destra del monumento, terrà l'altra l'opposta parte, e confido che il solo e spontaneo contrapposto dei caratteri e delle attitudini abbiano a partorire un non infelice effetto. L'effigie della patria riconoscente sarà di bassorilievo ed occuperà la faccia centrale del corpo del monumento in atto di dedicarlo coll'opera propria, e nella faccia centrale del sottoposto piedestallo il fiume regale che parte la nostra bella patria e la fa così magnifica e ridente giacerà quasi a complemento di significazione degli attributi di essa, superbo in vista di contribuire colle sue forme a fregiare il monumento di uno dei suoi figli più eletti.

Nell'atto che presento alla S.V. ed agli altri miei concittadini questo progetto, mi prendo la libertà di osserrar loro che le modificazioni parziali necessarie a raggiungere l'armonia del tutto rispetto al bilancio e corrispondenza di esse parti fra loro e col tutto

come pure perciò che riguarda alla giustezza del costume del Sammicheli, sarà dovere mio di farle seguire durante l'esecuzione del modello in grande.

Milano 15 maggio 1845

Divotiss. servo

Innocenzo Fraccaroli

(I) Verona Illustrata pert. III cap. V pag. 229 in Verona 1732

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 442.10

*Lettera inviata da Edmund Clary-und-Aldringen a Innocenzo Fraccaroli, Teplice, 1 maggio 1849*

Teplitz le 1. Mai 1849

Monsieur

Ma femme étant indisposée, je me suis chargé avec le plus grand plaisir de vous dire, [parola illeggibile] nous sommes enchantés du magnifique buste de mon beau-père. C'est un chef-d'oeuvre d'art et de ressemblance. Il faut avouer que cette noble tête est un beau objet pour un artiste, mais que vous en avez tiré parti en maître. Sur la manière du le placer je suis encore en doute, puisque je ne comprend pas la mesure du [parola illeggibile] que vous avez envoyé. Auriez vous la bonté de m'envoyer bientôt la hauteur même de la colonne avec un fil? Vous penserez-n'est-ce pas une colonne carrée ou une ronde? Peut-être pourrais-je la faire faire en marbre. Nous ne avons deux espèces ici, près de Prague, une de couleur noire avec des veines blanches, l'autre rougeâtre. Lequel préféreriez-vous? Je vous demande pardon, de vous importuner, mais je voudrais pouvoir mettre votre chef-d'oeuvre en valeur autant que possible. Nous l'avons placé en attendant dans un salon de grandeur ordinaire - mais trop petit pour un buste colossal; il y a aussi des papiers chinois aux encres ce qui ne va pas avec un pareil objet d'art classique. Je le voudrais bien placer dans une très grande salle, qui traverse deux étages, et qui a aussi du jour d'entrant.

Je crois qu'il doit gagner encore dans un grand espace. Ma femme n'a espéré jusqu'à présent de mettre le buste dans cette salle, parce que nous ne l'habitons pas habituellement et que nous jouirions pas d'une chose qui nous fait tant de plaisir.

Cependant j'attendrai encore votre council sur cela. En vous priant d'agr eer l'expression  
du toute ma reconnaissance, je suis

Votre très dévoué

E. Pr. Clary

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Edmund Clary-und-Aldringen, [1849?]*

Lettera non datata, ma ascrivibile al 1849

Eccellenza

La gentilissima Vostra del primo corrente quanto lusinghiera altrettanto e pi  mi venne  
preziosa per la degnazione che vostra eccellenza ebbe di riscontrarmi. La ringrazio di  
vero cuore. Ben giustamente l'E.V. rileva i meriti artistici nella testa di S.E. il sig.r  
conte, ma le lodi di cui volle essermi tanto generosa io debbo ripeterle dalla di Lei bont   
piuttosto che dal merito del mio lavoro, Le quali a dirle il vero, avrei amato studiarli  
almeno in parte, con un lavoro in cui avesse avuto luogo la invenzione. Compatisca  
V.E. la franchezza del mio dire attribuendola all'interesse che ho per l'arte mia, ed a  
quell'onore e soddisfazione ch'io avrei nel porre sotto il vostro patrocinio un tale mio  
lavoro. Il filo incluso indica l'altezza della colonna, che io amerei a preferenza rotonda e  
di marmo nero venato di bianco, perch  il busto verrebbe a guadagnare assai pi  dal  
contrasto dei colori. Il buongusto poi dell'E.V. suggerisce molto bene di collocare il  
busto in una sala grande, e meglio ancora se illuminata dall'alto, e mentre La prego di  
voler far aggradire alla signora principessa di Lei consorte i sensi della mia pi  alta  
stima e dovuto rispetto ho l'onore di rassegnarmi

dell'E.V. illustrissima

Divotiss. aff. servo

Innocenzo Fraccaroli

A Sua Eccellenza

il Principe Clari

Teplitz

in Boemia

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Alberto Tessari, Milano, 17 settembre 1851*

Stimatiss.mo sig. Tessari

Le presento il nuovo progetto del noto basamento, ciò che io avrei voluto fare prima d'ora, se il mio viaggio di Londra e mille altre brighe avute dopo ritornato non me l'avessero impedito. La di lei gentilezza spero mi vorrà compatire simile tardanza. Ora circa il disegno, non so quanto sia per rispondere a' suoi desiderij, oso lusingarmi che non vorrà disapprovarlo; io ho cercato di muovere queste linee per ottenere il miglior effetto possibile e non incorrere nel goffo ciò che sarebbe stato facile con una forma di un mezzo ottagono obbligata a soli due metri di altezza. In quanto riguarda lo stile, mi sembra che le leggi architettoniche potranno tollerarlo, pei piedestalli vi è indulgenza, quando non eccedano nella ragionevolezza dando nel barocco. Ella lo esamini e mi scriva in seguito quelle modificazioni da praticarvi che crederà del caso, giacché il mio desiderio si è quello di poter collocare anche in questo la miglior cosa possibile. I due fregi che ho indicato sui fianchi consisteranno in cose allusive alla legge, qualora non intendesse collocarvi la due medaglie, ritratti, di lei, e della sua signora. Dai quattro segni del gruppo fatti sopra il piedestallo, ella rileverà la modificazione che vi ho introdotta quella cioè di aver rialzato il braccio sinistro della Giurisprudenza, e tolto il putto a basso, siccome inutile a caratterizzare questa figura, come anche all'armonia della composizione del gruppo.

Per dirle poi qualche cosa dello stato in cui trovasi questo gruppo, Le dirò che la sua sbazzatura e già avanzata e lo sarebbe assai di più se non mi fosse avvenuto di dover cangiare un blocco di marmo che attendo tutt'ora da Carrara con molta impazienza. Ella non dubiti del mio impegno in quest'opera per la miglior riuscita, come anche di tutte le mie premure per ultimarla a norma delle nostre intelligenze.

La mi creda frattanto con distinta stima e riconoscenza di lei

Divotiss. obligatiss. servo Innocenzo Fraccaroli

Milano 17 7bre1851

PS La prevengo del mio desiderio di eseguire il sopradetto piedestallo in marmo di Carrara seconda qualità, tranne l'ultimo zoccolo, che potrà essere in pietra di S.

Ambrogio e ciò per ottenere una miglior armonia di tinta in tutta l'opera; la differenza del dispendio, ben inteso a mio carico

Qualora il presente disegno avesse la fortuna di riportare la di lei approvazione, e quella di codesto onorevolissimo Municipio, Ella mi obbligherà molto col passarlo al sig. Conconi, pregandolo in mio nome a volerlo esaminare per relativo fabbisogno

Archivio di Stato di Verona, Congregazione municipale, b. 1080

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Londra, 25 ottobre 1851*

Fratello carissimo.

25 ottobre 1851

Coll'occasione che scrivo al sig. Franco ne approfitto per darti le nostre notizie che sono buonissime in quanto alla salute che abbiamo sempre goduta dacché ci mettemmo in viaggio. In quanto agli affari ho nulla di buono a dirti, ciò che è stato ancora di quasi tutti gli espositori che non ebbero che i danni. Io poi più degli altri per la perdita che ho fatta del gruppo di Dedalo ed Icaro come sai. Noi partiremo da Londra colla fine del corrente poiché mi occorre ancora qualche giorno per completare l'incasso dell'Achille ciò che era troppo necessario che venisse eseguito mediante le mie cure per la sua sicurezza nel viaggio di ritorno. Gli altri due miei lavori gli lascio qui presso persone che negoziano di queste cose nella lusinga di poterli in seguito esitare.

A Parigi noi ci fermeremo pochi giorni, interessandomi assai di essere a Milano il più presto possibile.

Spero che la tua salute sarà buona unitamente alla tua famiglia che ci saluterà tanto da nostra parte come anche quelli di Verona. Conservati e credimi sempre il tuo aff. o

fratello Innocenzo

Salutaci tanto i sig. zii e gli altri parenti

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Guglielmo Lochis, [1852?]*

La lettera è stata scritta probabilmente attorno al 1852 da Milano, in prossimità della realizzazione del monumento a Simone Mayr a Bergamo

Illustrissimo sig. conte

Le sono infinitamente grato delle espressioni gentilissime con cui Ella si piacque risponder all'ultima mia e non manco di soddisfarne in proposito le di lei inchieste. Onorato della ordinazione di scolpire in marmo il monumento destinato a celebrare perennemente la memoria dell'egregio maestro Simone Mayr, fu mio intendimento onde rispondere il meglio che poteva al soggetto datomi da codesta illustre Commissione tanto meritamente da Lei presieduta, di magnificare i meriti del maestro e porli nella possibile maggior evidenza, e dissi perciò coll'opera mia, essere Celeste la musica di Mayr effigiando un'armonia sacra con un gruppo di tre angeli uno dei quali ne accompagnasse coll'arpa il dolcissimo canto. Questo si fu il mio concetto. Nel quale è stato mio principal pensiero quello di esaltare i meriti egregi del maestro nella musica sacra anziché quelli della profana in cui fu pure distintissimo solo pel riflesso, che la collocazione del monumento era destinata in codesta Basilica ove per tanti anni sostenne la carica di maestro di cappella. Per'altro, nei fregi del monumento medesimo, non ho cassiato d'indicare le di lui principali opere che scrisse anche pel teatro, e di alludere in fine ai vari generi di musica coi due cigni laterali al gruppo degli angeli. Compatisca il ritardo di questa mia che ne fu causa l'essere stato assente da Milano in questi ultimi giorni.

Mi creda sempre con sentimento vero di stima e di riconoscenza

di Lei nobiliss. sig. conte

divotiss. obb. servo

Inn.zo Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Guglielmo Lochis a Innocenzo Fraccaroli, Bergamo, 8 maggio 1852*

Car.mo sig.r Fraccaroli

Bergamo, 8 mag.o 1852

Non troverei parole per esprimereLe quanto mi sia riescito caro e gradito il grazioso dono che ella ha voluto farmi del dagherotippo esprimente il bellissimo monumento da lei eseguito in marmo per questa città, ad onorar la memoria del egregio nostro maestro di musica J. Simone Mayr. Un tal regalo che io collocherò nel mio gabinetto ove tengo riunite le più care memorie dei miei particolari amici, mi fu e mi sarà dopiamente caro,

e perché mi ricorderà un vero capo d'opera della moderna scoltura, e perché mi sarà in prova dell'accordatami sua attenzione in ricambio di quella vivissima ch'io le portene. Mi è più grata questa circostanza anche per offerirmi in tutto e per tutto alla S.V. per qualunque caso in cui potesse l'opera mia tornarle gradita, e per attestarle i cenni della mia più distinta stima e considerazione.

Il suo servo af.mo a.co

G C.te Lochis

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al municipio e ai concittadini veronesi*, Milano, 26 gennaio 1853

Illustre Municipio ed onorevoli concittadini

Sempre nell'intendimento di rispondere il meglio che mi è possibile al nobile progetto della patria di onorare degnamente il grande concittadino con un'opera di scoltura, presento un nuovo progetto in rilievo il di cui carattere architettonico di ordine dorico io mi lusingo, soddisferà a preferenza degli altri, essendo in relazione questo al modo di architettura dello stesso Sammicheli, ed offrendo oltr'acciò, nei due fianchi, un bastevole spazio per due iscrizioni che potrebbero essere troppo necessarie. Anche questo io subordino al giudizio dell'arte degli intelligenti per tutte quelle modificazioni che si crederanno opportune pel miglior suo effetto, mi riterrò poi oltramodo onorato di un qualunque siasi cenno in proposito.

E mi dichiaro coi sensi della più sentita stima e riconoscenza di codesto illustre Municipio ed onorevoli concittadini

Innocenzo Fraccaroli

Milano 26 gennajo 1853

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 442.10

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al parroco e alla fabbriceria di Valeggio*, [1856?]

La lettera è stata scritta probabilmente nel gennaio 1856 da Milano, il modello della scoltura infatti, il 6 febbraio risulta già consegnato alla fabbriceria di Valeggio

Reverendiss.o sig. parroco ed onorevoliss.a fabbriceria di Valeggio

Siccome d'intelligenza rimetto loro il piccolo modello dell'Immacolata Concezione. Nella formazione di questo simulacro io mi sono proposto di esprimere non altro che la purità, l'ingenuità, il candore etc. sotto le forme di un'essere il più bello e giovanile in un modesto e santo raccoglimento, altri affetti, espressioni, attribuzioni e significazioni io non li ho creduti necessari, nell'assunto argomento. Se non che, mi parve cosa ben fatta quella di porre in relazione la movenza complessiva della statua col simbolico atto che fa, di schiacciare cioè la testa al serpente, e ciò a maggior chiarezza del soggetto rappresentato. Questo si fu il mio concetto; il quale io subordino ben volentieri alla s.v. reverendissima e signori fabbricieri per tutte quelle operazioni che crederanno del caso, promettendo loro che le modificazioni parziali necessarie a raggiungere lo sviluppo e l'armonia del tutto rispetto al mio concetto, sarà dovere mio di farle seguire durante l'esecuzione del modello in grande. Mi sarà carissima una riga di riscontro in proposito anche nel caso, il mio lavoro non abbia risposto intieramente alle loro aspettative.

In relazione poi a quanto siamo pure rimasti d'intelligenza circa il prezzo della statua di cui il piccolo modello sta ora loro sott'occhio, non esiterò a dichiarare, che in base di tutti i conti che ho fatti delle spese borsuali occorrenti per simile statua della grandezza di oltre due metri, cioè pel modello in creta, poi per fonderlo in gesso, per l'acquisto del blocco marmo statuaria di prima qualità, sua condotta da Genova a Milano, in seguito per la sbazzatura della statua, per la cassa e condotta di essa fino a Veggio, e sua collocazione a luogo etc. etc. non esiterò diceva a dichiarare dover chiedere la somma di 450 pezzi da 20 fr.chi cadauno. In vista per altro dei tristi tempi che corrono, e della soddisfazione che io darei a me stesso di fruttare un argomento così interessante e di collocarlo (quasi direi) in mia patria, e perché ancora io vorrei pur contribuire almeno in parte a far compimento ai loro voti, ridurrò a soli 420 nella certezza, che la troveranno giusta e ben meritata trattandosi di una statua che è colossale. Perciò poi che riguarda alla stipolazione di questo contratto io potrei attualmente impegnarmi di fare la statua entro il periodo di un anno circa decorribile dal momento dell'effettuato contratto, quando per circostanze straordinarie non mi venisse ritardato da Carrara la spedizione a Genova del necessario blocco di marmo del quale, io ne anticiperei la ordinazione anche nel corrente mese una volta che le signorie loro si determinassero in proposito. Ora circa alla corresponsione della suindicata somma mi verrà questa fatta in tre rate siccom'è di

consueto. La p.ma di 150 al giungermi del blocco di marmo che sarà nella prossima primavera così in aprile io posso ordinarlo siccome ho detto; la s.da di altri 150 a sbazzatura finita della statua; la t.za ed ultima di 120 dopo che la statua sarà stata da me consegnata e collocata a suo luogo. Ecco dichiarata loro ogni cosa cioè, i miei pensieri avuti pel concetto e sviluppo della statua, i miei obblighi per la sua concezione, e le condizioni del pagamento etc. Le signorie loro ponderino il tutto, si determinino se il credono, che io sono dispostissimo ad assumerne la esecuzione di questa statua colla quale non intralascierò studio e fatica pel suo miglior esito possibile

Sono con sentimento vero di stima ed obbligazione

di lei r. sig. parroco ed onorevole fabbriciera

devotiss.o servo

Innocenzo Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli all'ingegnere della fabbrica di Valeggio, 1856*

La lettera è stata scritta probabilmente nel gennaio 1856 da Milano, sulla base delle considerazioni già fatte per la lettera precedente

Innocenzo Fraccaroli

Scultore

Ornatiss. sig. ingegnere

Nell'atto che invio il piccolo modello dell'Immacolata concezione al m.r. sig. parroco, ed onoratiss. fabbriciera della quale essa fa parte, mi faccio premura di prevenirla, prendendomi la libertà al tempo medesimo di raccomandarmi alla di lei gentilezza acciò in questo affare voglia essermi giovevole coll'allontanarne tutte quelle difficoltà che potessero venir poste in campo relativamente ai tristi tempi che corrono, veramente in opposizione a ciascun dispendio non imposto dalla necessità. Per tutte queste riflessioni io non ho mancato (siccome ella potrà rilevare) di limitar il prezzo della statua a tutto quel meno possibile riducendolo a soli 420 pezzi da 20 fra.chi cadauno, certo che questa somma non sembrerà grave per poco che si rifletta alla grandezza della statua, che è colossale, ed al come e quanto impegni un'artista, oltre alle gravi spese borsuali che domanda per l'acquisto e condotta del blocco di marmo, sua esecuzione collocazione a

luogo etc. etc. il tutto a mio carico. Le differenze quindi che potessero insorgere in onta al buon compimento di questo progetto, io non dubito ella saprà spianare bene agevolmente, epperchè io l'autorizzo fino da questo momento a voler fare per me tutto quanto ella crederà del caso e del mio maggior interesse, a proporre inoltre (quando ella il credesse opportuno, e valesse a facilitare il buon esito di questo contratto) siccome io attenderò metà della su esposta somma anche un anno dopo che avrò fatta la consegna della statua. Ella mi perdoni la libertà che mi sono presa di scriverle con tanta confidenza e l'attribuisca al di lei bell'animo che mi è piena cognizione

Sono frattanto con tutta la stima di lei sig. ingegnere  
obbligatiss. divotissimo servo Fraccaroli

1856

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Giuseppe Brusconi a Innocenzo Fraccaroli, Verona, 6 febbraio 1856*

Stimatisimo professore

6 febraro 1856

Verona

Arrivata la diligenza in Verona mi fu immediatamente consegnato la caseta contenente il modelo della statua, e non mancò di farlo vedere subito a suo zio dottor Fagioli che aveva molto disiderio di vederlo ed a piaciuto molto, il lunedì poi dopo pranzo a mezzo dell' [illeggibile] la sera sono arrivato a Valeggio e subito mi portai dal sig. ingegnere e per combinazione senza saputa trovai il sig. arciprete e molti altri preti con altri signori delli primi del paese che facevano baraca del Carnovale, e mi anno accolto con molto moltissimo piacere, e come da lettera da lui scritta a quelli signori mi aspettavano. Quindi abbiamo scassato il modello subito, ed a prima vista ne restarono tutti pienamente sodisfatissimi si misero poi ad analisarło minutamente e ne sono sorti varie opposizioni ma tutte piccolissime, per esempio amerebbero di vedere un po più schoperte le mani e un po più corta la vestalia onde vedere piu il sottoabito, il serpe più visibile e che lo stesso si morsicase la coda, e di portare un pochino indietro il velo alla testa della statua a mano sinistra della stessa onde vederla un po più in profilo la testa; tutte queste sono state le oppinioni della sera; la mattina del martedì per tempo io nela

saleta del paroco posi due tavoli uno sopra l'altro e sopra ancora vi posi la stessa caseta che conteneva la statua, e feci la mia esposizione al naturale, poi per ordine sono andato ad avisarne moltissimi del paese, e in meno di due ore saveva riempito la saleta di persone con tutta la maggioransa ed ancora quelle donne che o creduto ben fatto di invitare, e li o collocato a latere alla sua statua il modelo che lui stesso ha veduto del poli per fare trionfare il sole dalla tenebra. Tutta questa moltitudine di giente senza nessuna eccessione proclamarono essere di pienissimamente soddisfazione la scultura, e tutti dacordo stabilirono di lasiare libero lartista di fare e non fare quelle modificazioni che adietro li o descritte e che dalla stessa fabbriciera li veranno in breve notificate.

Raporto al prezzo della statua siccome il vostro nome rimbomba in questo paese, come li dissi ancora allo stesso vostro zio dottore sono contentissimi della vostra domanda e persuasi di non detrarvi neppure un centesimo onde essere sicuri di avere un opera degna di voi e del vostro nome; per ordine anticipo questa mia, fra pochi giorni aspetatevi la comisione; scusate se vi o stancato col lungho mio scrivere ma per spieghare un po il fatto non ò potuto restringermi

Frattanto pregho de miei doveri alla molie e con tutta la stima mi segno

Lamico Brusconi Giuseppe

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera del parroco e della fabbriciera di Valeggio a Innocenzo Fraccaroli, Valeggio, 14 febbraio 1856*

Sig.e professore chiariss.mo

Abbiamo ricevuto il modello preditoci, e fu in vero di comune aggradimento; e le fosse lecita qualche osservazione, si desidererebbe che il serpente si presentasse più visibile, come sarebbe a dire con la coda rivoltata per lo davanti all'ingiro del globo, ed in atto di morsicarla per rabbia; inoltre, che la mano destra figurasse un po più scoperta fino alla meta dell'avambraccio, onde lasciar vedere una parte anche dell'abito; e che il velo sul capo dalla parte sinistra fosse meno cadente, onde un po' più resti scoperta la faccia alle persone che entrano in chiesa dalla porta maggiore. Ecco le poche cose da noi osservate, però senza la pretesa di fondata cognizione, e che perciò rimettiamo totalmente al di Lei

sano criterio, ed alla maturata sua perizia il fare, o meno, quelle modificazioni, che crederà del caso. Rapporto poi all'ordinazione del blocco di marmo, ella deve avere un po' di sofferenza, fino a che venga determinato il modo del pagamento dell'immagine, onde non si abbia a sfigurare nelle previste pendenze. Speriamo per altro al più presto possibile avvanzarle un altro scritto definitivo, perché a possa prendere le sue necessarie misure.

Cogliamo questa occasione per protestarle la nostra distinta stima nell'atto che possiamo sottosegnarci.

Valeggio li 14 febbraio 1856

Simonati Giò: Batta Arcip.te

Giuseppe Bellifai P.er fabbricere

Coghemi frà Domenico

Giacomo Foconi fabric.

Pezzini Santo fabric.

Gioachino Manfredini

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera del parroco e della fabbrica di Valeggio a Innocenzo Fraccaroli, Valeggio, 28 maggio 1856*

Stimat.mo sig.r professore

Ella ci avrà a perdonare se per ora non le ordiniamo l'esecuzione della statua della B.V. Immacolata, della quale, come ci scrive, ha quasi ultimato il modello in grande, e ciò non attribuisca a mala nostra volontà, ma sì alle civiche circostanze di questa popolazione, mentre in quest'anno fu molto sgraziata nella raccolta dei bozzoli nella quale unicamente confidavasi, essendo questa, come sà, il primario, e direi unico prodotto del paese. Ella viva pur tranquilla, mentre siamo quasi nella smania di farglene l'ordinazione, ma questa volta convien propriamente sottostare all'imperiosa necessità. Speriamo che il Signore e la sua Madre S.S. ci apriran altra via, a fine di poterglela ordinare al più presto possibile

Ci creda pertanto quali abbiamo il bene di protestarliele

Umili.mi devot.mi servit.i

Simonati Giò: Batta arcip.te

Giuseppe Bellifai fabbriciere

F. Coghemi Domenico fab.

Pezzini Santo fab.re

Gioachino Manfredini

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al parroco e alla fabbriciera di Valeggio, Milano, 1 luglio 1856*

Reverendis.mo sig.r parroco ed onorevolis.ma fabbriciera di Valeggio

Ho finito il modello in creta dell'Immacolata Concezione, ed ho il bene di poter loro comunicare, essermi riuscito di abbastanza soddisfazione, e di aggradimento a parecchi artisti miei amici ed intelligenti che finora il videro al mio studio. Nella speranza quindi possa questo mio lavoro reso in marmo guadagnarmi assai più amore rispettivamente alle arti ed ai loro cultori, prevengo le signorie loro, che malgrado la loro lettera che mi protrae la esecuzione della statua ad epoca indeterminata pel motivo (che mi riuscì dispiacentissimo) dell'infelice esito dei bozzoli io penso tuttavia di sommeterne il marmo necessario per la sua esecuzione, nella lusinga che il mio amico e negoziante di marmi di Carrara, il sig. Bonanni, mi accorderà di poter fargliene il pagamento entro il periodo di un anno decorribile dopo che lo avrà reso a Genova. Sarebbe quindi necessario che le signorie loro mi scrivessero in proposito, se nel periodo che loro indico, cioè per l'agosto o settembre al più tardi dell'anno 1857, s'impegnano o no di farmi tenere la prima rata dei 150 pezzi da f.chi cadauno, e ciò all'effetto che la esecuzione della statua io possa farla nelle misure volute dall'altare cioè oltre i due metri di grandezza, quando in caso diverso, io eseguirei egualmente la mia statua e per mio conto, ma nelle misure del modello che è di grandezza il vero e ciò per le maggiori probabilità di poterla collocare. In quanto poi alla rimanenza del pagamento io saprò uniformarmi ben volentieri alle circostanze del paese e si accrescerà il numero delle rate protraendole ad epoche più lontane a loro comodo etc.

In attenzione dei pregiati loro riscontri, che mi lusingo non vorrano ritardarmi di molto, e che saranno a seconda de' miei e suoi desideri per le facilitazioni summenzionate, mi segno delle signorie loro pregiatiss.

Devoto servo

Innocenzo Fraccaroli

Milano 1.mo luglio 1856

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera del parroco e della fabbricera di Valeggio a Innocenzo Fraccaroli, Valeggio, 20 luglio 1856*

Stimat.mo sig.r professore

Non avendo potuto prima d'ora, perdonerò, se oggi soltanto, rispondiamo alla sua gentilissima dei 30 giugno p.p. Dacché con la di lei veramente generosa proposta ci ha messi al punto, noi non possiamo a meno di non accoglierla, ed ella ordini tosto, per conto nostro, il marmo di Carara di prima, senza macchia, per la costruzione della statua del nostro altare, con le proporzioni, e dimensioni a lei note, e noi, nell'8bre dell'anno p.v. al più tardo, le pagheremo i 150 Nap. d'oro da 20 franchi ch'ella domanda, non fissando tempo al rimanente mezzo degli altri 270 pezzi come sopra, che rimangono a saldo dell'opera completa, e posta nel nichio, attese le assai critiche annate, assicurandola per altro, che al più presto che sarà possibile, ambiremo di farne l'intero pagamento sulle condizioni dell'accennata di lei lettera. Non dubitiamo punto ch'ella non ponga nell'esecuzione dell'opera tutto quell'impegno, e finitezza, che è propria del grido del di lei scalpello a gloria sempre maggiore come della B.V. Immacolata, così a decoro del nostro paese, ed a lustro della di lei fama

Dalla parrocchial di Valeggio

li 20 luglio 1856

Simonati Giò: Battà arcip.te

Giuseppe Bellifai fabbricere

Coghemi frà Domenico fab.

Giacomo Foconi fabb.re

Gioachino Manfredini fabb.re

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto*, Milano, 24 agosto, 1856

Eccellenza!

Affidato alla gentilezza e bontà d'animo della E. Vostra, io mi permetto di tenerle ricordata la mia grande soddisfazione ove mi fosse dato di poter eseguire il monumento al celebre architetto civile e militare Sammicheli; monumento che la mia patria Verona decretava già da parecchi anni d'innalzare alla memoria di quel sommo suo concittadino giusta il progetto da me ideato ed approvato da quell'onorevole Municipio. Interponendo l'E.Vostra il suo potente appoggio all'effettuazione di tal opera, io riterrei certo di averne raggiunto l'ambito onore, e mentre oso sperare che l'E.V. si degnerebbe accordarmi il validissimo di lei patrocinio in questa cosa che mi sta tanto a cuore, e che mi onorerebbe tanto, le ne anticipo la indelebile mia riconoscenza e mi segno con profondo rispetto e devozione

Dell'ecce1lenza vostra

ossequiosiss. devotiss. servo

Innocenzo Fraccaroli

Milano 24 Agosto 1856

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 442.10

*Progetto per il monumento di Innocenzo Fraccaroli a Luigi Maggi*, Milano, 26 agosto 1856

Descrizione del progetto del monumento contrassegnato coll'epigrafe "Brama assai, poco spera e nulla chiede" che servir deve alla memoria del defunto podestà di Brescia cav.re Luigi Maggi, e successivamente ad altri cittadini che nell'esercizio delle civiche magistrature si indussero degni di onorevole ricordanza. Nel dar forma al concetto del monumento addimandato per concorso da codesta illustre Congregazione municipale da erigersi alla memoria del defunto podestà cav. Luigi Maggi e che servir deve successivamente ad altri cittadini l'autore si propose di non dipartirsi dal giusto concetto della medesima Congregazione che indicava nel suo programma. Egli ha quindi rappresentata la r. città di Brescia che, deposta una corona di quercia su di un cippo che

le sorge da canto, vi abbia inciso il nome del benemerito distinto defunto. La dignità nella posa di questo simulacro, caratterizzato per Brescia coll'indicato di lei stemma sulle torri delle quali ha fregiata la testa e ripetuto sulla pergamena sovrapposta al cippo con il motto "Brescia, ai benemeriti della patria", il vestiario grave, ricco e semplice al tempo medesimo, sono i caratteri stati ritenuti dall'autore i più idonei a chiarire il soggetto rappresentato, cioè Brescia, ch'egli adottava siccome ho detto a preferenza di qualunque statua allegorica onde maggiormente con chiarezza dimostrare i di lei sentimenti nobilissimi che nutre verso de' suoi figli che si rendono degni di onorevole ricordanza. Onde conservare poi a questa statua la maggior possibile dignità l'autore crede differire dal propositi concetto soltanto in ciò che riguarda ripiegarle il braccio attraverso la persona come sarebbe stato necessario perché accenni alla ricordanza dei posteri i nomi che stanno scolpiti, ciò egli credeva avesse potuto deturpare l'armonia e spontaneità delle linee della sua composizione non solo, ma sembrandogli che particolarizzando meno il concetto al defunto cav. Maggi, potrà meglio valere anche per tutti coloro che in avvenire verranno creduti meritevoli di ricordanza incidendone i nomi sui cippi e che in progresso di tempo necessariamente si collocheranno ai lati di questo monumento o sulle pareti della cella medesima

Circa al basamento, non ha mancato attenersi ad uno stile severo giusta la prescrizione dell'avviso di concorso, reputando necessario decorarlo coi trofei dell'Agricoltura, del Commercio, e dell'Industria, siccome prerogative troppo note e proprie di codesta provincia che le tornano di tanto onore. Ora, nell'atto che l'autore presenta a codesta illustre Congregazione municipale questo suo progetto in uno colla spiegazione dei relativi suoi pensieri che ne guidavano ad informarlo, si lusinga di non demeritare dell'onorevole sua considerazione

26 Agosto 1856

P.S. Il descritto progetto s'intende da eseguirsi in un sol pezzo compreso il Cippo, sempre per altro nei limiti del programma in quanto al prezzo

Descrizione del progetto del monumento contrassegnato coll'epigrafe "Brama assai, poco spera, e nulla chiede"

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla presidenza dell'Accademia di belle arti di Milano, Milano, 23 maggio 1857*

Alla spettabile presidenza dell'I.R. Accademia delle belle arti

Nell'adunanza tenutasi anche jeri all'effetto di formulare il programma pel monumento da erigersi al celebre Leonardo da Vinci, giusta le intenzioni di s.m. munificentissima non convenendo io sottoscritto intorno al luogo che gli sarebbe assegnato per la sua collocazione, ed al modo d'invitare gli artisti a presentarne i progetti mi faccio lecito subordinare a questa onorevolissima presidenza le seguenti mie osservazioni e sono:

P.ma. Le piazze state proposte di s. Fedele, e molto meno quella nuova che si progetta di fare dinanzi al Teatro della Scala, io non posso riguardarle siccome convenienti alla collocazione di un monumento alla memoria perenne di un personaggio celebre qual'è il Vinci, essendoché le pubbliche piazze furono sempre state riservate per tutti coloro che si resero benemeriti di appartenere all'intera nazione ed a tutti i popoli. L'uomo quindi di scienze, di lettere, e di belle arti che non pervenne a questa sublimità ma che ciò nullameno ebbe un merito distinto, vuol'essere collocato in luogo corrispondente, voglio dire, rispettivo alle scienze, alle lettere, od all'arte che ha coltivata. Io proporrei adunque, in luogo delle civiche piazze il centro del cortile del Palazzo delle scienze, delle lettere e delle arti belle delle quali fu Leonardo cultore esimio, o uno dei lati dello stesso cortile. Né può sussistere il timore che in questo secondo caso abbiassi a confondere cogli altri monumenti esistenti perché la forma ed il concetto di esso monumento può abbastanza differenziarlo come si consegue in uno stesso locale quale è un Panteon agli uomini illustri e che tale oramai può chiamarsi questo palazzo di Brera; riguardo al proposto centro del cortile se questo luogo non è il più ampio, offre per altro un campo sufficiente per la collocazione di un monumento abbastanza grande, nobile ed elegante (avuto riguardo alla somma assegnata) e tale che per essere poi bene illuminato si potrà vedere e gustare in tutte le sue parti.

S.do Circa il progetto da presentarsi dal concorrente, io non sarei di parere che questi dovesse produrre il bozzo del monumento complessivo che avrà ideato, nella piccola dimensione di un metro circa, e contemporaneamente il modello finito della statua di Leonardo di grandezza il vero, cioè di m.tri 1,75, e ciò per meglio giudicare della capacità dell'artista. Questa pratica che non si è mai usata, io credo, che in luogo di

invitare gli artisti al concorso li allontanerebbe, domandando loro troppo dispendio di tempo, di peculio, e poi ancora perché occorrerebbe in seguito di fare un altro concorso per determinare la parte architettonica, e di decorazione, non potendosi queste sviluppare in così piccola dimensione. Su di questo particolare io subordinerò pure il mio parere ed è che il concorrente abbia a presentare il suo progetto del monumento completo nella grandezza di un quarto rispetto a quella che avrà ideata per luogo di sua destinazione, progetto che come ben s'intende, egli dovrà eseguire artisticamente e con ogni diligenza di novanta centimetri circa, potendosi in tal guisa (ove la statua di Leonardo non riuscirebbe) giudicare egualmente e del valore del concorrente, di tutta l'opera, e dell'effetto complessivo di essa. Che se nella prescrizione del modello di grandezza il vero si credesse includere di poter giudicare preventivamente della buona riuscita dell'opera in grande, io non sono di questo avviso, mentre (com'è ben facile il comprendere) vi sono delle difficoltà particolari per l'artista che a lui si affacciano allorquando coll'opera sua eccede il vero e del doppio siccome in questo caso di dover fare un colosso; dell'esito quindi di quest'opera in simili dimensioni, tanto si potrà giudicare dal modello di grandezza il vero quanto da quello che io propongo di novanta centimetri offrendo al concorrente, e l'uno e l'altro (artisticamente parlando) le medesime difficoltà.

Del resto, null'altro avendo da opporre a quanto resta esposto nel progettato programma, mi segno col dovuto rispetto

di questa onorevoliss. presidenza

divotiss. servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano 23 maggio 1857

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignota persona della famiglia Faggiuoli, Milano, 2 novembre 1857*

Faggiuoli,

Chiariss. signore

Faccio riscontro alla compitissima sua dei 25 scorso ottobre e trovando di aderire al gentilissimo invito in essa contenuto le dirò, in primo luogo, di aver io sortito i natali a Castel Rotto comune di Negarine provincia di Verona l'anno 1805 da onesta ed onorata famiglia di quel contado, mi furono genitori Andrea ed Aquilina Fagioli, e siccome la mia famiglia si componeva di altri tre figliuoli, ed era di poche fortune provveduta, così mercé le amorevoli cure di un mio zio il dottore fisico Francesco Fagioli, venni mandato a Venezia l'anno 1822 a quell' I. R. Accademia acciò potessi sviluppare la mia inclinazione per la scultura, che fino dai più teneri anni dava saggi di poter riuscire, scolpendo in pietra, in avorio ed in legno alcune teste e figure che non lasciavano d'interessare ciascun di quelle vicinanze.

Assistito oltre al suddetto mio zio, da alcuni altri benevoli veronesi, e particolarmente da un mio parente a Venezia il medico chirurgo G. Batta Pajola, dal celebre p. Antonio Cesari che scrisse e pubblicò una lunga lettera sul mio conto, stetti in Venezia per sei anni consecutivi riportando parecchie medaglie ed onorevoli menzioni, nell'ultimo dei quali volli accingermi al grande concorso pubblicato dall' I R. Accademia di Milano per la grande medaglia d'oro, era il soggetto Dedalo che attacca le ali di Icaro, e ne risultai vincitore con moltissima lode. Tale premio fu sprone pei miei protettori a inviarmi a Roma ove dimorai cinque anni interi modellandovi alcuni lavori fra i quali una statua grande il vero rappr. l'Innocenza che ho in seguito eseguita in marmo pel sig. c.te Erbisti di Verona ed un Achille ferito di grandezza più del vero, che ho pure eseguito in marmo a Milano, ora mia dimora già da Venti e più anni. Per questa statua che io personalmente collocava all'esposizione universale di Londra nel 1851, non che per un'altra pure in marmo rappresentante. Davide in atto di scagliare il sasso, mi venne retribuita una delle prime medaglie. A Parigi, a quell'universale appello del 1855, io esponeva, pure personalmente, una delle suddette statue,

l'Achille, unitamente ad altri tre miei lavori in marmo, un'Eva dopo il peccato di grandezza il vero, e due gruppi meno del vero rappresentanti, il primo, Dedalo che attacca le ali ad Icaro ed il s.do Atala e Chactas, e questi miei lavori mi conseguirono la grande medaglia d'oro di prima classe. Ora le principali mie opere condotte in marmo, oltre quelle accennate sono le seguenti.

Un gruppo semicolossale rappresentante una scena della strage degli Innocenti, di commissione di S.M. austriaca Ferdinando primo, vedesi in Vienna nel palazzo di Belvedere. Un monumento semicolossale al Duca di Savoia Carlo Emanuele II di commissione del defunto Re di Piemonte Carlo Alberto, vedesi a Torino nella reale Cappella. Un gruppo semicolossale rappresentante Achille con Pantasilea moribonda di commissione del duca Litta di Milano, vedesi nel palazzo di quell'illustre famiglia. Un monumento al celebre Maestro Mayr che si compone di un gruppo di tre angeli di grandezza il vero rappresentante la musica sacra, commessomi dalla città di Bergamo, vedesi nel maggior tempio in quella città. Una statua di Eva prima del peccato grande il vero commessami dal nobile Ambrogio Uboldi, vedesi, in Milano nella di lui galleria. Due statue maggiori del vero S. Maria Maddalena e S. Giovanni apostolo commessemi dall'onorevole Fabbri di Legnago vedonsi in quel maggior tempio. Due altre statue in marmo di grandezza maggiore del vero ho attualmente in lavoro nel mio studio, e rappresentano un'Immacolata e la città di Brescia - la prima, ordinatami dalla fabbriciera di Valeggio - la seconda dalla città di Brescia che l'ha destinata per la cappella civica del Campo Santo.

Varj altri lavori ho pure condotti in marmo dei quali vedonsi i modelli in gesso nel mio studio, come ancora alcune composizioni fra le quali un gruppo di dieci figure rappresentante la deposizione dalla croce, di tutto rilievo che mi ha procurata la maggiore soddisfazione quella cioè di essermi approvata da tutti i migliori artisti non escluso il celebre cav. Tenerani.

Tutte queste opere mi fruttarono oltre il suffragio della pubblica opinione e le medaglie indicate, l'onore di consigliere di quest' I.R. Accademia di bell'arti, i diplomi di prof. di prima classe di quella di Firenze, di socio dell'I R. di Venezia, di socio d'onore corrispondente dell'I. R. Accademia Valdarno del Poggio etc.

Eccole schierata, siccome ho potuto, ogni cosa che mi riguarda a seconda delle di lei inchieste, ne compatisca l'infelice sposizione, mi ricordi agli amici e mi creda con sentimento di vera stima

di lei pregiatiss. Sig.e

divotiss. obb.mo Innocenzo Fraccaroli

Milano 29bre 1857

P.S. E perché mi chiede ancora dei miei viaggi, aggiungerò, che oltre a quelli indicati, di essere cioè stato due volte a Londra nel 1851, ed a Parigi nel 1855 e di aver quindi visitato tutto quanto riguarda le arti belle e conosciuto personalmente i più valenti artisti, fui antecedentemente di nuovo a Roma con mia grande soddisfazione nell'epoca del 7.mo Congresso che gli scienziati a Napoli nel 1845, al quale appartenni come archeologo. Nel 1847 fui ancora a Vienna, in Ungheria, a Praga, a Dresda, a Berlino ed a Monaco etc. etc. ed in ogn'una di queste capitali visitai e le ricchissime loro gallerie, i Musei, le reggie, i tesori etc.; gli studj e gli artisti più distinti dei quali ho ammirate le opere, e posso assicurarla di aver tutto ciò effettuato con indicibile mia contentezza.

A Berlino feci la conoscenza personale del celebre prof. Ranke ed ammirai di preferenza le opere sue, fra le quali il modello colossale del monumento a Federico il Grande.

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento a Leonardo da Vinci, Milano, 30 ottobre 1858*

La riconoscenza che viene tributata da tutti al celebre Leonardo, e particolarmente dalla Lombardia che gli è debitrice della rinomatissima istituzione da esso lui fondata delle scuole del disegno con sì felici successi, ha determinato l'autore del progetto contrassegnato coll'epigrafe "Vagliami il lungo studio, e 'l grand'amore" a rappresentare il sommo artefice in piedi, ed in atto di osservare e correggere come se fosse nella propria scuola. Egli sta quindi dignitosamente ritto della persona, tenendosi raccolta la veste colla sinistra mano, atteggiato in guisa (colla matita nell'altra) di riuscire utile a' suoi allievi coll'opera e col consiglio, siccome era dell'indole sua generosa e disinteressata. Concepita e sviluppata così la statua del grande artista che si vuole onorare con un monumento sontuoso e perenne, l'autore ne decorava il piedestallo a maggior gloria di lui collocando sui basamenti quattro statue rappresentanti la Pittura, la Scultura, la Poesia, e la Matematica delle quali egli fu cultore esimio, e introducendo nel fregio del piedestallo medesimo alcuni ritratti de' suoi allievi più distinti, e di alcun altro egregio artista proveniente da quella scuola. Del resto, fu principal pensiero dell'autore quello di ottenere col presente progetto, un monumento che presentasse col

suo volume complessivo, eleganza, nobiltà e ricchezza, e ciò allo scopo di rispondere possibilmente all'importanza del soggetto, ed alla munificenza sovrana che lo decretava; e fosse in esso espresso col maggior decoro e chiarezza, le più importanti e peregrine virtù del sommo Leonardo.

A norma poi del programma d'invito gli uniti disegni indicano il modo, e la solidità con cui il piedistallo destinato a sottostare a tutte le intemperie: per esso avrebbe l'autore impiegato il marmo di Carrara da qualità, ed il granito nelle gradinate. L'altezza totale dell'opera sarebbe determinata in metri 8.45

Ecco esposto dall'autore tutto quanto che lo guidava a dare sviluppo al suo concetto per un monumento a tanta celebrità, di cui presenta il bozzo con tanta esitanza a codesta I.R. Accademia, lusingato tuttavia, che malgrado i molti desideri a cui farà luogo, vorrà nondimeno essergli generosa di un benigno accoglimento

Milano 30 8bre 1858

Descrizione del progetto del monumento contrassegnato coll'epigrafe "Vagliami lungo studio e 'l grand'amore"

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla presidenza dell'Accademia di belle arti di Milano, Milano, 23 novembre 1859*

Illustriss.ma Presidenza

Onorato da S. Eccellenza il sig. Ministro per la Pubblica istruzione della nomina di membro della Commissione straordinaria per la compilazione del nuovo regolamento che deve reggere la R. Accademia in Milano, rassegno io pure e subordinato (come scultore, per quanto concerne quest'arte) a questa illustre presidenza i miei pensieri sopra tale argomento, voglio dire, quelle poche modificazioni e variazioni che crederei opportune d'introdurre agli statuti e piano disciplinare di cui venni munito con ingiunzione che servir debbano di base al nuovo regolamento.

Esaminati quindi minutamente i suddetti statuti e piano disciplinare, io non posso non ritenerli ottimi e molto assennati, idonei ai bisogni delle nostre menti, ed al loro maggiore sviluppo. Persuaso di questo, e ritenendo eziandio, a mio credere, che tutto quanto s'insegna dai profess.ri ed Aggiunti nelle scuole accademiche, compresa quella

del nudo, altro non sia che la parte elementare dell'arte a cui s'incamina l'allievo, per farsi poi artista mediante il suo buon criterio e raziocinio, io non troverei di assoggettare e proporre che le seguenti aggiunte e modificazioni, ed in quanto agli Statuti, paragrafo 6, articolo II.do "Gli accademici nominano annualmente nel loro Corpo tante Commissioni permanenti quanti sono i rami delle Belle Arti; ne eleggono di straordinarie pel giudizio delle opere dei concorrenti ai premj di prima classe". Queste commiss. ni io vorrei che fossero tecniche di Artisti cioè, relativi al ramo dell'arte sopra cui debbono portare il loro giudizio, e tratte non solo dal Corpo accademico, ma ancora da quello dei socj d'onore ad esso aggregato essendoché sia composto dei migliori artisti di questa guisa, io reputo, sarà maggiormente attendibile il risultato dei giudizj.

Ar.lo III, Pa.fo I "Il Presidente si estrae a sorte nell'Adunanza anteriore a quella in cui deve esercitare le sue funzioni, che durano per una sola sessione. I nomi estratti non si rimettono tra quelli da estrarsi, se non dopo che ciascuno degli accademici ha esercitato la Presidenza". Troverei di far osservare che gli artisti (tranne qualche eccezione) sono troppo dediti all'arte che esercitano, tolti da quella per assumere la carica di Presidente coi relativi impegni, ancorché si tratti di un giorno, la mi sembra essa difficile a disimpegnarsi; io crederei quindi opportuno, che il Presidente o Direttore della R. Accademia fosse perpetuo, ed una persona di rango e distinta per ogni maniera, e provenisse inoltre da nomina sovrana; ciò importerebbe a mio credere, e tutto il decoro alla R. Accademia, una miglior tutela ai suoi interessi, come pure all'ordine interno per l'andamento regolare di ogni singola Scuola

Piano disciplinare. Ammissioni degli allievi. Pa.fo I.o "Gli allievi sono ammessi alle scuole accademiche mediante un biglietto del Segretario, che è incaricato di tenere esatto registro dei loro nomi, età, patria etc. etc." Qui non c'è detto di quale età l'allievo debba ammettersi alle nostre scuole, epperiò io proporrei che l'accettazione degli alunni alla Scuola elementare di figura, non potesse aver luogo, se non dopo che abbiano questi raggiunta l'età dei 14 anni, salva qualche eccezione, e mediante presentazioni di saggi che indichino una vera attitudine per le Arti Belle. In una età più tenera, io credo, che il discernimento di questi alunni o buon criterio, non sia bastevole per trar vero profitto dagli studj che imprendono a percorrere regolarmente, studj troppo necessarj onde proseguire nell'arte sicuri e senza interruzione. Proporrei inoltre, che per

questi alunni fosse determinato un periodo di soli 6 anni pel corso dei loro studj nelle diverse scuole accademiche, non comprese quelle di pittura e di scultura destinate al loro esercizio reputando superfluo un maggior tempo, giacché è dimostrato con abbastanza evidenza, che gli artisti tutti si svilupparono in tale periodo di tempo, e divennero poscia più o meno eccellenti o distinti secondo che dalla natura erano forniti delle speciali prerogative. Con ciò io intendo includere il generale desiderio, che questi novelli artisti (come ben s'intende) forniti di eccellenti e buoni studj, abbiano a progredire

nell'arte (quando il vogliano) liberi da ogni e qualunque influenza artistica dell'Accademia, e sia loro eziandio in facoltà d'invocare, per l'eseguimento delle opere di loro composizione, l'assistenza di quello o quell'altro artista che più desiderano.

Coloro i quali nell'indicato periodo di tempo non avessero raggiunto tale necessario sviluppo per divenire artisti, cesseranno di appartenere al novero degli allievi della R. Accademia, nella quale per altro, potranno tuttavia continuare ai loro studj mediante speciale permesso ove l'acconsentano le relative località.

Ar.lo VI. Scuola di Scultura. Questa scuola attualmente non esiste, ciò che io riguardo per una mancanza, giacché il prof.re non può fare come dovrebbe, e fa il prof.re di pittura, quelle lezioni pratiche e teoriche necessarie a fornire l'allievo di lumi ed utili cognizioni allo scopo che diventi artista, troverei quindi il bisogno non solo di una sala all'esercizio di quest'arte, ma ancora di un locale annesso capace per lo studio del professore, affinché, siccome ho detto di continuo, e a tempo debito egli possa vedere i suoi allievi e guidarli nei loro studj e lavori.

Ar.lo XII. Perciò che riguarda all'insegnamento nella Scuola del nudo, e sala delle statue Pa.fo 2. Affidata ai profess.ri dalla Superiorità questa parte essenzialissima allo sviluppo e progresso delle menti degli allievi, ne viene la conseguenza, che la responsabilità della riuscita di questi cade necessariamente sopra di loro. Emerge quindi il bisogno (a mio giudizio ed a scampo di inconvenienti) che l'insegnamento in ogni singola scuola resti esclusivamente devoluta al relativo professore; così l'istruzione sarà sempre coerente, più affettuosa e proficua allo scolaro. In questo caso, vi è il bisogno, che il prof.re di scultura (egualmente che quello di Pittura) sia coadiuvato da un aggiunto.

Circa ai premj di seconda classe, Pa.fo 6.7. Ar.lo VIII degli Statuti, e Pa.fi 1.2.3 4 5.6. Ar.lo XX del Piano Disciplinare. Questi premj, io crederei potessero venir conferiti dietro i soliti esperimenti di concorso che hanno luogo in sul finire dell'anno scolastico, egualmente di quelli per l'invenzione estemporanea, persuaso, che gli allievi dotati di vera attitudine per l'arte, correranno i loro studj col medesimo interesse in tutti i mesi antecedenti all'esperimento a cui debbono sottostare. Crederei altresì di proporre, che avessero luogo i premj di prima classe per la prospettiva, e pel paesaggio, istituiti coll'ultimo regolamento austriaco, e che i premj di pittura e di scultura pure di prima classe, si rimanessero coll'intrinseco attuale valore.

Nelle sale speciali per l'esercizio della pittura e della scultura, io troverei necessario, che l'istruzione dovesse uniformarsi alle inclinazioni dell'allievo, non dovesse quindi il professore forzarlo a fare seconda che egli pensa, fa, e vede nell'arte, ma limitarsi soltanto a correggerlo in ciò che riguarda la composizione per la più chiara significazione del soggetto che imprenda a trattare, facendogli presente, a norma del bisogno, le massime generali state sempre tenute in conto e praticate dai celebri artisti, insomma, fosse lasciato libero di trattar l'arte con tutto lo sfogo che abbisogna.

Ciò mi sembra tanto necessario, in quantoché le arti belle sono dipendenti dal gusto di cui son dette figlie, e quindi le vie per le quali l'artista può raggiungere una meta gloriosa, sono infinite.

Propongo infine (giusta il modo mio di vedere) che la sala delle statue, e la scuola degli elementi, sieno fornite di un numero maggiore di scelti originali in gesso, sì antichi che moderni e che vengano tolti tutti quelli formati sul vero tranne qualche estremità, poiché io non posso riguardarli utili alla gioventù studiosa essendoché per se stessi e per la loro origine sono privi di forma egualmente che fossero tolti da altrettanti cadaveri.

Valgano questi miei cenni ad assicurare questa illustre Presidenza del mio buon volere nell'adempiere (siccome ho potuto) all'onorevole incarico

Milano 23 9bre 1859

Sono con vero sentimento di verace stima

Innocenzo Fraccaroli

scultore etc. etc.

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla presidenza dell'Accademia di belle arti di Milano,*  
Milano, 9 maggio 1860

Illustriss.ma presidenza

della R. Accademia di belle arti

invitato il sottoscritto ad esporre i motivi pei quali credette nella seduta di jeri di astenersi dal prender parte alla deliberazione sulla esecuzione di un ritratto in pittura di S.M. da collocarsi nelle pubbliche sale della pinacoteca, riterrebbe mancare al suo dovere non esponendo come fa la genuina storia di fatto. Nell'adunanza della Comm.ne consultiva del giorno 6 marzo p.mo p.to il sig. cavaliere Direttore dell'Accademia fece sentire il bisogno di collocare nelle pubbliche sale della pinacoteca il ritratto di S.M. il Re Vittorio Emanuele S.do, ed invitava la Comm.ne suddetta a dichiarare, se tale ritratto convenisse meglio eseguirlo in pittura o in marmo. La Comm.ne discusse in proposito, e venne nella conclusione, che il marmo era più adatto per quelle sale trattandosi, che un ritratto in pittura, non avrebbe corrisposto col suo effetto, e non sarebbe stato in armonia coi dipinti antichi, e d'altra parte si avrebbe anche potuto approfittare della colonna già esistente che reggeva il busto dell'Imperatore d'Austria. Il prefato sig.r Direttore in base a simile conclusione soggiunse dover comunicare alla Comm.ne un progetto statogli fatto in proposito dal sottoscritto, e rivoltosi a questi, lo pregava di ritirarsi per qualche istante siccome parte interessata. Udita dalla Comm.ne la proposta (colla quale il sottoscritto si offriva di fare gratuitamente in marmo il ritratto di S.M. accontentandosi di ricevere le sole spese borsuali incontrate nella esecuzione del busto medesimo) essa Comm.ne procedette ad una votazione il cui risultato si fu, che il ritratto di S.M. non dovesse più farsi in marmo, ma in pittura. Richiamato il sottoscritto all'adunanza gli venne fatta simile comunicazione, ch'egli accolse non senza sorpresa, e tanto più, in quanto che non venne richiamato a far parte di tale votazione, giacché più non si trattava del di lui proposta, ma dell'argomento anteriormente discusso, se cioè il ritratto dovesse eseguirsi in pittura od in marmo.

Colla seduta di jeri ripigliandosi le trattative per deliberare sull'esecuzione in pittura del suddetto ritratto di S.M., il sottoscritto ha creduto doversi astenere dal prendervi parte e primieramente, perché quantunque intervenuto nell'iniziativa che ebbero luogo

nell'antecedente adunanza egli ne rimase escluso, ed in secondo luogo, perché ebbe a conoscere dalla comunicazione degli atti che la Comm.ne avrebbe deciso di assumere la spesa di 3500 Lire per l'esecuzione in dipinto del ritratto e della cornice, la qual somma dovrebbesi prelevare dalla dotazione dell'Accademia stessa che è in istrettissime angustie, mentre si sarebbe potuto con un terzo della suddetta somma avere (a norma della offerta del sottoscritto) un busto in marmo in misura colossale che sarebbe stato (come avvertì la Comm.ne stessa) più adatto ed in armonia col luogo di collocazione.

Tali sono le ragioni per le quali il sottoscritto avrebbe creduto di mancare al proprio dovere intervenendo a sancire una determinazione alla quale egli non prese parte essendone stato irregolarmente escluso. Ciò non tolse per altro ch'egli firmasse il verbale di quell'antecedente adunanza perché assicurato dal sig. Segretario che lo avrebbe modificato giusta le osservazioni fattegli dal sottoscritto, e perché ancora conteneva altri oggetti stati trattati in quell'adunanza medesima.

Nella lusinga valgano gli esposti motivi a giustificare il suo contegno rispetto questa ill.ma Presidenza, il sottoscritto ha l'onore di dichiararsi col maggiore rispetto  
divotissimo servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano 9 maggio 1860

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera del Comitato di sussidio per l'emigrazione veneta a Innocenzo Fraccaroli,*  
Milano, 17 maggio 1860

Milano, li 17 Maggio 1860

Onorevole sig.r professore,

Il Comitato ha ricevuto il magnifico busto in marmo rappresentante la Vergine, che vossignoria offriva in dono alla veneta emigrazione.

Nel mentre la ringraziamo di nuovo a nome degli emigrati, ci obblighiamo secolei a fare pubblica testimonianza della generosissima opera sua.

Aggradisca ecc.

pel Comitato

E. Chiarandi

Onorevolissimo signore

Innocente Fraccaroli

Prof.re di scultura

Milano

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Milano, 7 giugno 1860*

Egregio ed illustre sig.r Presidente

Dietro comunicazione ch'io le faceva alcuni mesi sono dello stato delle cose riguardante la mia statua di Eva dopo il peccato, andata rotta in più pezzi nel trasporto a Parigi per l'universale esposizione ch'ebbe luogo nel 1855. Ella gentilissimamente mi chiedeva un relativo promemoria, e cio all'effetto di potermi esser utile in quel disgraziato affare, costì in Torino, ove doveva trasferirsi, nel caso le ne venisse porta la occasione. Tale promemoria io mi faccio ardito di rimmetterlelo in oggi, trattandosi che quel mio affare non ebbe ancora alcuna soluzione, e che tutte le carte che lo riguardano stanno tuttavia al R. Ministero dell'istruzione pubblica. Su di questo proposito, la bontà e gentilezza dell'animo suo, mi vietano farle alcuna raccomandazione, facendomi certo che mi proteggerà con vero interesse, e quindi in quella vece, io le anticiperò i miei più vivi ringraziamenti, pregandola a compatirmi se le reco noia e briga ad un tempo, e perché mi conceda l'onore dil potermi segnare colla più sentita stima e riconoscenza della S.V.

Illustriss.a

Divotiss.o oss.o servo

Innocenzo Fraccaroli scultore

Milano 7 Giugno 1860

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Minuta della risposta di Innocenzo Fraccaroli all'articolo inserito nel Pungolo intitolato L'arte e la nostra accademia, Milano, 14 agosto 1860*

Risposta all'articolo inserito nel Pungolo intitolato L'arte e la nostra accademia

Bisogna proprio che conveniate sig. Leone Fortis, che la smania destatasi anche in voi di censurare tutto il più delle volte per progetto, è cosa veramente scandalosa e riprovevolissima. La censura è per se stessa cosa buonissima ed utilissima, quando sia fatta bene con giustizia e buon garbo; fatta grossolanamente, e con poca delicatezza riesce dannosa, indispettisce e torna poco decorosa al suo autore: e quel vostro articolo di jeri intitolato *L'arte e la nostra accademia* contiene appunto una censura di questo genere, che per essere ancora commista a della malignità non vi fa certo onore. Con quel vostro scritto vi sbracciate a dimostrare, come si conforta la nostra patria per la recuperata indipendenza, e si ripromette eziandio di voler sorgere a nuova vita le nostre arti, avvivate al sentimento nazionale ispirato dagli eroici fatti etc. etc. etc. Tutto intiero quel vostro articolo non ha niente a fare con l'Accademia, e col suo programma dei grandi concorsi, col quale programma dovete sapere che l'Accademia invita quei giovani artisti che stanno lì per sortire dall'adolescenza della loro educazione artistica, e che forse non ancora contano quel cumulo di materiale di studio troppo necessario per fruttar l'arte nella sua estensione. I soggetti dei quali voi vorreste vedere le significazioni sulle tele o sui marmi, sono tali, che richiedono artisti distintissimi e finiti possibilmente in tutti i rami della loro educazione, e quindi capirete ben facilmente, come per gli adolescenti nell'arte non servirebbero che a confonderli, a perderli irreparabilmente, persuadetevene, sarebbe lo stesso che invitare un giovane laureando a dare un trattato di medicina pratica teoretica, il caso è lo stesso, l'invito dell'Accademia riguarda i laureandi nelle belle arti. Quelle vostre parole adunque dovevano essere altrimenti modificate e disposte, indirizzate a quei pochissimi distinti artisti pei quali l'arte è mantenuta in onore, od ai lo mecenati ed ammiratori eccitando questi ultimi a dar loro quelle ordinazioni di argomento che in giornata più si desidera, e richiesto dall'attualità dei tempi.

Nel resto i tre soggetti del programma dell'Accademia, un bacchanale a Roma, Cristo all'orto, e Camilla la prima eroina d'Italia (soggetto quest'ultimo, che voi omettete di indicare nel vostro articolo di critica) mi pajono importantissimi, e che offrano un campo assai vasto ad un giovane artista per guadagnarsi tutto il maggior onore; oltre di che sono questi soggetti più artistici dei vostri, voglio dire per ciò che concerne lo studio dell'arte; che se anche i vostri argomenti si volessero riguardare

preminentemente artistici, per trattarli e svilupparli degnamente occorrono, siccome dissi, pittori e scultori provati ed eccellenti, e di molta pratica ed esperienza d'arte dotati.

In quanto alle conseguenze che ne deducete col falso impianto del vostro ragionamento, e all'invitare che fate i vostri lettori a tirarne delle altre intorno i fatti che loro narrate, credo opportuno di non aggiungere altre parole.

Ai vostri voti poi pel nuovo direttore dell'Accademia S.E. il sig. gov.r Massimo d'Azelio m'impongo il più rigoroso silenzio; per altro, soffrite che vi dica essere necessario che abbiate in seguito ad addentrarvi un po più nelle cose che imprenderete a trattare estranee alle vostre cognizioni e ciò pel decoro vostro, e interesse del vostro giornale, e soprattutto siate giusto, dite il pro ed il contro.

State sano addio

che ancora non ha fatto alcuna cura di malattia

Innocenzo Fraccaroli

scultore

14 agosto 1860

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli?*, Milano, 18 dicembre 1861

La lettera è conservata in prossimità di quelle inviate al principe Giuseppe Giovanelli che potrebbe essere il destinatario di anche di questo scritto

Eccellenza

nelle attualità dei tempi si poco favorevoli alle arti belle V.S. illustrissima potrà ben di leggeri immaginare, come onorato ed incoraggiato da Lei di una ordinazione, io non intralasciai di occuparmi tosto allo sviluppo di alcuno degli argomenti che mi ebbe indicati, ma gli ostacoli che mi si frapposero furono molti, e primo fra tutti, quello di poterli svolgere con una significazione chiara ed intelligibile (che è poi lo scopo principale dell'arte) caratterizzandoli in maniera che a prima vista si debba dire è questa la poetessa Saffo, è Beatrice eccett. eccett. Questi argomenti, a mio credere, sono propri pel poeta, ed anche pel pittore ai quali non mancano mezzi di contradistinguerli il

meglio che vogliono, ma per lo scultore e cosa assai malagevole, ed i soggetti da rappresentarsi in una sola statua che si prestino per l'arte sua, sono pochissimi, ed anche questi sarebbero di già esauriti.

Perdoni l'eccellenza vostra la mia franchezza con cui mi piacque esprimermi, e si assicuri, non essere in me lo stimolo di farle un gruppo piuttosto che una statua, ma sibbene quello di farle quella miglior opera che mi si possa, tanto dal lato significazione, che artistico, ed il gruppo (il leone di Firenze) di cui Le trasmetto le fotografie, sarebbe appunto quel lavoro per me il più simpatico e perché di mia elezione, e perché ancora in iscultura (ch'io sappia) non ancora stato trattato. Non dispiaccia a S.Eccellenza di concedermi la esecuzione di quest'opera, e le ne sarò eternamente obbligato.

In quanto poi alla sua collocazione, si accerti, che potrà stare benissimo vicino alla parete della sala, quando il suo piedistallo abbia la coperta girevole, il gruppo può essere veduto in tutte le sue parti, che non mancano di interessare e come espressione e buon contrasto e sempre bene illuminato di linee. In ogni modo, ella mi ritenga egualmente obbligato anche per la semplice statua.

Le auguro di cuore felicissime le ss. feste sì a Lei, che alla illustre sua famiglia, e mi segno con vero sentimento di stima e di riconoscenza

Della signoria vostra illustrissima

Divotiss. servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano 18 Xbre 1861

P.S. Persuaso che l'onore e l'incoraggiamento ch'io ricevo da Vostra Eccellenza in questi brutti tempi per le arti Belle, provenga da quei nobili e generosi sentimenti che Le sono innati, oso porle sott'occhio in luogo del Leone di Firenze quando il credesse la esecuzione (in dimensioni il vero) del mio gruppo La Nuova era d'Italia che mi ha data e mi da la grandissima soddisfazione di essere approvato dagli intelligenti e da ciascuno dell'arte. Trattandosi di avergne già il modello di cui ne obbliarei le spese e le fatiche incontrate felicissimo di poter compiere in marmo questa mia opera nella quale ho posto ogni mio studio.

In quanto al prezzo Le assicuro, che non eccederebbe la somma di I. £ 32mille, e m'impegnerei fin d'ora a darlo finito in un bel marmo statuario entro il periodo di due anni e mezzo circa.

Ma, questa mia proposizione sia per non detta, poiché m'accorgo di aver troppo abusato della somma Sua gentilezza, assecondando l'impulso appassionato de miei desiderj

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto conte, Milano, 17 febbraio 1863*

Illustriss. sig. conte

Nella fidanza che non possa spiacere a V. Eccellenza di vedere il gruppo che ho finito in questi ultimi mesi, la Nuova era d'Italia di cui Le tenni altra volta parola, colla preghiera di volermi onorare nello studio di una sua visita ultimato che fosse, a cui Ella gentilmente annuiva, stanteché i destini della patria affidati alla saggezza di V.S. illustrissima, la tengono da qui lontano, mi faccio ardito di rimmetterlene una copia fotografica con un cenno a schiarimento del mio concetto.

V. Ecc.za accordi generoso perdono alla libertà che mi presi, ed ove il mio lavoro avesse la fortuna di meritare in qualunque modo l'approvazione di Lei, andrò superbo di poter nutrire la lusinga del validissimo Suo patrocinio, e mi segno con profondo rispetto di V. Eccellenza

Oss. divoto

Innocenzo Fraccaroli

Milano 17 febbraio 1863

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto marchese, Milano, 17 febbraio 1863*

a Firenze

Illustris. signore

A Lei illustrissimo sig. Marchese che ama ed onora gli artisti mi permetto inviare una copia fotografica di un gruppo testé modellato, e che mi piace preintitolare la Nuova era d'Italia. Questo lavoro eseguito in misura colossale, per mia elezione e studio, fu seguito all'Aurora d'Italia da me condotta in marmo nel 1860

Quanto poi questo mio lavoro risponda all'altezza dell'argomento, i lumi peregrini, e la saviezza di lei, ne sieno giudici, ed io sarò lieto oltremodo, se per mia ventura avrò meritato, almeno in parte, il compatimento di V. Eccellenza; e chiedendole mille perdoni della libertà presa, mi segno colla maggiore stima e reverenza

Di V. S. illustriss.

d. servo

Innocenzo Fraccaroli

Milano 17 febbraio 1863

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli allo zio Francesco Fagioli, Milano, 29 marzo 1863*

Stimatiss. sig. zio

Sempre in attenzione di poterle dire qualche cosa di consolante circa la mia condizione di artista, ho tardato finora a scriverle, e tarderei forse troppo, se la ricorrenza delle pross.e ss. feste pasquali non mi richiamasse al dovere di augurarlele felicissime.

Accetti adunque mio carissimo zio questi sinceri e cordiali miei auguri per la miglior sua prosperità, ch'io le faccio in nome anco di ciascuno della mia famiglia, la quale gode buona salute, e m'incarica di riverirla distintamente

Che le dirò ora de' fatti miei, delle mie occupazioni in arte? Non posso dirle altro, ch'io lavoro attualmente per mio semplice studio, e per torme dall'ozio, e consiste il mio lavoro in una statua che fu seguito al mio gruppo la Nuova Italia, colla quale mi propongo di compiere (il meglio che posso) la storia contemporanea de' nostri giorni, di significare cioè la disgraziata condizione del Veneto. Del resto io non ho alcuna ordinazione, e non vivo di speranze perché non del tutto infondate. In tale stato di cose, e finito ch'io abbia il mio lavoro suddetto, sarebbe ella del parere ch'io dessi mano alla statua del celebre Sammiccheli, di cui codesto onorevole Municipio tiene il mio progetto già approvato da parecchi anni? Ne parli al sig. cav.e Podestà, al sig.r in.re Storari ed a qualche con.re municipale, o ad altra persona ch'ella credesse più opportuno, e dica loro, come a facilitare la esecuzione di questa statua, io mi adatterei a prenderne il prezzo a più riprese, e nel periodo di quattro e più anni, e ciò in vista di poter fare un'opera per la mia patria memoria di un così celebre concittadino. Fattene ch'ella abbia

queste pratiche, abbia la bontà di scrivermene in proposito. A di lei norma e del prefato Municipio, io intenderei di eseguire questa statua in marmo di se.da qualità statuario detto ravaccione, nelle dimensioni di tre metri, e di ricapitarla a Verona a tutte mie spese nel periodo di mesi trenta circa decorribili dal momento della ordinazione, per la somma di aust. £ 20,000 ventimille. In quanto poi al piedestallo, ch'io desidererei venisse eseguito sulle norme tracciate nel progetto, codesto onorevole Municipio potrà pensarvi in seguito, come pure al definitivo collocamento, ch'io riterrei in piazza dei Signori di fronte al Palazzo della Delegazione.

In tale maniera io crederei potesse aver luogo la erezione del monumento senza che la spesa così ripartita in più anni riesca tale, da non poter esser sostenuta dal Municipio  
Mi compatisca se le ho data noja con tante parole, e pregandola di salutarmi tutti mi segno con tutta la stima e riconoscenza

suo aff. nipote

Innocenzo Fraccaroli

29 Marzo 1863

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli ad Aleardo Aleari, Milano, 17 maggio 1863*

Stimatiss. signore

la soddisfazione grandissima ch'io ebbi l'altro jeri nel rivederla e di parlarle, mi rende ora molto contento perché posso trasmetterle la fotografia del mio gruppo, la Nuova Italia, persuaso che Le verrà questa volta indubbiamente ricapitata.

La sottoscrizione per eseguire in marmo questo ideato mio monumento alla indipendenza italiana (di cui ne scolpiva l'Aurora nel 1859) da collocarsi in Milano, è oggimai aperta sotto i generosi auspicj di S.A.M. il Principe Umberto, di S.E. il sig. Prefetto, e del nostro Sindaco ed io mi adopero attualmente perché altre persone distinte per ogni maniera vi concorrino a sempre più raccomandare col loro nome la mia grande intrapresa, e nutro lusinga, non mi mancherà in seguito quel numero di sottoscrittori necessario al compimento dell'opera, stanteché, essa stessa io credo si raccomandi, e per l'alta sua significazione, e per esser prima a sorgere nella nostra Italia.

Con tuttociò, e benché a tutta prima io non vegga così difficile l'attuazione di un simile monumento, pure, facendo riflesso all'ingente somma che vi necessita, mi scoraggia al tempo medesimo, e mi persuade a dover riporre le mie speranze nelle cooperazioni di egregie persone. Convinto di questo estremo bisogno; a chi meglio io potrei rivolgermi e raccomandarmi, se non alla squisita bontà e gentilezza dell'animo Suo? Ella conosce l'opera mia e quali ne siano stati i miei intendimenti nello svilupparla consentaneamente alle aspirazioni di tutta Italia, delle quali ne è il compimento; una Sua parola quindi relativa a questo mio lavoro, un cenno solo del Porta giustamente più amato ed ammirato dall'Italia, varrebbe (ne son certo) ad eliminare ogni ostacolo alla realizzazione di quei mezzi che, assicurandone l'esecuzione, darebbero luogo nello stesso tempo al giusto orgoglio dell'artista che vedrebbe tramandato alla posterità un monumento, frutto di lunghe e spontanee sue fatiche, e consacrato alla perpetua ricordanza di un'era novella.

Mi assolva egregio sig. della mia libertà, ma essendo confratello nell'arte, osai sperare nella di Lei cooperazione in una circostanza che tanto da vicino interessa la mia posizione sociale.

Voglia quindi aggradire i miei anticipati ringraziamenti in una agli atti di perfetta stima coi quali mi segno

Milano 11 maggio 1863

Devotiss. obbligatiss. servitore

Innocenzo Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 649

*Lettera di Aleardo Aleardi a Innocenzo Fraccaroli, Brescia, 17 giugno 1863*

Brescia 17 Giugno 63

Egregio sig.r Innocenzo

Stamane mi fu fatta vedere dal Direttore delle poste di qui una sua lettera con la quale, a ragione, Ella reclamava quel siffatto libretto, dove era la fotografia dell'ultimo suo gruppo dell'Italia risorta.

Era dolente di non poter arrivare a conoscere dove quel libretto fosse andato smarrito e pregava me di scrivergliene, acciò fosse messa in oblio questa mancanza e questo reclamo.

Io volontieri lo faccio, e perché questo Direttore mi è molto amico, e perché so quanto Ella sia cortese, e finalmente perché io già possiedo quella fotografia, a cui Ella ha voluto aggiungere anche quell'altra dell'Aurora, che veramente riuscì superba.

E a che punto siamo della speranza? Come procedono le sottoscrizioni? Avrei un infinito piacere a vederla scolpire quel gruppo, e a vederlo collocato in così distinto luogo; sentirei l'orgoglio del compaesano e ne goderei anche per l'onore dell'arte; giacché quel gruppo dovrebbe riuscire di effetto meraviglioso.

Non so se Ella abbia tenute per buone quelle mie osservazioni che le avevo fatte. Esaminate quelle sue figure, colla fotografia in mano, io resterei ancor del mio parere.

Specialmente sugli arti inferiori del tristo caduto. Ma io non vorrei aver l'aria di dottorare, e però, augurandole un nembo di sottoscrittori, con tutta la stima la riverisco.

il suo Aleardi

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a ignoto conte, Milano, 1863*

Egregio sig. conte

trasmetto a V.S. illustriss.ma la nota copia dell'ideato mio monumento all'indipendenza italiana di cui ho già fatto il modello in misura colossale. Questa fotografia è preceduta da quella dell'Aurora d'Italia da me condotta in marmo nel 1859. Sarò lieto oltremodo se la S. Vostra ill. prenderà interesse a questo patrio monumento, e se mi terrà raccomandato a S.E. il sig.r ministro Amari, il quale mi assicurava di venire in soccorso all'esecuzione in marmo di quest'opera, una volta fosse stato avviato il lavoro, giacché queste sue favorevoli e gentili espressioni, io non ebbi la franchezza di fargli osservare, come non solo il lavoro era cominciato, ma che si trova in grado da poterlo dire quasi fatto per metà, essendoché il modello in misure colossali era di già ultimato e da qualche mese dal programma di sottoscrizione. Ella rileverà quindi essere il mio bisogno quello di sapere quale somma egli (il sig.r Ministro) assegnerebbe a questo patrio

monumento, onde potermi regolare a promuovere la commissione, giusta il programma medesimo, ed in seguito per le pratiche all'acquisto dei marmi etc. etc.

V.S. illustrissima voglia avere la bontà di dire al sig.r Ministro quanto sarebbe stato del mio desiderio di manifestargli, se i molti riguardi alle gravi di lui incombenze, non me l'avesse impedito e chiedendole mille perdoni della libertà che mi sono presa, mi segno colla maggiore stima e reverenza

di V.S. ill.ma

Obblig. divotissimo

Innocenzo Fraccaroli

Primo esposto

1863

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli, Milano, 20 novembre 1865*

Eccellenza

Le ho in oggi spedito il busto che figura Venezia o meglio la Repubblica Veneta ch'Ella con tanta gentilezza mi ebbe ordinato, non so quanto sarà per corrispondere alle aspettative di V. Eccellenza la mia cura in esso impiegata, e il non avervi intralasciato studio e fatica, mi danno speranza che non sarà disapprovato, tuttavia io mi riterrò molto onorato, se mi farà degno di un suo cenno in proposito. In quanto poi alla mercede per questa mia fatica, io sarò sempre contento di quanto V. eccellenza crederà di fare.

Mi sia ora cortese del suo compatimento, se in questa circostanza oso permettermi avanzarle un desiderio grandissimo quello cioè, di poter collocare in uno de' suoi palazzi o villa un qualche mio lavoro che in linea artistica mi desse una maggiore soddisfazione, e adito al tempo stesso (ove l'opera mia il meritasse) a pormi fra il novero di quegli artisti distinti che figurano nella preziosa sua raccolta.

Prego l'Eccellenza Vostra a volere condonare tale arditezza ad un'artista veneto figlio di codesta Accademia, che anela all'onore di collocare in Venezia una di lui opera, e che fida nella troppo nota generosità di vostra eccellenza

Sono con tutto l'ossequio e la gratitudine di Vostra Eccellenza

Divotiss. servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano 20 9bre 1865

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli alla Giunta Municipale di Milano*, Milano, 19 gennaio 1866

Onorevole Giunta municipale della R. Città di Milano

Io sottoscritto artista scultore mi faccio dovere subordinare a codesta onorevole Giunta un mio progetto tendente a migliorare l'effetto attuale poco aggradevole della via P. Umberto, il quale consiste nella collocazione del mio gruppo la Nuova era d'Italia , a meglio chiarirlo, unisco un foglio topografico del sito indicando in esso ove intenderei collocarlo indicandone la pianta, colla continuazione all'ingiro dei marciapiedi della via Umberto, e Moscovia. In tal guisa io intendo ottenere lo scopo che si desidera, risparmiando nuove spese alla nostra città, riducendo il tutto a quella sola della sua collocazione, e ciò pel relativo stato delle cose che riguardano quest'opera, il quale come tutti sanno e il seguente.

S.A.R il principe Umberto, S.E. il sig. Prefetto, e il degniss. nostro Sindaco, iniziavano, due anni sono, una pubblica sottoscrizione per erigere in marmo il gruppo in discorso, da collocarsi in una piazza di Milano, sotto di felici auspicj io la estesi in seguito fino a raggiungere la somma di L.£ 25000 circa, come dalle firme già rassegnate a codesta o.le Giunta, e mi gode l'animo di poter ancora indicare, come ad accrescere tale somma, io abbia promesso l'intervento di S. Maestà il re, e quindi come si possa contare sull'intervento di tutta la reale famiglia, e parentele, sopra i magistrati, i municipi lombardi (dei quali annovero già una quindicina) ed infine sopra i privati cittadini ai quali tutti non può non interessare che si eriga un monumento eminentemente italiano che per la sua significazione risponde ai voti di ogni buon cittadino.

Accolto questo mio progetto, altro non occorrerebbe alla sua attenzione, che l'appoggio semplicemente morale di codesta o.le Giunta, che in questo caso, varrebbe certamente a rinvenire i mezzi necessari alla realizzazione del monumento, che tornar deve in quel

centro, ed alla nostra città, della più nobile decorazione, assai meglio, io inclino a credere, che una fontana, una piramide, od una colonna.

Prego poi la prefata onorevole Giunta a voler pur credere, essere stato in me lo stimolo, non tanto dell'interesse materiale che mi spinse a presentarle questo progetto, ma sibbene quello dell'ambizione come artista scultore, che pel primo ebbe segnata con quest'opera l'epoca della nostra redenzione, precedendola nel 1859 della sua Aurora.

Sono coi sensi della maggiore stima

Divotiss.o servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano 19 gennaio 1866

P.S. Mi spiace che la ristrettezza del tempo mi tolga di poter unire alla piccola stampa del gruppo, l'analogo piedestallo che è in lavoro, e che potrò presentare quanto prima. Per norma, l'altezza del gruppo è di m.tri 4. per cui col piedestallo non potrà esser meno di m.tri 8.50

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Luigi Storari, Milano, 10 giugno 1867*

Egregio sig. ingegnere Storari

Animato dalla sua bontà ed amicizia che mi ebbe sempre addimostrata, io me le rivolgo colle maggiori preghiere acciò ella voglia tenermi ricordato al nobile sig. sindaco pel progettato acquisto della mia statua di Achille, e si assicuri, che il mio desiderio è di grandissimo di poterla collocare in Verona mia patria a cui debbo tanta gratitudine per le sue cure prodigatemi alla mia educazione artistica. Com'ella sa, io ho comperato questa mia statua dai miei parenti con grave sacrificio, rispetto alle attuali mie condizioni poco fortunate ed avente numerosa famiglia. E vi fui indotto per due motivi: l'uno, affine di tutelarne il suo decoro compromesso dalle determinazioni prese dai loro possessori d'indicarla in vendita egualmente che ad una pubblica asta, l'altro, perché mi nacque il pensiero di poter in seguito far rivivere le pratiche del mio povero zio d. Francesco, che erano appunto quelle stesse di cui ora tengo parola. Si è adunque questo intento, egregio sig. Storari, ch'io verrei interessarla. E giacché la nobiltà de' suoi sentimenti, e di quelli del nobile sig. sindaco, del sig. mar.se di Canossa, del sig. c.r

Pompei, e del sig. D.C. Bernasconi e di parecchi altri signori non sarebbero così lontani dall'annuire ai miei desideri, siccome gentilmente ebbero ad esprimermi, così, voglia ella coll'autorità sua pei tanti meriti che la distinguono, e pei quali così giustamente ne è retribuita colla stima di tutti, adoperarsi in questo affare, dissipando ogni ostacolo che vi si potesse frapporre, e combinando la cosa a quelle condizioni ch'ella crederà eque ed opportune, a comodo anche di codesta onorevole Giunta municipale, ch'io le prometto fin d'ora di approvare e sottostare al di lei operato.

Compatisca sig. ingegnere la libertà colla quale le scrivo, e persuaso che il bell'animo suo non lascerà pratica al buon esito de' miei voti, me le rassegno colla più sentita stima e riconoscenza

Devotiss. servo ed amico

L.zo Fraccaroli

Milano 10 Giugno 1867

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli, Milano, 15 gennaio 1868*

Illustriss. sig. principe

15 gennaio 1868

Vostra Eccellenza, io spero, mi sarà cortese del Suo compatimento, se così tardi rispondo alla gentile Sua dei 4 c.te gennaio e creda che ne fu solo motivo l'occupazione alla scelta dell'argomento della statua ch'Ella con tanta generosità mi ebbe ordinata.

Io non ho mancato di fermarmi sugli'argomenti accennatimi, ma a confessarle il vero, non mi fu possibile di riuscire come avrei desiderato: lessi e rilessi il Dante ché la Beatrice mi pareva pure (come è) un bellissimo soggetto e mi ci sono provato, ma senza il Dante come riconoscerla? In fine, io ho approfittato della generosità di V.E. che lasciavami la scelta dell'argomento e l'ho rinvenuto in Virgilio, e ritengo assai interessante ed artistico. Si è questo, la prima eroina d'Italia cioè, la terribile Camilla, le di cui splendide gesta, ed il costume, sono descritte alla metà dell'undicesimo libro dell'Eneide.

Come V.E. rileverà dalla fotografia che Le trasmetto, tolta da un bozzetto in creta non molto accurato, io lavrei rappresentata nel mentre, che, incontrato re Turno gli manifesta l'ardente sua brama di voler esser prima ad assalir l'oste nemica, e l'atto ardito e fiero che ho tentato di imprimervi, e la pelle di tigre di cui l'ho rivestita, spero la chiariranno a prima giunta Per questa tremenda Virago che ho annunziata.

Credo che l'Eccellenza Vostra accoglierà favorevolmente il soggetto che Le propongo, ed assicurandola che non mi intralascierò ogni mio studio e fatica al miglior suo eseguimento, e perché l'opera riesca ancora ultimata a seconda de' suoi desiderj, ed anche prima se mi sarà possibile giacché io non attendo ora che la fortuna delle sue risposte per darvi principio

Sono coi sensi della più sentita stima e riconoscenza

Dell'E.V. illustrissima

Divotiss. servo

Innocenzo Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli, Milano, 31 gennaio 1868*

Illustriss.mo Sig.r Principe

Col giorno 15 gennajo ora decorso io aveva l'onore di rispondere alla lettera di V. Eccellenza dei 4 stesso mese colla quale Le rendeva conto dei miei tentativi non riusciti onde rendere in iscoltura alcuno degli argomenti da Lei indicatimi, e come approfittando della generosità di V. E., che mi lasciava libera la scelta di quel tema che più mi andasse a genio io l'avessi rinvenuto in Virgilio, interessante ed artistico, ed era il seguente: la prima eroina d'Italia, la terribile Camilla, descritta nell'undecimo libro dell'Eneide. Di questo soggetto io ardiva inviarle una piccola fotografia, infelice, tolta da un primo schizzo che ne aveva fatto in creta, dal quale, io voglio ritenere, che V. E.za non avrà certamente presa norma dell'opera che Le ne avrei fatta, giacché, come ben può credere, tutte le mie forze in arte saranno impiegate al miglior suo sviluppo, tanto dal lato della sua significazione, come da quello artistico, e creda pure, che è in me

grandissima l'ambizione di porre un mio lavoro a Venezia ed in casa di V. E.za che mi abbia a far onore.

Del resto, scopo di questa mia lettera si è quello di sapere, se dal silenzio di V. E.za io debba o meno dedurre ch'Ella siasi degnata di accordarmi la esecuzione e soggetto che Le ho proposto trattandosi, che mi aveva già fatto sentire i di lei desiderj di aver l'opera coi primi del v.ro anno 1869, e che io stava attendendo le Sue risposte in proposito per darvi principio

Sono colla maggiore stima e riconoscenza

Di Vostra Eccellenza Illus.ma

Divotiss. servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano 31 Gennaio

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli, Milano, febbraio 1868*

Illustriss.mo sig.r Principe

Appena ricevuta la cortesissima Sua dei 4 corr.te febbrajo io non ho lasciato un istante per dar principio alla statua di Camilla, che V. Eccellenza così gentilmente degnavasi di acconsentirmene la esecuzione, del qual atto di Sua bontà io la ringrazio infinitamente.

Debbo ora chiederle mille scuse del ritardo che ho frapposto a scriverle, ma non fu proprio tutta mia la colpa, ma bensì l'occupazione della statua ed un poco d'indisposizione di salute che mi cagionò il bisogno di un salasso. Ora mi trovo meglio e ritengo anzi di essere guarito.

In obbedienza poi ai desiderj di V. E. di sapere cioè, cosa dovrà retribuirmi per la statua io Le subordinerò la mia domanda di I. £. 8mille , trattandosi di una statua, che deve eccedere di qualche oncia le misure ordinarie del vero pel soggetto che rappresenta, se tale mia domanda Le sembrasse un po' greve, io sarò sempre contento di quanto il generoso animo Suo crederà di fare, come pure per ciò che riguarda il numero e scadenza delle diverse rate componenti l'intera somma che avrà stabilita.

Mi conceda l'onore di ripetermi colla maggiore stima e riconoscenza

Dell'eccellenza vostra

Divotiss. Servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano febbraio 1868

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano, 10 marzo 1868*

Fratello cariss.

È ormai tempo ch'io ti dia le mie notizie, tale mio ritardo fu cagionato da mille circostanze, e da quella particolarmente di volerti dire qualche cosa che ti potesse far proprio vero piacere, ma queste mie speranze svanirono quando meno me l'aspettava, trattavasi di un grandioso monumento al quale io aspirava di preferenza agli altri miei compagni d'arte, e che si soprassiede per ora alla sua esecuzione fino a quando non si sa.

Da sua eccellenza il principe Giovanelli ebbi la ordinazione di una statua grande il vero ne é il soggetto Camilla la Volsca della quale si legge le splendide gesta alla metà dell'undicesimo libro dell'Eneide di Virgilio

Ad un monumento di non molta importanza darò pur mano fra pochi giorni. Del resto, non manco di speranze di aver a fare altri lavori. Il cugino d. Luigi Fagioli mi scrisse alcuni giorni sono rimettendomi quell'obbligazione dell'avv.to Achille con l'incarico di mandargliela di ritorno colla distinta del mio credito ciò che ho anche eseguito. In quanto al busto del nostro povero padre desidererei che tu lo vedessi prima, per cui, quando troverai di fare una corsa a Milano, ciò che mi farà tanto piacere, come a ciascuno della mia famiglia, ne parleremo, e se ti piacerà lo porterai tu a Verona. Il mio raffreddore posso dirlo finito, ed ora sto abbastanza bene, ed anche questo incomodo, che mi ha data la maggior noia, fu causa del mio silenzio. Salutami cordialmente la Tonina, il Beppi ecc. e credimi il tuo

aff. fratello

Innocenzio

Milano 10 Marzo 1868

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al marchese di Canossa, Milano, 6 maggio 1868*

Illustriss. sig.r marchese

Ho scritto in oggi a cotesto sig.r sindaco il d. Giulio Camuzzoni proponendogli l'acquisto della mia statua di Achille da collocarsi nelle pubbliche sale della nostra Accademia. La bontà della s.v. ill.a accoglieva favorevolmente questo mio progetto ch'io le comunicava nel p.to autunno, e me ne prometteva il validissimo suo appoggio. Ora io sono in quelle stesse condizioni di abbisognare di protezione, e si è perciò ch'io mi prendo la libertà di raccomandarmele nuovamente persuaso, che non intralasierà pratiche all'effettuazione di quanto io desidero vivamente che l'opera mia figuri in Verona mia patria. A di lei norma, la mia proposta sta in questi termini. Offro la mia statua per la somma di I.£. 25.000 da pagarsi a tutto comodo dalla onorevole rappresentanza ed in varie riprese, in quel periodo d'anni che meglio credesse opportuno, corrispondendomi il poco interesse annuale in ragione della somma convenuta, e che gradatamente verrebbe diminuita.

Mi compatisca, e mi creda colla maggiore stima e riconoscenza di lei egregio ill. marchese

Innocenzo Fraccaroli

Milano 6 Maggio 1868

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al conte Pompei, [6 maggio 1868?]*

La lettera è stata scritta probabilmente il 6 maggio 1868 come la precedente di cui riprende l'argomento

Illustriss. sig. conte

a cotesto onorevole municipio ho in oggi inviata la mia proposta ch'ella conosce, l'acquisto della mia statua di Achille da collocarsi nelle sale della nostra Accademia ed a quelle condizioni di cui abbiamo parlato nello scorso autunno cioè sarà offerta la mia statua per la somma di I. £ 25.000 da pagarsi a tutto comodo della onorevole Rappresentanza ed in varie riprese, in quel periodo d'anni che meglio credesse opportuno, corrispondendomi il poco interesse annuale in ragione della somma convenuta e che gradatamente verrebbe diminuita. Ella non può immaginare quanto io

vorrei chiamarmi soddisfatto di poter collocare in Verona mia patria questo lavoro, al quale intento, io lo acquistava dai miei parenti non senza mio grave sacrificio, e si assicuri ch'io ne sarei assai più contento io potessi collocarlo per un maggior prezzo anche in una reggia.

Voglia sig.r c.te essermi cortese del validissimo suo appoggio, e le ne sarò eternamente obbligato. Compatisca la libertà che mi sono presa, e mi creda sempre colla maggiore stima e riconoscenza di lei sig. c.te divotiss. servo

Innocenzo Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli, Milano, 20 maggio 1868*

Illustriss. sig. Principe

Mi faccio dovere di significare a Vostra Eccellenza, di aver finito il modello della Camilla, e come il formatore, lo abbia oggimai formato e fuso in gesso e fra pochi giorni sarà pure scandagliato il marmo, e cominciata la sbazzatura

In questo lavoro, Le assicuro, che non ho intralasciato studio e fatica pel miglior suo esito e l'essermi stato approvato da parecchi artisti mi dà speranza che non dispiacerà anche a Lei, e ciò sarà per me di quel maggior compenso che più si desidera dall'artista alle sue fatiche

Ho l'onore di ripetermi dell'Eccellenza Vostra illustriss.ma

Devotiss. obblig.o servitore

Innocenzo Fraccaroli

20 Maggio 1868

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera ad un ignoto avvocato incaricato dal municipio veronese a seguire la trattativa per l'acquisto dell'Achille ferito, Milano, 12 luglio 1868*

Egregio sig. avvocato

La ringrazio assai della sua premura avuta a mio riguardo, e della molto gentile sua lettera che ho ieri ricevuta, e mi spiacque di sentire, come codesto onorevole Municipio

non possa per ora così occuparsi come vorrebbe per l'acquisto del mio Achille giusta le mie proposte, e la cosa resti quindi protratta a tempi migliori. A dirle il vero, mi pareva che i patti coi quali io offriva il mio lavoro fossero tali da rimuovere ogni difficoltà, come appunto mi si rispondevano nell'autunno passato, e dal sig. Sindaco ora defunto il marchese Carlotti, dal sig. mar.se Canossa, e dal sig. c.te Pompei, sig. Storari ecc. ai quali tutti io scriveva ad un tempo ultimamente cioè, coi primi del p.p.to maggio rinnovando loro quelle stesse mie proposizioni che erano le seguenti: offriva a cotesta rappresentanza municipale il mio lavoro per la somma di L.£ 25.000 lasciandole facoltà di farmene il pagamento a tutto suo comodo, ed in varie riprese in quel periodo d'anni che meglio avesse creduto opportuno, corrispondendomi il poco interesse annuale in ragione della somma convenuta, e che gradatamente venisse diminuita, contemporaneamente scriveva le eguali cose anche all'attuale sindaco il sig. G. Camuzzoni. Com'ella può ben facilmente comprendere, io scriveva a tutti i sullodati signori perché m'interessava moltissimo che la mia statua si rimanesse nella mia patria, siccome frutto delle amoroze cure de miei concittadini prodigatemi per la mia educazione artistica, ed ho scelto di spinger tale mio progetto, piuttosto che assecondare i desideri di persona mia amica assaissimo distinta, che erano quelli di mandare la statua all'esposizione di Berlino (che avrà luogo coi primi del p. v.ro agosto) nella quale capitale mi assicurava di aver molti appoggi, ed ove facendo plauso alle mie giuste intenzioni, m'indusse a mandare un qualche altro mio lavoro ch'io invierò fra pochi giorni. Del resto, fino a che le mie circostanze economiche lo permetteranno, il mio desiderio sarà sempre quello che la mia statua venghi a Verona mia patria, e faccio voti affinché cotesto onorevole Municipio raggiunga presto quanto desidera per la miglior sua posizione, e possa quindi a norma delle sue espressioni assecondare i miei e suoi nobili desideri. In quanto poi alla giudiziosa sua idea, se non avessi numerosa famiglia, io non avrei alcuna difficoltà a facilitare l'esito della cosa, per cui non avrei su di questo argomento, io non potrei che ridurre il prezzo che ne ho chiesto.

Perdoni la noia che le ho dato con tante mal connesse parole, e mi creda colla maggiore stima

Devotissimo gratiss. servo

Innocenzo Fraccaroli

Milano 12 Luglio 1868

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al principe Giuseppe Giovanelli, Milano, 26 dicembre 1868*

Milano, 26 dicembre 1868

Eccellenza

Sono lieto di sentire dalla Sua pregiatissima del 23 Xbre come il di Lei ingegnere abbia approvato il disegno del piedestallo ch'io Le trasmetteva alcuni giorni sono, e mi è di molta soddisfazione l'incarico che V. Eccellenza mi da, di farlo cioè eseguire; ma a questo effetto mi necessita un lucido del disegno medesimo, anche perché, sul quale il quadratore ornatista ha fatto il preventivo della spesa; della complessiva poi, ch'io Le indicava nell'ultima mia, V. E mi farà una grazia speciale, se me ne farà cenno, non avendomene fatta memoria alcuna.

Tuttociò mi è necessario a mia norma e garanzia presso il marmorino quadratore. Circa il busto della celebre Stampa io farò di tutto, e spero ch'Ella potrà averlo certo a Venezia nella prima metà del p.mo gennaio

La Camilla è molto avanzata, e col febbraio io conto di essere a Venezia a farnele la consegna.

Mi è gradita l'occasione per farle i più felici augurj pel nuovo anno, e mi segno colla più viva riconoscenza

Dell'Eccellenza Vostra

Divotiss. obb. servo

Innocenzo Fraccaroli

Milano

26 Xbre 1868

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano, 19 novembre 1869*

Fratello cariss.mo

Chi ti presenta questa mia è il sig. Marai che devi conoscere egli si reca a Verona per alcuni giorni, ed io ne approfitto onde riportarti le notizie di tutti noi scritteti dalla Rosina, le quali credo le avrai ricevute esse continuano a essere ottime come spero saranno di tutti voialtri de' Veronesi eccet. eccet.

Le mie occupazioni in arte sono quasi nulle, mi dispongo per modellare quest'inverno una piccola figura, che farò in seguito in marmo, ma alla ventura del resto ho delle speranze, e se vuoi anche abbastanza fondate, ma veniamo a noi. Io e tutti della mia famiglia ti attendiamo al p. v.ro Natale, come hai promesso, e ben inteso colla Tonina e il Beppi.

Se il sig. Marai ti chiedesse un po' di denaro daglielo pure, per esempio un 40 £ ch'io ti restituirò alla tua venuta, o ti spedirò per la posta. Saluta tutti e credimi il tuo  
aff. fratello Innocenzo

Milano 19 9bre 1869

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento ad Arnaldo da Brescia, Milano, 25 luglio 1870*

Onorevole Commissione

eletta per l'erezione di un monumento ad Arnaldo da Brescia

Presento a codesta onorevole Commissione il progetto richiesto per concorso di un monumento al celebre Arnaldo, che i sentimenti nobili de' suoi concittadini intendono erigere sontuoso onde onorarne degnamente e perennemente a memoria

Esso è contrassegnato coll'epigrafe "Il mio regno non è di questo mondo."

Le doti eminenti sotto ogni riguardo di quel grande italiano propugnatore della libertà dei popoli, e del ritorno all'antica semplicità della Chiesa, regolarono lo sviluppo del mio concetto, che si fu quello di ideare un monumento veramente cristiano, quale appunto (a mio credere) si conveniva per ogni maniera di giustizia all'Arnaldo da Brescia, che visse una vita intemerata, che fu di esempio al popolo per la santità de' costumi, e che sacrificassi imperterrito per la intera cristianità.

Rappresentai quindi l'uomo illustre nella sua predicazione, e nel momento, che in atto calmo e dignitoso, a maggior evidenza della purezza de' suoi principj sulla

incompatibilità del poter temporale, dei sommi pontefici, profferisce le parole stesse di Gesù Cristo: “Il mio regno non è di questo mondo”

A contribuire poi viemmeglio all'esaltazione delle sante sue proposizioni, posi sui quattro lati del piedestallo i quattro Evangelisti, il fondamento cioè, e la base della legge incrollabile di Gesù Cristo, ch'egli predicava in odio alle corrotte ecclesiastiche dignità del suo tempo.

Ecco espresso quanto mi guidava allo sviluppo del mio concetto di un monumento cristiano pel nostro Arnaldo, nella persuasione di provare la sua innocenza, la purità de' suoi principj, e l'arte subdola e crudele de' suoi nemici, e allo scopo di rimuovere eziandio le timide esitanze di alcuni alla creazione di un'opera con tanta giustizia reclamata.

In quanto al piedistallo io mi sono studiato di comporlo nello stile bizantino, proporzionandolo alle dimensioni colossali che ho date alla statua del sommo oratore come il proprio del tempo in cui visse. L'altezza totale di quest'opera sarebbe di otto metri; di cinque il piedestallo, di tre la statua di Arnaldo; e di due circa gli Evangelisti sui lati del piedestallo, come dalla scala che ho posta ai piedi del progetto medesimo

Nell'atto che io presento questa mia fatica a codesta onorevole Commis.ne, oso sperare, e che vorrà riguardarla siccome lo sbozzo de' miei intendimenti, e che malgrado i desideri a cui farà luogo, vorrà nondimeno essermi generosa di un benigno compatimento

25 luglio 1870

L'autore del progetto, a dimostrare maggiormente il vivo interesse che prende per un'argomento che tanto lo interessa e come artista e come italiano, e come cristiano, unisce altri due bozzetti della statua di Arnaldo.

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano, 25 luglio 1871*

Cariss. fratello

Il sig. Scrinzi Lodovico (cognato del sig. consigliere Scappini) è la persona che gentilmente s'incarica recarti questa mia, ch'io scrivo a sgravio dei miei tanti debiti di risposte a te a Gaetano ed al Beppi, ecc. Dall'ultima mia, che ritengo avrai ricevuta dal

figlio del Pegrassi scultore, avrai inteso, come attendessi il buon esito di alcune mie speranze; consistevano alcune di queste nella vendita e collocazione decorosa del mio Achille ciò che si é ora avverato. Questa mia statua adunque diverrà quanto prima proprietà di questa Reale Accademia di Belle arti, alla quale generosamente viene regalata dal sig. cav. Eugenio Cantoni (presso il quale sta l'Andrea) che pure generosamente me l'acquistava. Se di questa cosa io ne sia contento, tu lo potrai giudicare. Vorrei ancora darti altra buona notizia, e dirti avverate anche le altre mie speranze (di una molto importante ordinazione) ma essendo ancora indefinite le pratiche relative, così io debbo rimanermi ancora colle mie speranze; ritengo peraltro di poterti scrivere presto tali risultanze, e con moltissimo mio piacere se riusciranno a me favorevoli.

L'altro jeri abbiamo ricevuto dal Bettini una lettera di tua moglie, nella quale scrisse anche a me il Beppi, e mi promise mandarmi una copia della sua traduzione, ciò che mi farà molto piacere, ringrazialo frattanto in mio nome, come pure tua moglie a cui fa altrettanto anche la mia.

Scrivimi le notizie esatte di Gaetano, e di tutti della sua famiglia salutandoli tutti cordialmente. Nell'ottobre del prossimo autunno spero di poter passare qualche giorno in Valpolesela, e se potrò fermarmi farò il busto di Gaetano che tanto di desidera dai suoi figli. Il Beppi potrebbe mica in quel torno di tempo venire a Milano, per poi ritornarsene a Verona in nostra compagnia? Ma io mi accorgo che faccio i conti avanti l'oste, non potendo ora far calcolo del tempo, e se i miei lavori me lo permetteranno. Ma basta per ora. Salutami tutti, scrivimi presto, e ritemmi sempre pel tuo aff.mo fratello Innocenzo

Milano 25 luglio 1871

Micotti qui presente m'incarica di salutarti

P.S.

Ho detto che il Beppi potrebbe venire a Milano nel pross. 8bre, ma se egli trovasse meglio di venire subito dopo i suoi esami cioè nella seconda metà d'agosto egli sarà sempre il benvenuto, e farà gran piacere a tutti noi

Appena\* ci lasciammo, avrei voluto raggiungerti per dirti tante cose. L'ultima lettera del Sinigaglia e la risposta che le hai data mi fa temere che non si possa frapporre un

qualche disgusto e ti farebbe sconsigliatamente accettare Foggia; per cui volevo tosto spedirti una lettera a Milano. Il papà mi sconsigliò ed io rimasi negli affannosi dubbi aspettando sentire da te il risultato. Temeva l'averti detto qualche parola di mal consiglio riflettendo che su due piedi non è prudente dare risposta a lettera che merita attenzione. A me sembrava che sarebbe stata prudenza a non dargliene alcuna e accomodare l'affare a voce.

Tu devi conoscere quanto sarà stato grande il mio desiderio di sentire tue notizie, e la mia rassegnazione ad aspettarle a suo tempo, senza poterti dire di sollecitarle

Io mi rammarico scrivendo il quarto giorno che sei partito senza vederlo

\* Da questo punto di altra grafia, molto presumibilmente quella della figlia Rosa che sembra si rivolga a Giuseppe Fraccaroli, suo cugino

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano, 19 ottobre 1872*

Fratello cariss.mo

Ti ho in oggi spedito colla ferrata, a piccola velocità, il modello in gesso del busto in marmo, ritratto del nostro caro fratello Gaetano. Conservalo, mentre da un lato, i modelli sono più interessanti in arte, che le loro esecuzioni in marmo. In oggi stesso ho pure spedito ai nipoti a Parona il busto in marmo di questo medesimo ritratto, e sono certo che lo avranno carissimo. Non dubito che l'uno e l'altro arriveranno felicemente al tuo domicilio, a tuo carico la sola spesa di porto.

Ricapita l'acclusa a Parona colla quale li prevengo pure della spedizione che ho loro fatta.

Ho ricevuta in questi giorni la compitissima lettera del tuo Beppi, e l'ho spedita a Lugano alla Felicita, ove si trova ora coll'Ester, avendo accompagnato fino a là l'Alessandro, da dove contentissimo, in compagnia di altri quattro, e di uno zio di due di questi, riprese il suo viaggio fino a Svitto.

La Felicita e l'Ester si tratteranno colà per alcuni giorni, se il tempo si metterà al buono, presso la s.v. vedova Debernardis nostra amica carissima egualmente che lo era l'ottimo suo marito, rispetto a me in particolar modo che abbiamo fatto vita assieme a Roma ed a Milano per tanti anni..

Tornando alla lettera del Beppi, ho sentita la sua grande fortuna, ha fatto benissimo a rispondere coi suoi più sentiti ringraziamenti.

Noi tutti stiamo bene, e sicuro che sarà così di te e della tua famiglia, mi segno, pregandoti de' miei saluti per tutti, ec. ec.

Il tuo aff. fratello Innocenzo

Qui il tempo è cattiviss. piove tutti i giorni ed obbliga ciascuno a starsene in casa. Io vivo nel mio studio, e lavoro nel mio gruppo monumentale di grandezza oltre il vero rappresentante la Madre delle misericordie commessomi dalla famiglia Gervasini, che lo collocherà in marmo sopra un corpo architettonico in questo Campo santo, isolato, alla memoria perenne della sua famiglia. Il corpo architettonico porterà vari busti ritratti della famiglia medesima che eseguirò in seguito

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Lettera di Giulio Camuzzoni, sindaco di Verona a Innocenzo Fraccaroli, Verona, 23 febbraio 1873*

Verona li 23 Febbraio 1873

Illustrissimo signore

fu con la più viva e sentita soddisfazione che io intesi dall'egregio e distintissimo nostro artista Salesio Pegrassi il nobile quanto generoso pensiero della S.V. ill.a di donare a questo Museo alcuni modelli delle sue opere.

Nulla certamente poteva tornarmi più gradito di tal dono la cui mercé il Museo nostro avrà almeno un ricordo di quei lodatissimi lavori i quali, acquistando alla S.V. un cospicuo nome nel campo dell'arte, nuovo lustro e decoro aggiunsero pure a questa città che la S.V. annovera fra i più egregi suoi cittadini.

Mentre pertanto accetto col più lieto animo quel dono, ed incarico il Pegrassi di riceverlo e curarne poi il trasporto e la consegna a questo Museo io prego la S.V. di gradire le assicurazioni della mia personale e durevole riconoscenza ed i ringraziamenti che Le porgo a nome anco dei miei colleghi di Giunta e dell'intera cittadinanza.

Il Sindaco

G. Camuzzoni

All'Ill.o signore cav. Fraccaroli Innocenzo

Milano

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona, Milano, 2 marzo 1873*

Illustriss.mo sig.r sindaco

Nella soddisfazione che provava l'animo mio quando divisai lasciare a codesta nobiliss.ma città qualche fattura delle mie mani sentivami già pienamente pago pel sentimento dell'arte.

Le gentili parole però che da ill.mo sig. sindaco, mi vengono, oltre all'essermi novella prova della compitezza sua mi obbligano a manifestarmele grato come a ciascuno degli onorevoli suoi colleghi di Giunta e alla cittadinanza.

I capi che per ora mi reco ad onore d'inviare sono, il modello di una statua rappresentante Brescia, e di un gruppo, una scena della Strage degli innocenti. Dissi per ora perché ho in pensiero di completare il mio divisamento quando siano ultimati alcuni grandiosi lavori che mi vennero testé ordinati pei quali ho più frequenti visitatori e mi spiacerebbe quindi spogliare il mio studio di quei modelli che ora ne costituiscono l'ornamento e decoro. Per questo invio prenderò i necessari concerti col sig. Pegrassi.

Del resto io ritengo me onorato dall'accettazione del poco ch'io offro, più che non possa venirne lustro a codesto Museo già rinomato pei tesori d'arte che possiede.

Mi creda ill.mo sig. sindaco con profonda devozione della s.v. illustriss.ma devotiss.mo servitor Innocenzo Fraccaroli

Milano 2 marzo 1873

Archivio di Stato di Verona, Congregazione municipale, b. 1080

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Salesio Pegrassi, Milano, 14 marzo 1873*

Stimatiss.mo sig. Salesio

Ho ricevuto in questi giorni una compitissima lettera del nobile sig.r cav.re sindaco Camuzzoni colla quale mi comunica l'accettazione del propostogli dono (mercé di lei) di alcuni miei modelli in gesso da collocarsi in cotesto patrio Museo, ringraziandomene assai in nome anco de' suoi colleghi di Giunta e della cittadinanza. Gratissimo per tale accettazione così gentile da parte de' miei concittadini, che è un vero onore per me, e

della maggior soddisfazione poi di poter collocare cioè i miei lavori con tanto decoro auguro mi siano cortesi del loro compatimento, se lo scarso merito delle mie fatiche non ne siano le più degne. Ora veniamo a noi. Io sono persuaso che avrò fatto sentire all'Ill. sig. sindaco contemporaneamente alla proposta fattagli, le inerenti spese delle necessarie casse, imballaggi ecc. ecc. e che potrò quindi senz'altro ordinarne quanto prima la esecuzione, rendendola a tempo debito avvertita del loro invio e delle spese incontrate. Avrò carissimi tuttavia i suoi riscontri, e ringraziandola molto delle amichevoli sue premure a mio riguardo, La saluto cordialmente coi suoi figli, e mi segno con tutta stima ed amicizia

Tutto suo

Innocenzo Fraccaroli scultore

Milano 14 marzo 1873, via Solferino n. 20

Archivio di Stato di Verona, Congregazione municipale, b. 1080

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano, 21 novembre 1873*

Cariss.mo fratello

A tua quiete ho ricevuto il denaro che a mezzo della banca nazionale mi hai spedito, e ti ringrazio delle tue premure avute coi rispettivi disturbi.

Godo di sentirti in buona salute assieme alla Tonina; il Beppi credo starà pure bene: Noi tutti stiamo bene e vi salutiamo cordialmente.

L'Alessandro trovasi egualmente bene ed in buona salute, ci ha scritto jeri e così anche la Rosa che sarà di ritorno a Milano colla fine del corrente.

Quando mi scrivi, parlami intorno i modelli in gesso che ho regalati a cotesto museo, del busto in marmo spedito alla Giunta Municipale, se piacciono o meno, e se quest'ultimo sia stato collocato nella protomoteca unitamente agli altri.

Saluta tutti i parenti ed amici e credimi l'aff. tuo fratello Innocenzo

Milano 21 9bre 1873

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al nipote Giuseppe Fraccaroli, Milano, 12 agosto 1874*

Cariss. nipote

Approfitto di Benvenuto che si reca a Verona per darti mie notizie. Il mio ritorno a Milano colla zia e l'Ester venne protratto all'ultimo dello scorso luglio, le mie risposte quindi alla tua lettera non ti avrebbero trovato a Chiavari.

Col tuo ritorno, spero che non mi verrà tolto il piacere di passar qualche giorno in tua compagnia, ciò che è il desiderio anche di ciascuno della mia famiglia. A Loveno, ove fui pure per alcuni giorni, la Rosa mi fece leggere la tua ultima lettera che le hai scritta, e mi piacquero le tue riflessioni in essa contenute; pare proprio che dai più dell'odierno progresso si preferisca leggere nuovi romanzi, frivolezze, scritti indecorosi, ed altri libri immorali a tutto danno della civiltà e del buon costume. Ad ogni modo il primo tuo libro ti fa non poco onore, e perciò devi esserne bastantemente soddisfatto, anzi animato all'intrapresa di nuovi e più importanti lavori, che viemmeglio manifestino i peregrini tuoi meriti, ed io te ne faccio di cuore i migliori auguri.

Se col ritorno a Milano di Benvenuto mi scrivi, sappiami dire, come sia collocato il mio lavoro in marmo (una testa in bassorilievo rappresentante l'Immacolata) in cotesto palazzo del Museo, se cioè, abbia buona luce, e se esposta nella sua cassa, e come piaccia e se ancora vi sieno lavori di molto merito artistico etc. etc.

Salutami caramente i tuoi genitori, che spero staranno tutti bene egualmente che tutti noi, i parenti, gli amici, e credimi

Aff. zio Innocenzo

Milano 12 agosto 1874

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano 29 marzo 1876*

Carissimo fratello

è molto tempo che non ti do le mie notizie direttamente. Come saprai già per la mia Rosina, io sono nonno, e l'Ester che mi ha procurato questo nuovo titolo continua a stare benissimo col suo bambino, ed è molto contenta di poterlo allattare essa stessa, anche l'Enrico suo marito sta bene. Mia moglie è ritornata fra noi l'altrojeri da Vigevano, ove per la gravidanza dell'Ester era andata, senza però soffermarsi tre mesi, come s. Elisabetta quando si recò a visitare M. Vergine nelle medesime condizioni, ma vi stette solamente un mese e mezzo. Noi tutti stiamo bene volentieri. Vittorio colla sua

sposa è contento, e la numerosa sua clientela lo occupa tutto il giorno. Dell'Andrea abbiamo ricevuto l'altrojeri una lunga sua lettera scritta da Suttorina nell'Erzegovina, colla quale ci da dettagliate notizie fra le quali di un ultimo tremendo fatto d'armi coi Turchi ai quali predarono due cannoni e cento cavalli carichi di generi, uccidendone da un cinquecento, dal modo come scrive sembra peraltro ch'egli pensa di ritornare in seno alla sua famiglia, subitoché quelle guerre siano finite, al quale intento pare riusciranno quanto prima le intromissioni delle potenze, ma di ritornare con sentimenti plausibili per ogni maniera quanto noi tutti lo desideriamo a casa lo potrai facilmente immaginare. Dell'Alessandro ne siamo bastevolmente contenti. Io lavoro sempre, e sto ora attendendo l'esito di un concorso, al quale ho voluto utilmente cimentarmi, che se mi sarà propizia la sorte (poiché in giornata è l'intrigo che prevale) chiuderò con questo lavoro la mia carriera artistica. Si tratta di un monumento per Brescia in onore ai prodi caduti per l'indipendenza d'Italia. Della Rosina, delle sue occupazioni, dei suoi studj etc. etc. non potrei dirti bene quanto basti. Giorni sono abbiamo avute notizie del Beppi, ma pare che prenderà la via di Bologna per venire alla sua famiglia, per cui lo rivedremo col suo ritorno a Chiavari. Sabato io mi recherò a Vigevano allo scopo di far cristiano il neonato dell'Ester, ove forse mi fermo qualche giorno. Ora ti prego di prego di recapitare l'acclusa nelle mani del sig. Riccardo Lotze distinto fotografo. Saluta cordialmente per tutti noi la Tonina, i nipoti a Parona, a Negrar, e la sorella, i parenti, gli amici e credimi il tuo aff. fratello

Innocenzo

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze, [1876?]*

La lettera è stata scritta probabilmente nel marzo del 1876, a essa infatti sembra riferirsi il Fraccaroli nella precedente lettera al fratello Gabriele

Pregiatiss. sig.r Lotze

L'innata sua bontà mi anima ad interessarla per un grandissimo favore persuaso di essere assecondato nei miei vivi desideri. Come ella deve ricordare io prometteva in dono a cotesto Istituto di belle arti i migliori miei modelli in gesso, dei quali fino dallora (due e più anni orsono) ne inviava due: il gruppo della strage degl'Innocenti ed una statua rappresentante Brescia, e due busti, ritratti, i quali miei lavori venivano accettati

con dimostrazioni di vero aggradimento, e l'onorevole Istituto ne sottostava volentieri ai dispendi dei trasporti delle casse, e dei relativi piedestalli. Ora, ch'io penso di restringere il mio studio, sarei in posizione di compiere la mia promessa se nonché i miei modelli che intenderei inviare alla mia Verona, a cui debbo tanta riconoscenza, importando una considerevole somma pel loro trasporto, per le molte casse che occorrono, ed i rispettivi piedestalli in numero di dodici, la somma cioè di circa duemille lire, non vorrei venisse rejeta la mia proposta, in argomento, e quindi sento il bisogno ch'ella gentile come è ne volesse prima tener discorso al sig. presidente dell'istituto medesimo l'egregio sindaco e senatore del Regno ed in quei modi i più persuasivi ch'ella crederà del caso. Che se ella trovasse modo di appianare le difficoltà che per mala ventura potessero insorgere, le assicuro, ch'io vorrei dirmi il più felice e contento, sapendo, come i miei modelli che mi costarono tanto studio e fatica, verranno conservati in mia patria ed in apposita sala. Creda sig. Lotze, che se le mie circostanze economiche mel permettessero, vorrei che a tutte mie spese la mia Verona conservasse nei miei lavori il frutto di ogni sua cura ch'ebbe per la mia educazione.

I modelli che io intenderei inviare sono i seguenti:

L'Aurora dell'indipendenza d'Italia; il gruppo colossale La nuova Italia; Il modello semicolossale dell'Achille ferito; quattro statue grandi il vero: La Maddalena e S. Giovanni, La giustizia e La misericordia; tre gruppi men del vero: Dedalo e Icaro, Atala e Chactas, Ciparisso che piange la morte del cervo; altre due statue grandi il vero: Eva dopo il peccato, Una odalisca; parecchi busti ritratti compresi il mio, e molte estremità tolte dal vero

Compatisca la mia poca modestia, se le soggiungo, essere tutti questi miei modelli bene conservati e non indegni di riguardo dal lato artistico. Ella mi farà poi una grazia particolare a comunicarmi a suo tempo l'esito delle sue amichevoli pratiche, a compatire la libertà che mi sono presa, ed a credermi con tutta stima ed amicizia suo aff.

I. Fraccaroli

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona, Milano, 21 aprile 1876*

Illustre ed egregio sig.r Sindaco

Giusta le mie promesse fatte di regalare a cotesta mia cara patria i migliori miei modelli dei quali mi fu già tanto cortese di accettarne due, il gruppo della strage degl'innocenti, e la statua rappresentante Brescia, Le trasmetto ora a compimento delle mie promesse, la nota dei rimanenti, e quella approssimativamente di ogni spesa al loro trasporto, persuaso che la mia Verona, a cui debbo tanta riconoscenza, aggradirà essendoché, siano ancora questi miei lavori il frutto delle benevoli Sue cure avute per la mia educazione artistica.

Non Le posso esprimere, egregio sig.r Sindaco, quanto grande sarà la mia soddisfazione di vedere i miei lavori, a cui porto tanto affetto, conservati in seno della mia patria, la quale io vorrei pure esonerata da qualunque spesa, se le mie circostanze economiche me lo permettessero; ma con tuttociò, trattandosi che i dispendj si ridurranno a meno di due mille lire, poiché io penso valermi di casse usate, delle quali ne occorrono circa un trentina fra grandi e mezzane, e di economizzare in tutto, anco nella spesa dei piedestalli in numero di dodici, così mi giova sperare, che il validissimo Suo patrocinio troverà modo di togliere ogni ostacolo, ed i miei lavori che mi costarono tanto studio e fatica rimarranno col maggior decoro conservati questo fu sempre l'aspirazione de' miei voti che ardisco credere verranno esauditi.

Mi conceda egregio sig.r Sindaco di potermi segnare colla maggiore stima e rispetto

Di Lei

Devotiss. obligatiss. servo

Innocenzo Fraccaroli

Milano 21 Aprile 1876

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Riccardo Lotze, Milano 22 aprile 1876*

Egregio sig. Lotze mio cariss. amico

Giunto l'altrojeri a Milano mi venne consegnata la compitissima sua lettera in data 13 corrente che mi colmò di soddisfazione.

L'amore che porto alla mia patria, mi dava l'ardire di sperare venisse fatta accoglienza alla mia proposta, ed i miei modelli che mi costarono tanto studio e fatica, io conservava

sempre con amore perché un giorno potessero tornare al mio paese, come tributo di riconoscenza d'un cittadino beneficiato. Io debbo pertanto ringraziar lei infinitamente degli amichevoli suoi uffici all'adempimento dei miei voti.

Circa alla proposta ch'ella mi fa per ridurre la spesa dei trasporti, le dirò che rifatti i calcoli, ho trovato, che facendo una sola spedizione, prendendo due vagoni, ed essendo io presente all'imballaggio, non spenderei di più, poiché il trasporto delle casse di ritorno, la loro riduzione ecc. mi costerebbe tanto e forse più che farle tutte insieme, comperandole usate e così anche il legname che mi potesse occorrere, e di più, io che vorrei accompagnare e scassare i miei lavori a Verona, se partissero in due riprese dovrei fare due viaggi per incassare la seconda spedizione.

Ho detto nell'altra mia che la spesa totale sarà di lire 2000 circa, ma in vista appunto delle casse usate, del legname, risparmio di viaggio, e usando la maggior economia in tutto potrà essere diminuita di circa 300 lire calcolato il ricavo che si potrà fare colla vendita delle casse in somma io cercherò di fare in modo che la città spenda meno che è possibile.

Ora sig. Lotze, giacché mi si è mostrato tanto gentile, le dirò in confidenza che io non sarei in posizione di anticipare la somma occorrente, e quindi io me la raccomando perché faccia in modo che mi venga anticipato tanto da affrontare almeno i primi necessari sborsi. La rimanenza fra tre o quattro mesi quando tutto sarà arrivato e collocato in Verona.

Mi creda frattanto con sentimento vero di stima e di amicizia

Tutto suo

Innocenzo Fraccaroli

Milano 22 aprile 1876

PS oggi stesso trasmetto al sig. sindaco la proposta formale coll'elenco di tutto e attenderò la risposta d'ufficio per dar principio agli incassi

Archivio di Stato di Verona, Congregazione municipale, b. 1080

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona, Milano, 22 aprile 1876*

Illustriss.mo ed egregio sig. sindaco

Giusta le mie promesse fatte di regalare a cotesta mia cara patria i migliori miei modelli, dei quali mi fu già tanto cortese di accettarne due, il gruppo della Strage degli innocenti, e la statua rappresentante Brescia, le trasmetto ora a compimento delle mie promesse, la nota dei rimanenti e quella approssimativamente di ogni spesa al loro trasporto, persuaso che la mia Verona, a cui debbo tanta riconoscenza l'aggradirà essendoché, siano ancora questi miei lavori il frutto delle benevoli sue cure avute per la mia educazione artistica. Non le posso esprimere egregio sig. sindaco, quanto grande sarà la mia soddisfazione di vedere i miei lavori, a cui porto tanto affetto, conservati in seno alla mia patria, la quale io vorrei pur esonerata da qualunque spesa, se le mie circostanze economiche me lo permettessero; ma con tuttociò trattandosi che i dispendi di ridurranno a meno di duemille lire, poiché io penso valermi di casse usate delle quali ne occorrono una trentina circa fra grandi e mezzane, e di economizzare in tutto, anco nella spesa dei piedestalli in numero di dodici, così mi giova sperare che il validissimo suo patrocinio troverà modo di togliere ogni ostacolo, ed i miei lavori che mi costarono tanto studio e fatica rimarranno col maggior decoro conservati. Questo fu sempre l'aspirazione de' miei voti che ardisco credere verranno esauditi.

Mi conceda egregio sindaco di potermi segnare colla maggiore stima e rispetto di lei

Devotiss.mo obbligatiss.mo servitore

Innocenzo Fraccaroli

Milano 22 aprile 1876

Elenco dei miei lavori da spedirsi a Verona e numero delle casse occorrenti e dei piedestalli

Piedestalli		Casse
1	Statua grande il vero, l'Aurora dell'indipendenza d'Italia, il marmo sta a Parigi	1
1	Gruppo colossale La nuova Italia, non esiste che il modello	1
1	Achille ferito semicolossale, stato premiato a Londra ed a Parigi, il marmo sta in Milano nella Pinacoteca	2
1	La Maddalena grande il vero, i marmi stanno in Legnago	2
1	S. Giovanni grande il vero, nel maggior tempio	2

1	La Giustizia e la Misericordia grandi il vero, i marmi stanno in Bergamo nella cappella annessa al Duomo	4
1	Eva dopo il peccato grande il vero, il marmo sta in Brera in Milano	2
1	Odalisca grande il vero non esiste che il modello	1
2	Due gruppi grandi il vero, Atala e Chactas e Dedalo ed Icaro, il marmo del primo sta a Parigi e del secondo a Trieste nella villa di Diramare, stati premiati a Londra e a Parigi	2
1	Altro gruppo grande il vero Ciparisso che piange la morte del cervo sta a Parigi	1
	Parecchi busti ritratti e molte estremità tolte dal vero	4
12	Calcolato il valore di questi dodici piedestalli delle trenta casse, tra grandi e mezzane, degli imballaggi coll'assistenza del falegname, facchinaggi, trasporto alla ferrovia in partenza	30

Calcolato il valore di questi dodici piedestalli delle trenta casse, tra grandi e mezzane, degli imballaggi coll'assistenza del falegname, facchinaggi, trasporto alla ferrovia in partenza, trasporto in ferrovia fino a Verona in ragione del peso che mi risulterà e calcolato in fine tutte le minute spese in ciò che sarebbe più che noioso l'indicare partitamente, mi sarebbe risultata la somma complessiva di I £ 1800 comprese anco le spese di trasporto dalla stazione di Porta Vescovo fino in città, la qual somma può venire ancora diminuita forse di un cento lire col ricavo della vendita delle casse

Innocenzo Fraccaroli

Milano 22 aprile 1976

Archivio di Stato di Verona, Congregazione municipale, b. 1080

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli a Giulio Camuzzoni sindaco di Verona, Milano, 1 settembre 1876*

Egregio sig. Sindaco

ho l'onore di parteciparla come ieri ho potuto consegnare alla ferrovia tutti i miei modelli dirigendoli a cotesto Onorevole Municipio fermi alla stazione. Io sarò a Verona

domenica, e lunedì mi occuperò subito del loro trasporto al Museo ed in seguito alla loro collocazione. Mi permetta frattanto l'onore di potermi dire di lei egregio sig.

Sindaco

Obbligatissimo

Innocenzo Cav. Fraccaroli

Milano 1 settembre 1876

Archivio di Stato di Verona, Congregazione municipale, b. 1080

*Progetto di Innocenzo Fraccaroli per il monumento contrassegnato con l'epigrafe "Patria", Milano, 1876*

Descrizione del progetto del monumento contrassegnato con l'epigrafe "Patria"

Lo scultore presenta a codesta onorevole Presidenza dell'ateneo di Brescia, un progetto del monumento da erigersi a perenne memoria dei prodi bresciani caduti per l'indipendenza d'Italia, giusta il programma, di concorso della prefata Presidenza, 18 Maggio 1875.

L'autore si é prefisso in questo progetto la maggiore semplicità onde non incorrere in minuzie con linee architettoniche, od in tritumi con bassirilievi, stante l'angustia del sito (\*), ed in quanto allo sviluppo del suo concetto, alla più chiara significazione; considerando egli, che a cementare l'unità e l'indipendenza di questa nostra Italia valse il sacrificio di tanti prodi suoi figli, credette opportune, esprimesse il monumento il glorioso esito ottenuto.

Egli ha quindi coperta la tomba dei forti con una semplice e grandiosa pietra fregiata dello stemma bresciano, sopra la quale pose alcune corone d'alloro, e le infrante catene della schiavitù, sormontandola, a maggior gloria dei martiri ivi sepolti, col simulacro della Vittoria, sorta col nostro vessillo e con una corona di palma e di alloro simbolo delle trionfate battaglie. Tale pietra offre gli spazii per incidere i nomi dei martiri per iscrizioni relative, e per un'epigrafe che ardisce proporre del tenore di quella che scrisse Simonide sulla tomba degli Spartani alle Termopili caduti.

In questo monumento si eminentemente patrio, l'idea d'introdurvi la città dolente o altro simile parve all'autore di questo progetto, troppo comune e non del caso perché anziché

un duolo è gloria per la città. L'autore quindi abbracciando il suo pensiero tentava esprimerlo come il più adatto alla grandissima circostanza

1876

(\*) Che è di M.i 3,30 per M. 2,10 di larghezza

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Elenco delle opere eseguite in marmo da Innocenzo Fraccaroli, 28 luglio 1877*

Elenco delle principali opere condotte in marmo dallo scultore Innocenzo cav.r Fraccaroli, e relative onorificienze ottenute

Opere in marmo in misura colossale

Un' Achille ferito, sta in una delle sale della R. Pinacoteca di Brera.

Un gruppo, la strage degl'Innocenti; a Vienna nel palazzo di Belvedere.

Altro gruppo, Achille e Pentasilea; a Parigi in casa Rotschild.

Un monumento al duca Emanuele secondo; a Torino nella cappella R. della S.S. Sindone.

La statua del c.te Pietro Verri; nel cortile del palazzo di Brera.

Opere pure in marmo di grandezza il vero

Un monumento al maestro Mayer, figura la musica sacra; a Bergamo nella chiesa di S. Croce.

Camilla la Volsca; a Venezia, in casa del principe senatore Giovanelli.

L'Aurora dell'Indipendenza d'Italia; a Parigi presso la famiglia Havin

Davide in atto di scagliare il sasso; a Londra.

L'Immacolata concezione; a Valeggio sul Mincio.

Eva prima del peccato; a Pietroburgo.

Un gruppo di grandezza meno del vero, Dedalo che attacca le ali ad Icaro; a Trieste nella villa Carlotta di Miramare.

Molte altre statue egli ommette d'indicare per brevità; ed accenna soltanto ad un suo modello in gesso di un gruppo colossale figurante la nuova Italia già resa indipendente.

Questo modello, in unione a molti altri, sta nell'Accademia di pittura e di scultura a Verona sua patria

Onorificenze ottenute

L'Ordine di cav.re dei S.S. Maurizio e Lazzaro.

Altro di Ufficiale dell'Ordine imperiale della Guadalupa.

Membro corrispondente del grande Istituto di Francia.

Professore di prima classe dell'Accademia di Firenze.

Onorario delle altre Accademie d'Italia ecc. ecc.

Medaglie ottenute

Quella grande d'onore di p.ma classe alla mondiale esposizione di Londra 1851.

Idem di Parigi nel 1855.

La grande dell'Accademia di Milano 1829 e molte altre di argento di minor conto

Del resto, egli corse i suoi studi a Venezia per sei anni, poi a Roma per altri cinque, ed ebbe sempre a cuore l'incremento dell'arte sua nella quale lavora tuttora in marmo una statua grande il vero, amore legato dalle Grazie. Prestò servizio a questa R. Accademia in qualità di Consigliere ordinario e straordinario da circa 26 anni; ed il suo studio fu sempre frequentato gratuitamente da molti studenti di scultura, alcuni dei quali figurano attualmente bene e sono artisti di merito.

Milano 28 luglio 1877

Innocenzo cav.r Fraccaroli

Scultore consigliere della R. Accademia di Milano

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Lettera di Innocenzo Fraccaroli al fratello Gabriele, Milano, 13 aprile 1878*

Cariss. fratello

Io avrei dovuto scriverti prima d'ora, e per darti le mie notizie e di tutta la mia famiglia, e pere ringraziarti delle brighe avute per me di recapitare le due lettere che ti consegnava l'Ester. Ti dirò adunque ch'io sto benissimo egualmente a tutti di mia casa, e ritengo tu pure starai bene colla tua famiglia, che saluterai cordialmente in nome anco della mia. Ora abbisogno di un tuo favore ed è, di volermi pagare al sig. Grazioso Spazzi scultore la somma di S. £ 20 e cinquanta centesimi, la qual io ti rimborserò tra non molti giorni,

contando di dover fare una corsa a Verona, e rimborserò in quell'occasione anche il Beppi della spesa del libro (la vita del celebre Bianchini) che mi ha spedita già da qualche tempo,

Frattanto salutami tutti, conservati e credimi sempre il tuo aff. fratello

Innocenzo

Milano 13 aprile 1878

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

*Autobiografia (bozza)*, [1880?]

Non datata ma ascrivibile al 1880

Animato da molti miei amici di voler io stesso scrivere la storia della mia vita artistica, poiché niuno potrebbe narrarla con miglior esattezza, adducendomi l'esempio di alcuni artisti miei colleghi che fecero altrettanto, ch'io infine nell'arte mia della scultura, non solo potea competere coi migliori, essendoché le opere mie sieno state giudicate e preferite pel primo premio di Londra e di Parigi, e molte altre cose aggiunsero che mi persuasero, quantunque non del tutto, ad aderire alle loro insinuazioni e quindi alla meglio che mi sarà possibile, darò principio alla storia della mia vita, e delle opere da me eseguite in marmo.

Io nacqui nel centro di Valpolicella, a Castelrotto, provincia di Verona, nell'anno 1805, da Andrea ed Aquilina Fagiuoli, onesta ed onorata famiglia, non povera del tutto, avvegnacché era possidente di alcune terre all'intorno dell'antico castello ed in altri luoghi vicini, ma le vicissitudini a cui soggiacque detta famiglia la resero povera all'orché io contava l'età dei tredici anni. In tale stato di cose la famiglia si ridusse a Parona all'Adige, paese vicino a Verona sulla riva appunto di questo fiume ove mio fratello maggiore di nome Gaetano ora defunto aprì una bottega con vendita di cuojo, avendo egli fatta buona pratica in Verona ove era stato alcuni anni, e coi piccoli guadagni di questo commercio, poté la famiglia misuratamente vivere ancora.

In tal frangente una mia sorella di nome Elisabetta, ebbe a maritarsi, e l'educazione mia e quella di mio fratello minore, si ridussero coll'andare a bottega, e diffatti, mio fratello passò in città in un negozio di pizzicagnolo di conoscenza della famiglia, ove compì lodevolmente il suo tirocinio e la sua carriera, ed io presso i miei nonni in paese, nella farmacia proprietà di un mio zio; ma sempre irrequieto, e senza voglia di applicare a nessun lavoro, ora passava dei giorni dal fabbro, ora dal falegname, e contemporaneamente sentiva il bisogno di intagliare in legno ed in pietra per cui stanca finalmente la mia famiglia, mio fratello pensò a collocarmi in città presso un'intagliatore, ove non senza sorpresa di molti, feci non pochi progressi, nel periodo di circa tre anni, guadagnando due e più lire austriache al giorno. Ma sempre incerto e mai contento, m'indussi a lavorare di preferenza la pietra, la quale io sapeva procurarmi in un vicino torrente e aggiustando da me i ferri necessari alla fusina del fabbro ferrajo ed

assiduo lavorava l'intera festa e rubando qualche giorno per settimana al mio principale adducendo la scusa di essere stato ammalato. Consistevano i miei lavori nel copiare varie teste tolte da alcune medaglie ecc. ecc. ed in un s. Antonio statomi ordinato. E siccome amava di preferenza la figura così anche in legno, ho eseguito un crocefisso della grandezza di circa un metro, e fattagli la croce relativa l'ho venduto in paese alla compagnia dei confratelli, prendendo la somma di otto talleri, e da quanto mi consta, sussiste tutt'ora e figura il primo alla testa delle processioni. Questo mio lavoro non è dipinto, ha il color naturale del legno, che è di salice. Molti altri lavori ho pure eseguiti finamente cioè delle piccole teste in avorio, in bosso e madreperla fingendo i cammei ecc. ecc. e questi lavori fermarono l'attenzione di molti, e particolarmente di un mio zio il d.re Francesco Fagiuoli, il quale essendo amico del padre Cesari, gli parlò sul mio conto facendogli vedere i miei lavori che gli piacquero assai ed in modo che andando egli in quei giorni a Roma, se li portò seco per farli vedere e giudicare. Ritornato a Verona disse mille cose a mio zio, e come era necessario di mandarmi ad un'accademia per esempio a Venezia acciò regolarmente io venisse istruito; che volesse adunque fare ogni sforzo a tal fine; ma egli non era ricco, la mia famiglia era povera e quindi come fare?

Il mio buon zio prese quindi l'espedito di interessare i suoi amici ad un'annua contribuzione in denaro, soscrivendosi egli per primo, ed il p. Cesari si adoperò pure e colla penna e quindi raggiunsero i mezzi pel mio vivere un anno come esperimento in quella città.

Accompagnato adunque colà e raccomandato caldamente a quei professori dell'I R. Accademia, ebbe principio la mia carriera nell'arte della scultura. Volle fortuna, mercé la mia perseverante volontà nello studio, che in quell'anno io prendessi un primo premio nella scuola di ornato, ed un primo accessite per la copia della statua in plastica, correndo l'anno 1825. Fra i varj miei studj, feci anche la copia in tutto rilievo dell'antico busto di grandezza oltre il vero di Marco Aurelio. Tali mie onorificenze, ed una lunga lettera che scrisse il p. Cesari sul mio conto (1)\*, parlando della mia copia in gesso del busto di Marco Aurelio, che aveva portato meco a Verona, bastarono ad incoraggiare i miei protettori alla contribuzione dei loro mezzi al mio mantenimento in

---

\* (1) Questa lettera leggesi nella vita dell'istesso p. Cesari scritta dal sig. Bonfanti.

quell'accademia per altri quattro anni. In questo nuovo periodo di tempo non venne meno la mia fortuna, poiché ho riportate altre due prime medaglie, e parecchi primi accessite, e per ultimo, volli accingermi al grande concorso pubblicato dall'I.R. Accademia di Milano per la grande medaglia d'oro, era il soggetto un gruppo, Dedalo che attacca le ali ad Icaro, grande un metro circa supposta in piedi la figura principale, e risultai vincitore con moltissima lode.

Questo onore fu di novello sprone pei miei protettori ad inviarmi a Roma ove dimorai cinque interi anni.

Durante la mia carriera percorsa a Venezia mi conciliai l'affetto del mio prof. di scultura Luigi Zandomenighi che in mille modi me lo addimostrava, e particolarmente colle sue lettere, (ch'io conservo preziosissime), scrittemi in seguito a Roma ed a Milano, colle quali mi chiama suo amico diletto, e suo primo genito, per cui la mia riconoscenza quindi per quest'uomo che mi voleva tutto il bene del mondo, non diminuirà mai, essendoché io debba ripetere da essolui tutto ciò che mi riguarda, e duolmi assai, che di tal celebre artista, che ha dato i migliori saggi nell'arte, uomo carissimo pazientissimo nell'insegnare ai suoi allievi, di una facondia singolare, coltissimo, duolmi diceva, che niuna penna eccellente siasi mai occupata a parlare di lui, e delle sue opere meritevolissime di essere illustrate. Io mi limiterò a indicare le migliori che ha egli stesso eseguite in marmo durante la mia dimora con lui e sono, una allegoria a Canova, un gruppo grande il vero di commissione del cav. Comelo. Quest'opera figura il genio di Canova colla scultura composta col maggior giudizio, vedesi ora a Castelfranco ove il committente onde collocarla gli fece erigere una apposita cappella. La Carità, la Fede e la Vergine del Rosario statue queste grandi il vero, e sommamente belle. Un genio che incorona Canova, e molti altri lavori ch'io non ricordo, ne posso indicare i luoghi ove si vedono; mi dispiace torno a ripetere, che un vero artista dotato di tanti meriti, anche estranei alla scultura, sia passato così sotto silenzio forse perché non trattava la scultura che ha da venire?

Ma veniamo a noi. Nel 1830 dopo eseguito in Verona il busto in creta ritratto della celebre cantante Giudita Pasta, che ho figurato sotto l'aspetto di una musa, colla più grande soddisfazione partii alla volta di Roma, soffermandomi alcuni giorni a Bologna, ed un mese a Firenze onde vedere ed ammirare tutto quanto quelle due grandi città

veramente artistiche, hanno di bello e sublime, e ne rimasi contento oltre ogni credere. Arrivato in Roma, culla delle arti belle, giunse al colmo la mia contentezza, e prima mia cura fu quella di rinvenire un modesto alloggio, ed un locale a mo di studio, ciò che mi è stato facile, mercé le premure degli amici e colleghi d'arte colà ritrovati, e diedi mano al più presto che ho potuto alla esecuzione in marmo del busto della sullodata Pasta, che appena finito, lo spedj a Verona, ove fu gradito e collocato nell'androne di quel suo maggior teatro. In Roma furono pure le mie pratiche quelle di poter usufruttare della scuola del nudo di quell'accademia, ed in seguito ottenni, gentilmente di valermi anche di quella dei francesi, siccome era la più vicina alla mia abitazione; ne era il suo direttore il celebre Vernet. Non tardai a procurarmi il vantaggio e l'onore della conoscenza dei migliori artisti di quel tempo, come di Torvaldsen, dei carraresi Finelli e Tenerani, di Chessels del Belgio, di Rinaldo Rinaldi di Padova, e di molti altri che sarebbe troppo lungo il narrarli e ciò colla più grande mia contentezza ed aveva il bene di visitarli nei loro studj, ed essi mi vedevano abbastanza volentieri. Feci pure la conoscenza di varj giovani pensionati dalle Accademie di Firenze, Torino, Carrara, Napoli e dalla Spagna e Germania, e di molti altri giovani assai distinti che allo scopo di avvantaggiarsi nell'arte, si recavano in Roma, e con alcuni di questi io strinsi vera amicizia. (2)<sup>433</sup>

In Roma era in quei tempi, dirò quasi, proibito di lavorare nei giorni festivi, per cui la domenica, dopo sentita la messa che si diceva per tempissimo in alcune chiese appositamente pei cacciatori, collo schioppo ad arma collo si sortiva di città alla caccia per tutta la giornata, portandosi il cibo, poiché la campagna è deserta, e non si trova niente, almeno quella battuta da noi; e qui io debbo dire, che la caccia è sempre stata per me l'unico divertimento, fino dai miei primi anni che era al mio paese nativo, e debbo aggiungere, che se a Venezia ed a Roma ho fatto nell'arte mia tutti i progressi di cui era suscettibile, posso assicurare, di non essere rimasto indietro nella caccia, e nel gioco della mora, senza però pregiudizio dei miei studj, potendo dire ora, in che abbiano consistito, e quali lavori abbia fatto durante la mia dimora in Roma.

Uno dei miei primi studj fu quello di ideare e modellare una statua grande il vero, una giovinetta di dodici ai tredici anni, colla quale ho voluto significare l'Innocenza; l'ho

---

<sup>433</sup> Il numero, a penna, rinvia a una nota non presente nel testo.

sucintamente vestita tenendola in piedi, ed in atto il più grazioso che ho potuto, feci sì, che si stringesse al seno una serpe senza alcun timore, ma che godesse anzi di quel frigido che ha in se stesso il graziosissimo animale. Questa statua l'ho eseguita in marmo, e mi venne acquistata a Verona dal sig. c.te Antonio Erbisti che la collocò nella casa della sua villa a Parona all'Adige. In seguito ho modellato Ciparisso di grandezza quasi il vero, tolto dalla mitologia. Esso sta in atto di assistere piangendo, la sua cervetta moribonda, che involontariamente egli stesso l'aveva ferita. Questo modello rimase nel mio studio abbandonato; l'ho poi in Milano rimodellato ed eseguito in marmo. (3)<sup>434</sup>

Un'argomento assai più virile presentossi alla mia mente, e fu l'idea di un monumento al divino Achille, che Omero nella sua Iliade ne descrive minutamente le gesta. Pieno la mente di un tanto eroe mi diedi a sviluppare, a mo di schizzo, alcuni miei concetti, e quello che più parve significare meglio il soggetto, fu quello che me lo rappresentava nel primo istante in cui veniva ferito nel talone unica parte in essolui vulnerabile. Tale è stato il mio concetto; la rabbia quindi e la sorpresa io m'ingegnai di rappresentare nell'eroe che impresi a modellare, piuttosto che il dolore. Sorregesi ad un'ara col braccio destro, e curvo della persona, tutta ignuda, volgesi rapidamente alla ferita, col sinistro braccio steso lungo gamba che porta infissa nel talone la freccia. Dissi sorregersi ad un'ara, poiché venne ferito nel tempio di Apollo Tibreo, mentre stava per impalmar Polissena figliuola di Priamo. Modellai adunque in misura semicolossale questo simulacro, pensando al tempo stesso ad un piedestallo istoriato, che desse conto dell'eroe, onde compiere il monumento ch'io mi era prefisso. La decorazione storica di questo piedestallo, già di forma quadrilunga, io la feci consistere nei seguenti quattro bassorilievi; nel primo dei quali, da collocarsi sul dinanzi, io rappresento l'eroe, quando trionfalmente, attaccato al suo carro, trascina il corpo di Ettore suo primo nemico e competitore all'intorno delle mura di Troja. La nascita del mio eroe io avrei ideata nel secondo da collocarsi di dietro, quando cioè la dea Teti e madre sua, lo immerge nello Stige onde renderlo invulnerabile reggendolo per un calcagno, e proprio in quello, il nemico suo Apollo guidò la freccia scoccata da Paride, onde inevitabilmente morì di quella ferita. Nell'uno degli altri due io l'avrei figurato quando viene istruito, dal centauro Chirone, a tirar coll'arco. Nell'altro, anche per indicare che Achille non era

---

<sup>434</sup> Il numero, a penna, rinvia a una nota non presente nel testo.

sempre quel terribile guerriero, ma che aveva un cuore molto sensibile e capace ancora di amare, io l'avrei rappresentato quando uccisa Pentasilea, la regina delle Amazzoni, la sorregge moribonda, e vedute le fisiche di lei bellezze, se ne invaghisse perdutamente e disperato, impreca contro gli Dei.

Ecco, giusta i miei sentimenti, compito il designato monumento al mio eroe, se non che, siccome ho detto, ho soltanto modellato il protagonista, che fu da me in seguito eseguito in marmo, ed i bassorilievi a mo di schizzo, non mi fu possibile di più rinvenirli alla mia partenza da Roma.

Giunta l'epoca del mio rimpatrio, incassati i miei modelli i più importanti e radunata ogni cosa che doveva portar meco, partj da Roma nel 1835 dolentissimo di abbandonare tanti miei colleghi amici, ed un paese così artistico interessante per le buone arti, un territorio così esteso, fertilissimo, coi più bei paesi all'ingiro della città ripieni di antiche preziose reminescenze. Dirò il vero, quel distacco mi commosse alle lagrime.

Fui prima a congedarmi dai celebri artisti, e Torvaldsen mi regalò le sue opere in due grandi volumi dicendomi molte cose gentili, ed augurandomi ogni felicità. I distinti miei amici artisti Francesco Coghetti di Bergamo, e Pietro Paoletti di Belluno, mi regalarono, il primo un suo bozzetto in dipinto, una scena del diluvio, l'altro un suo disegno

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Autobiografia*, [1880?]

Non datata ma ascrivibile al 1880

Animato da molti miei amici di voler io stesso scrivere la storia della mia vita artistica, poiché niuno potrebbe narrarla meglio e con miglior esattezza, adducendomi l'esempio di alcuni artisti miei colleghi che fecero altrettanto, ch'io infine nell'arte mia della scultura potea competere coi migliori, essendoché le opere mie sieno state giudicate e preferite pel primo premio di Londra e di Parigi, e molte altre cose aggiunsero che mi persuasero, quantunque non del tutto, ad aderire alle loro insinuazioni, quindi alla meglio che mi sarà possibile, darò principio alla storia della mia vita, e delle mie opere.

Io nacqui nel centro di Valpolicella, a Castelrotto, provincia di Verona, nell'anno 1805, da Andrea ed Aquilina Fraccaroli, onesta ed onorata famiglia, non povera, avvegnacché era possidente di alcune terre all'intorno dell'antico castello ed in altri siti vicini, ma le vicissitudini a cui soggiacque la resero povera allorché io contava l'età dei tredici anni circa. In tale stato di cose la famiglia si ridusse a Parona all'Adige, paese vicino a Verona sulla riva appunto di questo fiume abitazione dei miei nonni. In questo paese mio fratello maggiore di nome Gaetano aprì una bottega con vendita di cuojo, avendo fatta buona pratica in Verona ove era stato alcuni anni, e coi piccoli guadagni di questo commercio, poté la famiglia misuratamente vivere ancora.

In tal frangente una mia sorella di nome Elisabetta, unica, ebbe a maritarsi, e l'educazione mia e quella di mio fratello minore, si ridussero coll'andare a bottega, e diffatti, mio fratello passò in città in un negozio di pizzicagnolo di conoscenza della famiglia, ove compì lodevolmente il suo tirocinio e la sua carriera, ed io presso i miei nonni in paese, nella farmacia proprietà di un mio zio; ma sempre irrequieto, e senza voglia di applicare a nessun lavoro, ora passava dei giorni dal fabbro, ora dal falegname, e contemporaneamente sentiva il bisogno di intagliare in legno ed in pietra per cui stanca finalmente la mia famiglia, pensò mio fratello a collocarmi in città presso un intagliatore, ove non senza sorpresa di molti, feci non pochi progressi, e nel periodo di circa tre anni, guadagnava di già due e più lire austriache al giorno. Ma sempre incerto e mai contento, m'indussi a lavorare di preferenza la pietra, la quale io sapeva procurarmi in un vicino torrente e mi aggiustava i ferri necessarj ed assiduo lavorava l'intera festa, rubando qualche giorno per settimana al mio principale, e me ne scusava adducendo di

essere stato ammalato. Consistevano i miei lavori nel copiare varie teste che toglieva da alcune medaglie, ed in un piccolo S. Antonio statomi ordinato. Ma siccome non trascurava di lavorare anche in legno, così ho eseguito un crocefisso della grandezza di circa un metro, e fattagli la croce relativa l'ho venduto in paese alla compagnia del confratelli, prendendo la somma di otto talleri, e da quanto mi consta, sussiste tutt'ora e figura il primo alla testa delle processioni. Questo mio lavoro non è dipinto, ha il colore naturale del legno, che è di salice. Molti altri lavori ho pure eseguiti ma di piccola dimensione cioè delle piccole teste in avorio in bosso e madreperla fingendo i camei e questi lavori fermarono l'attenzione di molti, e particolarmente di un mio zio il d.re Francesco Fagioli, il quale essendo amico del padre Cesari, gli parlò sul mio conto facendogli vedere i miei lavori che gli piacquero molto che andando egli in quei giorni a Roma, se li porto seco per farli vedere e giudicare. Ritornato a Verona disse mille cose a mio zio, e come era necessario di mandarmi ad un'accademia a Venezia acciò regolarmente io venisse istruito; che volesse adunque fare ogni sforzo; ma egli non era ricco, la mia famiglia era povera e quindi come fare. Il mio buon zio prese l'espedito di interessare i suoi amici ad un'annua contribuzione in denaro, soscrivendosi egli per primo, e coll'opera del Cesari, che pure si adoperò, raggiunsero quanto occorreva pel mio mantenimento a Venezia per un anno in via di esperimento.

Accompagnato adunque in quella città e raccomandato caldamente a quei professori dell'I R. Accademia, ebbe principio la mia carriera nell'arte della scultura. Volle fortuna, merce la mia perseverante volontà nello studio, che in quel primo anno io prendessi un primo premio nella scuola di ornato, ed un primo accessite per la copia della statua in plastica<sup>110</sup>, e fra i varj miei studj, feci anche la copia in gesso in tutto rilievo dell'antico busto di grandezza oltre il vero di Marco Aurelio imperatore Romano. Tali mie onorificenze, ed una lunga lettera che scrisse il Padre Cesari sul mio conto (1)<sup>435</sup>, parlando della mia copia in gesso del busto di Marco Aurelio, che aveva portato meco a Verona, bastarono ad incoraggiare i miei protettori a mantenermi in quell'accademia per altri quattro anni. In questo nuovo periodo di tempo, assistito ancora particolarmente a Venezia da un mio parente il medico chirurgo G. Battista Pajola, non venne meno la

---

<sup>435</sup> 1 Questa lettera leggesi nella vita dell'istesso Padre Cesari scritta dal sig. Giovanni Bonfanti e pubblicata nell'anno 1833

mia fortuna, poiché ho riportate altre due prime medaglie, e parecchi primi accessite, e nell'ultimo di questi quattro anni, volli accingermi al grande concorso pubblicato dall'I.R Accademia di Milano per la grande medaglia d'oro; era il soggetto un gruppo, Dedalo che attacca le ali ad Icaro, grande un metro circa supposta in piedi la figura principale, e ne risultai vincitore con grandissima lode. Questo onore fu di novello sprone pei miei protettori ad inviarmi a Roma ove dimorai cinque anni interi.

Durante la mia carriera a Venezia mi conciliai l'affetto del mio profess. di scultura Luigi Zandomeneghi che in mille modi me lo addimostrava, e particolarmente colle sue lettere, ch'io conservo carissime, scritte in seguito a Roma ed a Milano, colle quali mi chiama suo amico diletteissimo, e suo primo genito, la mia riconoscenza quindi per quest'uomo che mi voleva tutto il bene del mondo, non diminuirà mai, essendoché io debba ripetere da essolui tuttociò che mi riguarda, e duolmi assai, che di tal celebre artista, che ha dato i migliori saggi nell'arte, uomo carissimo pazientissimo nell'insegnare ai suoi allievi, di una facondia singolare coltissimo, duolmi diceva, che niuna penna eccellente siasi mai occupata a parlare di lui, e delle sue opere meritevolissime di essere illustrate. Io mi limiterò a indicare le migliori che ha egli stesso eseguite in marmo durante la mia dimora con essolui e sono: una allegoria a Canova, un gruppo grande il vero di commissione del cav. Comelo. Quest'opera figura il genio di Canova colla scultura composta col maggior giudizio vedesi ora a Castelfranco (Marca Trevigiana) ove il committente fece erigere appositamente una cappella onde collocarla; altre statue grandi il vero egli fece e sommamente belle - come la Carità, la Fede, la Vergine del Rosario, un Genio che incorona Canova, e molti altri lavori ch'io non ricordo, ne posso indicare i luoghi ove sono collocati mi dispiace torno a ripetere, che un vero artista dotato di tanti meriti, anche estranei alla scultura, sia passato così sotto silenzio forse perché non trattava la scultura che ha da venire?...

Prima di staccarmi da questo amorosissimo mio prof.re, volli che avesse il suo ritratto, fatto da me in segno delle mille obbligazioni che gli dovea, e richiesto di voler pazientare durante quel mio lavoro, egli, coll'innata sua bontà mi rispose, che ben volontieri aderiva ai miei desiderj, ed io felicissimo gli feci il ritratto, un busto grande il vero, che mi riuscì degno del compatimento di tutti che lo videro, e fu assai gradito da essolui e famiglia. In Venezia feci pure altri ritratti fra i quali quello del distinto pittore

Cosroe Dusi, mio carissimo amico, che in contraccambio volle fare il mio grande il vero e di quasi tutta la persona mi ha figurato seduto con dinanzi un mio bozzetto in creta di un Ganimede, che ho in seguito modellato semplicemente. Questo dipinto conservasi ora dai miei nipoti a Parona all'Adige.

Nel terzo anno dei miei studj a Venezia, feci la copia in creta, poi in marmo del busto colossale ritratto dell'imperatore Lucio Vero, e fu questo il primo saggio che ho dato della mia capacita di lavorare il marmo, questo busto sta presso di me. Ma veniamo a noi.

Nel 1830 dopo eseguito a Verona il modello in gesso ritratto della celebre cantante Giudita Pasta, che ho figurato sotto l'aspetto di una musa, con questo mio lavoro da eseguire in marmo, colla più grande soddisfazione partj alla volta di Roma, soffermandomi alcuni giorni a Bologna, ed un mese a Firenze onde vedere ed ammirare tutto quanto quelle due grandi città veramente artistiche, hanno di bello e sublime, e ne rimasi contento oltre ogni dire. Arrivato in Roma, culla delle arti belle, giunse al colmo la mia contentezza, e prima mia cura fu quella di rinvenire un modesto alloggio, ed un locale a mo di studio, ciò che mi e stato facile, mercé le premure degli amici e colleghi d'arte colà ritrovati, e diedi mano al più presto che ho potuto alla esecuzione in marmo del busto della sullodata Pasta, che appena finito, lo spedj a Verona, ove fu gradito e collocato nell'androne di quel suo maggior teatro. In Roma furono pure le mie prime pratiche quella di poter usufruttare della scuola del nudo di quell'Accademia, ottenni in seguito, per gentilezza del celebre Vernet, direttore dell'accademia di Francia, di valermi pure di quella, e me ne valse perché la più vicina alla mia abitazione. Non tardai a procurarmi i vantaggi e l'onore della conoscenza dei migliori artisti di quel tempo, come di Thorwaldsen, dei carraresi Finelli e Tenerani, di Chessels del Belgio, di Rinaldo Rinaldi di Padova, e di molti altri si inglesi che di Germania ecc. ecc. e ciò colla più grande mia contentezza, ed aveva il bene di visitarli nei loro studj, ed essi mi vedevano abbastanza volentieri. Feci pure la conoscenza di varj giovani pensionati dalle Accademie di Firenze, Torino, Carrara, Napoli e dalla Spagna Germania, e di molti altri assai distinti che allo scopo di avvantaggiarsi nell'arte, si recavano in Roma, e con alcuni di questi io strinsi vera amicizia.

Fra i quali annovero gli scultori assai distinti e sono, Aristodemo Costoli di Firenze, Ferdinando Pelliccia di Carrara, il celebre Promis Carlo architetto e numismatico di Torino, Ippolito Caffi prospettico di Belluno, di cui ho un piccolo quadro, del distinto pittore Giustinian degli Avancini di Trento, al quale avendo io fatto il ritratto, egli volle fare il mio, e questo dipinto conservasi a Verona da mio fratello. Di parecchi altri miei amici io vorrei parlare ancora se non temessi dar troppa noja.

In Roma era in quei tempi, dirò quasi, proibito di lavorare nei giorni festivi, per cui la domenica, dopo sentita la messa che si diceva in alcune chiese appositamente, e per tempissimo, pei cacciatori, collo schioppo ad arma collo si sortiva di città alla caccia per tutta la giornata, portandosi il cibo, poiché la campagna è deserta, e non si trova niente, almeno quella battuta da noi, e qui io debbo dire che la caccia è sempre stata per me l'unico divertimento, fino dai miei primi anni che era al mio paese nativo, e debbo aggiungere, che se a Venezia ed a Roma ho fatto nell'arte mia tutti progressi di cui era suscettibile, posso assicurare, di non essere rimasto indietro nella caccia, e nel giuoco della mora, senza però pregiudizio dei miei studj, potendo dire ora, in che abbiano consistito, e quali lavori abbia fatto durante la mia dimora in Roma.

Uno dei miei primi studj fu quello di ideare e modellare una statua grande il vero, una giovinetta di dodici ai tredici anni, colla quale ho voluto significare l'Innocenza; l'ho succintamente vestita tenendola in piedi, ed in atto il più grazioso che ho potuto, feci sì, che si stringesse al seno una serpe senza alcun timore, ma che godesse anzi di quel frigido che ha in se stesso il graziosissimo animale.

Questa statua l'ho eseguita in marmo, e mi venne acquistata a Verona dal sig. c.te Antonio Erbisti che la collocò nella casa della sua villa a Parona all'Adige.

In seguito ho modellato Ciparisso di grandezza quasi il vero, tolto dalla mitologia, esso sta in atto di assistere piangendo, la sua cervetta moribonda, che disgraziatamente egli stesso l'aveva ferita, questo modello rimase nel mio studio abbandonato. L'ho poi in Milano rimodellato ed eseguito in marmo.

A molti miei amici ho pure fatto il ritratto, fra questi, al cameriere Francesco Pirola di Valtelina, egli era adotto nella grande trattoria di Lepri in via Condotti, ove in quei tempi tutti gli artisti si recavano a pranzo ed a cena. Quest'uomo di una generosità singolare, non solo amava assai gli artisti, ma se occorreva, prestava loro del denaro,

oltre al fargli credenza per dei mesi, arrischiando di perdere il tutto, come gli è anche accaduto. Io non esito a dire di aver avuto anch'io da quell'uomo il favore che mi ha fatta credenza per qualche settimana ed è per tutti questi suoi meriti ch'io gli feci in marmo il ritratto con plauso dei miei amici, e spero che questo mio lavoro si conserverà in Roma dalla sua famiglia.

Un argomento assai più virile ed artistico presentossi alla mia mente, e fu l'idea di un monumento al divino Achille, che Omero nella sua Iliade ne descrive minutamente le gesta

Pieno la mente di un tale Eroe mi diedi a sviluppare a mo di schizzo, alcuni miei concetti, e quello che più parve significare meglio il soggetto, fu quello che me lo rappresentava nel primo istante in cui veniva ferito nel talone unica parte vulnerabile. Tale è stato il mio concetto

La rabbia quindi e la sorpresa io m'ingegnai di rappresentare nell'Eroe che impresi a modellare, più che il dolore. Sorreggesi ad un'ara col braccio destro, e curvo della persona, tutta ignuda, volgesi rapidamente alla ferita, col sinistro braccio steso alla gamba che porta infissa nel talone la freccia fatale dissi sorreggesi ad un'ara, poiché venne ferito nel tempio di Apollo Timbreo, mentre stava per impalmar Polissena figliuola di Priamo. Modellai adunque in misura semicolossale questo simulacro, pensando al tempo stesso ad un piedestallo istoriato, che desse conto dell'Eroe, onde compiere il monumento ch'io mi era prefisso. La decorazione storica di questo piedestallo (già di forma quadrangolare) la feci consistere nei seguenti quattro bassorilievi; nel primo dei quali, da collocarsi dinnanzi, rappresento l'eroe, quando trionfalmente trascina, attaccato al suo carro, il corpo di Ettore suo primo nemico e competitore all'intorno le mura di Troja. La nascita dell'Eroe io avrei ideata nel secondo da collocarsi nella parte opposta, quando cioè la Dea Teti e madre sua, lo immerge nello Stige onde renderlo invulnerabile reggendolo per un calcagno, e proprio in quella unica parte vulnerabile, il nemico suo Apollo guidò la freccia scoccata da Paride, onde inevitabilmente morì di quella ferita. Nell'uno degli altri due, da collocarsi sui lati, l'avrei figurato allorché viene istruito, dal centauro Chirone, a tirar coll'arco. Nell'altro, anche per indicare che Achille non era sempre quel terribile guerriero, ma che ancora aveva un cuore molto sensibile e capace di amare, io l'avrei rappresentato quando uccisa

Pentesilea, la regina delle amazzoni, la sorregge moribonda, e che vedute le fisiche di lei bellezze, se ne invaghisce perduto e disperato, impreca contro gli dei. Ecco, giusta i miei sentimenti, compito il designato monumento al mio Eroe, se non che, siccome ho detto, modellai soltanto il protagonista, che fu in seguito da me eseguito in marmo, ed i bassorilievi a mo di schizzo, non mi fu possibile di rinvenirli alla mia partenza.

Giunta l'epoca del mio rimpatrio, incassati i miei modelli i più importanti, radunato ogni cosa che doveva portar meco, partj da Roma nel 1835 dolentissimo di abbandonare tanti miei colleghi amici, ed un paese così artistico interessante per le buone arti, un territorio così esteso, fertilissimo, coi più bei paesi all'ingiro della città ripieni di antiche preziose reminescenze dirò il vero, quel distacco mi commosse alle lagrime.

Fui prima a congedarmi dai celebri artisti, e Thorwaldsen mi regalò le sue opere in due grandi volumi dicendomi molte cose gentili, e mi augurò ogni felicità. I distinti miei amici artisti Francesco Coghetti di Bergamo, e Pietro Paoletti di Belluno, mi regalarono, il primo un suo bozzetto in dipinto, una scena del diluvio, l'altro un suo disegno in gran foglio, fatto a penna coll'inchiostro, e rappresenta Merope, e queste due bellissime produzioni memorie di loro carissime io conservo con moltissimo piacere.

Arrivato felicemente a Verona, mi vi fermai qualche mese, ma gli scritti del mio carissimo profess. Zandomeneghi diretti a me, ed al buon mio zio D. Fagiuoli, coi quali inculcava ch'io dovessi recarmi a Milano, ove egli diceva, essere io vantaggiosamente conosciuto, e come non era contento, se non mi sapeva colà come scultore della mia Innocenza, indussero i miei protettori ad inviarmi in quella ricca metropoli, ove la generosità dei cittadini, e l'amore che portano alle arti belle ed agli artisti, non tardarono ad estendersi anche su di me, mercé alcune persone che presero a volermi bene.

La mia dimora adunque in Milano ebbe principio nel 1836, e sono passati fino a tutt'oggi 45 anni nei quali ho eseguito moltissimi lavori in marmo e semplicemente in gesso, che a scanso di noja io indicherò in forma di catalogo, tranne alcuni i più importanti, dei quali ne descriverò l'avuto mio concetto. Ora mi si permetta una breve digressione.

Nel 1846 venne a Milano il mio zio dott.r Fagiuoli, mio cugino il dott. Zerloto, ed il sig. Grigolati, tutti e tre scienziati, e diretti a Napoli a quella settima adunanza.

M'interessarono a volerli seguire, ed io accettai col maggior piacere, e rividi Roma con indicibile contentezza, e molti de' miei cari amici poi Napoli per la prima volta, che mi piacque assai visitando ogni cosa che offre di bello e di incantevole rimasi poi sbalordito portandomi di notte sulla montagna del Vesuvio, che eruttava non poco in quei giorni. Con mia soddisfazione ho poi visitato il museo Borbonico, le città Ercolano, e Pompei, in somma Napoli colle sue vicine isole e un vero incanto.

Debbo aggiungere, ch'io fui inserito nel numero dei scienziati, come archeologo, e non so come, godetti di ogni cosa che Napoli aveva loro disposta, e senza intervenire alle sedute; ebbi la medaglia coniata in quell'occasione coll'effigie del celebre Vico, la illustrazione di Napoli coi suoi dintorni, due grossi volumi, e la piccola guida per l'interno della città, e la serie di tutti gli scritti egualmente che i tre miei compagni

Ritornato a Milano, dopo essermi separato a Parma dai miei compagni, che si ritornavano a Verona, mi venne a noia la vita solitaria, e pensai ad accompagnarli, e presi moglie; ebbi cinque figli, tre maschi, e due femine, che per la loro miglior educazione, io non intralasciai spesa di sorta, sempre confortato dalla loro buona condotta e progressi nei loro studi. Il maggiore di questi miei figli di nome Vittorio è ora medico chirurgo, ed esercita con molto decoro l'arte sua da sette e più anni; gli altri due sono nel commercio, e si conducono lodevolmente. Le figlie, una è maritata al prof. di chimica Enrico Comboni, e trovasi a Conegliano, l'altra è suora a Conegliano ove ha messo un collegio, del quale si chiama contenta ma torniamo a noi.

Alla mia partenza da Verona per Milano, il sig. c.te degli Emilei, m'incaricò del ritratto in marmo della defunta c.sa sua madre. Il sig. c.te Antonio Erbisti, già indicato, mi ordinò in marmo un putto ritratto di un suo nipote di circa quattro anni e di due piccoli angeli alludenti a s. Dionigi, per la piccola sua chiesa in villa a Parona all'Adige. A Milano la nobile sig. Rosa Poldi Pezzoli, mi ordinò un gruppo, Apollo e Giacinto, ferito quest'ultimo involontariamente dal primo al gioco del disco. Dalla cont.ssa Samoilof ebbi l'ordinazione di Ciparisso grande il vero, che piange e sorregge moribonda l'amata sua cervetta da esso lui disgraziatamente ferita. Il nobile sig. c.te Alessandro Passalacqua mi ordinò il ritratto di una sua piccola bambina dell'età di circa cinque anni, l'ho figurata seduta in terra colle mani unite che ripiene di fiori, li offre siccome forrieri dei frutti della sua educazione. Il sig. c.te Francesco Miniscalchi di Verona mi

ordinò in marmo la statua di Clizia innamorata del Sole; essa si fa scudo agli occhi colla mano destra onde poterlo ammirare. Due angeli grandi il vero ho eseguiti in marmo per Sambonifacio Veneto ordinatimi da quella fabbriciera, e stanno ginocchioni in adorazione, lateralmente alla custodia sul maggiore altare.

Molti busti in marmo ho pure eseguiti, la massima parte ritratti, che sarebbe troppo lungo l'indicarli, come di alcuni la loro significazione. Ebbe pure luogo in questo frattempo la esecuzione in marmo del mio Achille ferito, che il mio buon zio dottore fisico, affinché io dovessi dare un saggio della mia valentia nell'arte mi destinava la somma di austriache lire 10.000, e questa statua che fu molto applaudita egli la vitalizò, ma avvenne che la persona che l'aveva presa, dopo alcuni anni cessò di pagare l'annualità stabilita, e la statua rimase proprietà di mio zio e sempre presso di me nel mio studio per molti anni nei quali ho modellato ed eseguito in marmo un gruppo meno del vero, ne fu soggetto Atala e Chactas e piacque non poco. La figura di Davide ho modellata ed eseguita in marmo grande il vero s'apposta dinnanzi al gigante Goliath colla fionda, ed anche questa che ho fatta per mio studio piacque assai. Ho eseguito pure in marmo il mio gruppo, Dedalo che attacca le ali ad Icaro. Due statue grandi oltre il vero ho eseguite in marmo ordinatemi dalla fabbriciera di Legnago, S. Giovanni, e S. Mariamadalena e figurano nel maggior tempio. Altre due statue in marmo grandi il vero mi vennero ordinate dal parroco di Castrezzato provincia bresciana, S. Vincenzo, e S. Pio V. Altra statua monumentale in dimensioni oltre il vero, mi venne ordinata in marmo dalla città di Brescia intendendo quel municipio di rendere un tributo di riconoscenza a quei suoi figli che si resero benemeriti. Io l'ho figurata in piedi con uno stilo nella destra mano, tenendo una pergamena coll'altra appoggiata su di un cippo sul quale si devono incidere i nomi di quei cittadini che appunto per atti ed azioni generose verso la patria, se ne resero meritevoli, e comincio ad incidervi il nome di Maggi suo podestà, il quale fu vittima del colera, essendosi troppo esposto colle sue prestazioni prodigate agl'infelici presi da quell'orribile morbo

Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 184

*Carteggio fra Rosa e Giuseppe Fraccaroli relativo alle opere di Innocenzo, [1882-1883]*

Le lettere non sono datate, ma la cronologia di redazione è compresa tra il 1882, data della morte del Fraccaroli e il 1883, data di pubblicazione dello scritto commemorativo a lui dedicato dal nipote Giuseppe. Al carteggio risulta apposta, in epoca successiva, una numerazione con penna rossa, mantenuta nella trascrizione per rendere più agevole l'eventuale consultazione dell'originale.

21.

N.B. Presso la vedova esistono ancora i busti in marmo de Nazareno (colossale), una medaglia. in marmo (l'Immacolata) e 3 bustini in marmo ritratti di 2 cognate ed un cognato. Una Madonnina pure in marmo alta metri 1,15

Quesiti

Se l'Odalisca sia stata eseguita in marmo

Se l'Immacolata di Piacenza sia una copia di quella di Valeggio, o viceversa o se sieno del tutto differenti; e in tal caso se le due copie esistenti una in Francia, una a Roma sieno dell'una o dell'altra

Risposte

No la fece per semplice studio; (circa al 1870)

Quella di Valeggio fu modellata per prima

Per Piacenza adottò la medesima composizione ma la modellò di nuovo, e con qualche modificazione e in misura colossale dovendola fondere in bronzo. Le copie esistenti sono sul 1° modellato

3 Dove sia andato a finire quel Dante già eseguito in marmo

3 Uno andò perduto in un naufragio, un secondo fu acquistato dall'architetto Tatti in Milano; un terzo appartiene tuttora alla mamma.

4 Trovo accennati i ritratti in marmo delle signore Broglio, Bisleri, Zona e Branca; desidererei conoscere anche i nomi di battesimo e i titoli di queste signore, e se i ritratti sono busti o medaglioni. Così desidererei sapere quali altri ritratti abbia fatto, cominciando da quelli dei parenti e dei famigliari.

4 Sono tutti busti e furono tutti eseguiti in marmo; appartengono ciascuno alla rispettiva famiglia; il nome di battesimo di quelle gentili signore non lo conosco. Fra i molti altri

ritratti posso accennarti i seguenti. Tutti busti eseguiti in marmo: architetto Japelli Vicenza (1847), architetto Tatti Milano.

Il busto del Japelli lo fece di propria volontà pel piacere di ritrarre quell'uomo eminente, eppoi lo offerse in dono ad una nobile famiglia vicentina che allora l'ospitava. Fin da quando studiava a Venezia fece quelli dei suoi prof. Zandomeneghi e Matteini (quest'ultimi sono in gesso). A Roma fra molti altri lo fece ad un cameriere del restaurant dove si riunivano la più parte degli artisti, come una prova di stima per quel brav'uomo che molte volte aveva sostenuto i giovani artisti nelle loro strettezze. Un busto rappresentante la legge, che donò all'avv. Imperatori di Milano (1849). Altri busti in gesso furono quelli dell'Ester, il mio, i suoi vecchi nonni, suo padre, (tu sai che il marmo di quest'ultimo è a Parona). Fin l'ultimo autunno modellò il ritratto (busto) d'una fanciulletta figlia ad un ottimo medico condotto a Cesana Brianza.

5 Trovo accennati i ritratti del nob. sig. Bolognini e del prof. Casorati: desidererei sapere i nomi di battesimo di questi signori.

5 conte Attendolo Bolognini; Paolo Francesco di Pavia

6 Se il gruppo Orlanduccio del Leone sia stato eseguito in marmo, e al caso dove sia, e se il gesso sia andato rotto e quando all'incirca sia stato modellato e scolpito.

6 Fu un semplice suo studio; il gesso è intatto e lo conserva Vittorio.

7 Sese esista ancora il gesso del gruppo di tre figure "Cristo deposto dalla croce" e dove

7 Fu un piccolo modello ma andò rotto. Vittorio conserva una copia di un bozzetto finito rappresentante l'arcangelo Gabriele che atterra Lucifero. Piccola composizione che fece per un dono all'amico prof. Grigoletti di Venezia

8 Di che epoca almeno approssimativamente è il Davide. Di che epoca è l'Achille e Pantasilea

8 Il Davide circa al 1850. L'Achille e Pentasilea 1845

9 Di che epoca è l'Eva prima del peccato, e quella dopo il peccato

9 L'Eva prima del peccato nel 1842 circa; una di queste fu regalata allo zio dott. Francesco, un'altra andò in Brescia, una pel cav. Uboldi a Milano, un'ultima l'ha la mamma. L'Eva dopo del peccato fu modellato (più del vero) nel 1854. Una copia in marmo grande al vero è a Brera.

10 In un elenco trovo: "Monumento per la famiglia Gervasini rappresentante la Misericordia, in un gruppo di due figure oltre il vero". Fu veramente eseguito in marmo?

10 Esiste in marmo nel cim. monumentale a Milano.

11 Nell'elenco sotto la rubrica "Modelli in gesso" trovo notato: "Alcuni medaglioni ritratti fra i quali quello rappresentante i coniugi signori Vogt, due medaglie madre e figlio ritratti dei sig. Garavaglio, altro della signora Rutischauser Debernardis". Ma non furono questi eseguiti in marmo? O quali lo furono?

11 Nessuno di questi fu eseguito in marmo; ed è bene accennarlo. Furono tutti doni che egli generoso sempre, lasciò spontaneo a quei signori amici o conoscenti che lo ospitarono per qualche giorno. Egli soleva sempre contraccambiare così i suoi ospiti; e nessuno trovò mai che gli ordinasse il marmo!

12 C'è nell'elenco: "altro monumento collocato nel cim. mon. di Milano alla memoria di giovane defunta per la famiglia Bersani". Ci sono poi le parole cancellate "un cippo con un putto che scrive". Si domanda se è questo il soggetto, o se quelle parole furono cancellate perché non si riferissero a questo monumento, ma ad un altro, e allora a quale?

12 Esiste questo monumentino, e le parole esprimono il concetto dell'artista. È appunto un angelo in atto di scrivere il nome della giovinetta defunta Rachele Bersani, e il nome è scritto.

13 Le statue di Castrezzato s. Vincenzo e s. Pio V sono state fatte del 1867 o prima?

13 Non possiamo dirlo con esattezza ma credo circa al 1865. Oltre quello di papa Pio V eseguì pure in marmo il ritratto di quel parroco; e uno colossale di una Madonna colossale.

14 Monumento Cristo risorto nel Camposanto di Seregno. Dov'è questo paese? e il monumento è privato? O un ornamento pubblico del cimitero stesso?

14 È in Brianza; è monumento privato e appartiene alla famiglia Piola.

22.

Quesiti

Se sia stato Lugarin o un altro quello che lo licenziò da bottega dicendo che avrebbe tolto il pane a' suoi figli.

Fu appunto il Lugarin quello che affettuosamente il licenziò

2 Se la Madonnina alta 1,15 che ha la tua mamma rappresenti anch'essa un'Immacolata o no?

2 Sì rappresenta un'Immacolata ed è lo stesso modello di Valeggio con leggiera modificazione

3 Mi pare d'aver visto un busto in gesso d'una Madonna addolorata; c'è? fu fatto in marmo? e dov'è?

3 Esiste realmente; il marmo fu eseguito su commissione del fu arciprete di Castrezzato (bresciana) il gesso lo regalò a V. Angelo Arduini di Fumane

4 Di che anno è il Dante?

4 Non te lo so dire esattamente. Lo fece come modello di concorso per Verona, potrai facilmente informarti in qual anno fu costì innalzato quel monumento.

5 Ho visto citato molte volte un medaglione rappresentante la Presa di Porta Tosa: quando fu fatto? Ne esiste il gesso? fu scolpito in marmo? e dov'è?

5 Aperse con quello la serie dei suoi lavori che intendono seguire i fatti della storia nostra contemporanea. Rappresenta un episodio della presa di P. Tosa (ora Vittoria) nel 1848. La medaglia fu eseguita nel 1848, dietro iniziativa di alcuni artisti e caldi patrioti. Hayez la disegnò, mio padre la modellò; Schieppati (vivente a Milano) la incise, fu poi fusa in bronzo e noi ne abbiamo una copia. Una copia in oro fu offerta a Vittorio Em. II, un'altra copia in bronzo fu posta con solennità nel fondamento del monumento che dovevasi erigere a Legnano; mio padre fu uno dei promotori per l'erezione di un famedio in quel luogo memorabile, ma dopo inusiti sforzi dovette abbandonare ogni speranza di sculpirlo

6 Se oltre quelli dei Gervasini, della Bersani, dei Piola e quelli del cimitero di Verona abbia fatto altri monumenti sepolcrali privati

6 Uno a Verona per la famiglia Tessari, altro al Cozzi a Seregno (Brianza), uno a Verona Parona ai suoi genitori, uno fece spontaneo in memoria di un amico pittore (sopran. Nebbia, non so il nome) a Bergamo. Uno piccolo a Pisa nel cim. non so il nome della famiglia ma saprei ritrovarlo perché lo vidi con lui.

7 Di che epoca è quello di Seregno "Cristo risorto"?

7 Non so esattamente fra il 54 e 55.

8 Nell'elenco trovo tra le ripetizioni in marmo notato: "Piccolo ritratto (tutta la figura) di una bambina. Sta a Verona presso la famiglia Buri". Ma non lo trovo citato nell'elenco delle opere originali; v'è solo un luogo cancellato ove si leggeva: "Una bambina dai tre ai quattro anni (ritratto). Sta presso la famiglia Poldi-Pezzoli: gr. il vero". Come sta questa faccenda?

8 Presso la famiglia Buri la mamma si ricorda che egli più volte le disse esistere una statuetta in marmo; e crede sia una Innocenza, la eseguì pel cugino Pajola di Verona. Tutti questi lavori furono da lui eseguiti appena tornato da Roma cioè fra il 36 e il 40.

9 Mi dici che il busto del Iapelli lo fece per una nobile famiglia vicentina: ne sai il nome?

9 Il busto del Iapelli lo fece in gesso per l'amicizia e la stima che lo legava all'illustre architetto, poi lo eseguì in marmo sperando che alcuno di sua famiglia o dei suoi estimatori l'acquistasse per conservare in parte l'effigie di un uomo che tanto l'onorava. Nessuno lo fece, ed egli lo regalò ad una distinta e nobile famiglia vicentina che altamente stimava Iapelli. Il nome poi anche la mamma non se lo ricorda. Ma il fatto è vero ed il busto esiste notamente.

10 Le statue rimaste alla tua mamma sono a Conegliano o a Milano?

10 Sono a Milano.

11 Quali oggetti d'arte o modelli rimasero a Vittorio?

11 Il modello finito della deposiz. in croce, fuso in bronzo, e che la mamma gli regalò. La madre e il leone in gesso, il bozzetto finito (in gesso) della Nuova Era d'Italia, un bozzetto pure finito, di un gruppo l'arcangelo Gabriele che atterra Lucifero, i ritratti in gesso del nonno e del bisnonno. Il ritratto in marmo del papà, un busto in marmo più grande del vero del Redentore

12 Esiste il gesso del gruppo Apollo e Giacinto? e dove?

12 Il marmo esiste nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano; il gesso andò rotto.

13 Dove sia andato a finire il modelletto in legno del ponte da sostituire dal naviglio a Ponte S. Marco.

13 Andò rotto

14 Se esista ancora il modello di quel Ganimede che si vede nel ritratto che è a Parona, e che è accennato nelle memorie, ove dice che in seguito lo modellò semplicemente; e quando sia stato modellato.

14 Fu modellato l'ultimo anno che fu agli studi di Venezia; il gesso andò distrutto.

15 Se di opere fuse in bronzo esistano soltanto la Madonna di Piacenza e la Deposizione, e se non ne sieno proprio state fatte altre.

15 Nessuna altra

16 Dove sia il busto di Lucio Vero: se sia una copia di busto antico, o originale

16 Quest'anno lo ha venduto la mamma ad un signore di Roma; ecco non te ne so dire il nome perché non entrò direttamente in trattative con l'acquirente. Fu il 1.mo lavoro suo in marmo, copia del ritratto antico.

17 Se sai di altri ritratti eseguiti a Venezia oltre quello del Zandomenighi e de pittore Dusi.

17 Quello del prof. Matteini.

18 Se sai quando sia stato eseguito in marmo il Dedalo, e quando Massimiliano l'abbia comperato.

18 Fu acquistato nel 57 circa ossia negli ultimi tempi che l'arciduca fu nostro Viceré, in marmo poi era stata eseguita molto prima. Una copia dello stesso andò rotta nel viaggio d'andata alla mondiale esposizione di Londra nel 1851.

19 Nelle memorie è detto: "il co. Erbisti mi ordinò in marmo un putto, ritratto di suo nipote di circa quattro anni". E nell'elenco: "un putto rappresentante la caccia, sta a Verona presso la famiglia Erbisti, grandezza il vero". È lo stesso?

19 È lo stesso accennato al paragrafo 8.

26. (Prosecuzione del n. 22)

20 Dice che il Ciparisso fu ordinato dalla contessa (o principessa?) Samoilof. Come si scrive questo bestial nome?

20 Samoyloff

21 L'elenco dice: "Un putto che offre dei fiori, sta a Verona presso la famiglia Biasi". Quando fu fatto? Ti consta poi che sia passato in altre mani?

21 Fu modellato nel 1849-50. Attualmente è presso la famiglia. In quella stessa epoca fece anche il ritratto in marmo della contessa Scopoli, madre della testé defunta Biasi.

22 Quando fu scolpito e modellato (questo mi interessa) l'Atala e Chactas?

22 Nel 1846

23 Quando a un di presso fu fatto il bozzetto dell'Arcangelo e Lucifero

23 Nel 1854; lo fece per lasciare una memoria all'amico prof. Grigoletti di Venezia, che gli aveva regalato lo schizzo finito della pala d'altare che fece per Brescia.

24 Come si chiama quel medico condotto di Brianza alla cui figlia fece il ritratto?

24 Oriani (discendente del famoso astronomo)

25 Approssimativamente le epoche dei ritratti dei parenti, e delle Madonne.

25 I busti (in marmo) prima del 1847. Le statue dell'Immacolata quando fu declamato il dogma. Il nonno avanti il 47. Gli altri moltissimi in quest'epoca della sua vita.

23.

Quesiti

1 Mi dici che un busto in marmo più grande del vero rappresentante il Redentore è presso Vittorio, e altrove che un busto in marmo rappresentante il Nazzareno è presso la tua mamma. Sono dunque due o è uno solo? o sono l'uno la copia dell'altro?

1 Nazzareno e Redentore è la stessa composizione; è proprietà della mamma e sta presso Vittorio; ecco la chiave dell'enigma.

2 Il piccolo ritratto d'una bambina che è presso la famiglia Buri è registrato nell'elenco come una ripetizione in marmo. Dunque nell'elenco deve essere notato l'originale: ora sull'elenco che vi possa corrispondere non v'è che la Passalacqua o quelle parole cancellate "Una bambina dai 3 ai 4 anni (ritratto) sta presso la famiglia Poldi-Pezzoli gr. il vero". Ma se queste parole furono cancellate lo furono per qualche cosa. Che te ne pare?

2 Quello di cui ti assicuro è che fece il ritratto grande al vero della bambina Passalacqua, il quale ritratto è ancora presso quella nobile famiglia, se poi nella famiglia Buri ci sia una ripetizione non te lo posso dire né io né la mamma. Presso i Poldi-Pezzoli non v'è ritratto ma un gruppetto che ti nominai un'altra volta, ma non me ne ricordo più il nome

3 Il pittore bergamasco detto Nebbia è forse Francesco Coggetti, quello che regalò al povero zio un disegno grande a penna rappresentante Merope?

3 Non è quello, il monumento fu eseguito dal 50 al 60, per quanto ci pensi alla mamma non riesce ricordarsi più in là

4 Di che epoca all'ingrosso è il suo monumento? E il monumento di Pisa

4 Intorno il 36: ma non so molto altro; lo vidi per caso; è una cosina

5 Chi è questa Juva che mi nomini per la prima volta nella tua cartolina cui avrebbe fatto il ritratto? e quando lo fece? Questi lavori non li ho notati nel mio catalogo; mettimeli ha posto.

5 Era una figlia Branca di Milano maritata al sig. Juva. Il ritratto fu eseguito nel 1846-7 Notami sul catalogo quando andò rotta in viaggio l'Eva dopo il peccato. Sono stato dai cugini Fagioli a vedere i lavori che hanno: c'è un busto in marmo che non so che rappresenti, dev'essere un genio o un Apollo, già lo crederei riproduzione di un busto antico. C'è poi un gesso di una Madonna colossale (e un altro eguale ce n'è al museo di Verona da molti anni) che Piero Fagioli mi disse essere la Rosa Mystica e mi mostrò la rosa scolpita su un fianco. Ora è questo stato ribattezzato per Virgo Veneranda o fece due cose differenti? E al caso quando fu fatta?

Le eseguì ambedue. La mamma s'era un po' confusa con queste due appellazioni; ma ora che tu le richiami la rosa si ricorda benissimo che il gesso esistente presso Fagioli è appunto la Rosa Mistica, copia in gesso del modello esistente in cotesto Museo e il marmo è quello che sta in casa Medici. Ma il papà scolpi anche una Virgo Veneranda ed è quella che andò perduta in mare.

24.

Quesiti

1 Nell'ultima tua mi ricordi il monumento Brambilla (1870 circa) cos'è?, e dov'è? Nella penultima me ne ricordi un altro al Cozzi (chi è?) a Seregno in Brianza. È questo il Cristo risorto? credo di no, perché mi hai detto appartenere alla famiglia Piola. Sai cosa rappresenta? Sai all'ingrosso di che epoca è quello del Nebbia e quello di Pisa?

1 Quello della Brambilla sorge a Milano nel Cimitero monumentale. È già stato nominato, è una specie di tempio sormontato dal busto della vecchia defunta, nel

ricordarlo nominai l'estinta alla cui memoria fu innalzato credendo che tu lo conoscessi già. Quello del Cozzi è appunto il Cristo; è poi nella cappella Piola, perché il Cozzi era procuratore di quella famiglia, che l'amava tanto e volle accoglierne le spoglie nella sua cappella.

2 Quando abbia fatto il proprio ritratto

2 Non se lo fece lui; ma un suo bravissimo allievo; certo Buzzi Leone che ottenne la medaglia d'oro al grande concorso di Milano e fu perciò mantenuto agli studi a Brera. Il ritratto fu eseguito circa al 1858.

3 Dici che la Deposizione in tre figure fu modellata circa del 1858, ma non era stata fatta come progetto del monumento al cav. Trezza in uno degli ultimi anni, che non ricordo quale? O quel monumento era una modificazione di un concetto già vecchio?

3 Gli è perché ne aveva in quell'epoca modellata un'altra come progetto ad un monumento che doveva eseguire, e poi gli venne tolta la commissione, così della prima composizione ci restò per molto tempo il modello che poi per la solita dolorosa questione di spazio, andò rotto.

4 La medaglia di Porta Tosa è o era di 8 centimetri di diametro anche nel modello originale, o fu ridotta a quelle dimensioni più tardi per comodità?

4 La prima la modello più grande ma andò rotta; poi modellò l'attuale, ma anche di questa non abbiamo il gesso.

5 Se la Madonna, citata nell'elenco come Virgo Veneranda, sia la stessa della Addolorata di Castrezzato.

5 No; l'Addolorata è affatto diversa; è più che un busto ed ha le braccia raccolte in atto pietoso.

6 Quando a un dipresso fece il ritratto all'architetto Tatti

6 Intorno al 70

7 Nel 1860 donò un busto in marmo rappresentante la Vergine al comitato per l'emigrazione Veneta: che Madonna è?

7 Era una Virgo Veneranda uguale al busto colossale. Una copia uguale in marmo andò in mare insieme al David in un naufragio. Erano diretti a New York!

8 Dici che la Virgo Veneranda è in Casa Medici: dimmi anche il nome:

8 Il nome di chi? del proprietario? era l'ing. Medici Francesco buon anima nostro padron di casa. Ora sta in casa del figlio Vincenzo (a Milano)

9 Il busto del prof. Casorati è presso il medesimo (è vivo?) o presso l'università di Pavia?

9 È nell'Università e gli fu eretto in memoria dall'Università stessa.

10 Nelle memorie dice: "Il conte Ant. Erbisti mi ordinò in marmo un putto ritratto di suo nipote di circa quattro anni". E nell'elenco c'è: "Un putto, rappresentante la caccia, sta a Verona presso la famiglia Erbisti". Sono la stessa cosa o due cose diverse?

10 È la stessa cosa, perché non ce ne sono altri di lavori in quella famiglia.

25.

1 Quando fu fatto il Dante?

1 Fu modellato come bozzetto del concorso per Verona. Nel basamento di quello in Piazza dei Signori ci sono bene l'epoca, noi non la ricordiamo.

2 Nel duomo di Milano non c'è altra statua che Debora? Mi pare sia stata messa del 1867: è vero?

2 Non ce ne sono altre, quella di Debora fu appunto eseguita nel 1867.

3 L'elenco dice "Ritratto di una bambina (tutta la figura) presso la famiglia Passalacqua in Milano?? E poi nelle ripetizioni in marmo: "Piccolo ritratto (tutta la figura) di una bambina. Sta a Verona presso la famiglia Buri"?? Questo è la copia di quello? o di un soggetto ideale?

3 È il ritratto della bambina Passalacqua. Quello esistente in palazzo Buri non è una copia della Passalacqua; ma non sappiamo se ritratto o ideale.

3 Dove andò a finire il terzo Davide piccolo che nell'elenco figura nello studio dell'autore?

3 Fu acquistato dal barone Eugenio Cantoni e sta nel suo palazzo a Milano.

4 Se esista il gesso delle cariatidi la Meccanica e l'Industria, e quando furono modellate.

4 Sono a Milano (in un magazzino di casa Tantardini) furono modellate nel 1873 circa.

5 Quando a un dappresso fu modellata la Deposizione di tre figure?

5 Circa al 1838

6 La Giustizia e Misericordia sono nel Duomo o in altra chiesa di Bergamo?

6 Nella Cappella del Redentore annessa al Duomo (di Bergamo) nella stessa in altrettante nicchie stanno ancora 8 angeli colossali.

7 Quando Orlanduccio sia stato modellato e così il Lucifero.

7 L'Orlanduccio fu modellato intorno al 1857; Il Lucifero? non so che ne abbia mai modellato; a meno che tu intenda il bozzetto l'arcangelo Gabriele che atterra Lucifero, e questo lo modellò dal 1853 al 1854; così rettifica la mamma.

8 Di che grandezza e la medaglia di Porta Tosa? Dici che fu posta nel fondamento del monumento di Legnano: s'intende ad ornarne la base?

8 Ha il diametro di 8 cent. Mi espressi male. Devi sapere che erasi costituito un comitato per erigere un monumento agli eroi di Legnano. Ci fu intanto una gran festa e in presenza di altri personaggi fra i quali il principe Umberto inaugurarono la pietra fondamentale del futuro monumento. Nel fondamento come è l'uso in simili circostanze posero parecchie monete e la copia della medaglia in questione perché servisse di guida ai futuri archeologi

9 Dammi pressappoco la data dei monumenti sepolcrali che mi hai citati

9 Bersani 1873 (circa), Gervasini 1875 (circa), Brambilla 1870 (circa), altro monumento id. con ritratto del parroco nella chiesa di S. Marco a Milano, nel 1862, degli altri non so.

10 Se nell'Istituto di Francia il povero zio sia stato sostituito a Tenerani

Sì

10 Nelle carte trovo la descrizione d'un progetto di monumento a Leonardo: ne esiste il bozzetto in qualche luogo?

10 Lo regalò ad un amico artista suo alunno.

11 Nel catalogo, la Mestizia è notata come esistente nello studio dell'autore: dove andò a finire? È vero che è una modificazione dell'allusione a Venezia? Ne esistono i gessi e dove? E quando fu fatta?

11 È vero; ed è ancora proprietà della mamma, ma non è finito, ha il modello in gesso. Fu modellato subito dopo la pace di Villafranca. Lo modificò qualche anno dopo quando il titolo non aveva più motivo di essere

12 Se esista il progetto pel monumento in memoria dei bresciani caduti per l'indipendenza d'Italia, e dove e quando fu fatto questo progetto.

- 12 Il progetto fu modellato circa al 1874; il gesso andò rotto nei cambiamenti di studio.
- 13 Dice l'elenco: "monumento alla fondatrice del Collegio della Guastalla, collocato in quella chiesa a Milano". Cosa rappresenta e quando fu fatto?
- 13 Fu fatto circa al 1846 è un bassorilievo; esso presenta una pia matrona che accoglie benigna alcune giovinette
- 14 Quando furono fatti gli angeli di S. Bonifacio?
- 14 Circa nel 1849 circa
- 15 idem la statua di Pietro Verri? esistono i gessi di queste opere?
- 15 Fu modellata nel 1845 circa; il gesso lo dovette distruggere per mancanza di spazio nel nuovo angusto studio.
- 16 Quando fu fatto il bassorilievo di s. Tecla?
- 16 Nel 1863 circa
- 17 Quando fu fatto il ritratto del Conte Colovrat? e il busto colossale del Redentore?
- 17 Il I nel 1847 a Vienna, il II nel 1851 per suo studio e lo conserviamo
- 18 Quando fu fatto a un dipresso il monumento della Bersani, il Cristo risorto
- 18 Bersani 1873 (circa) Cristo... 1853-54 circa...
- Biblioteca civica di Verona, Fondo manoscritti, b. 639

Giuseppe Fraccaroli, *Lo scultore Innocenzo Fraccaroli. Discorso commemorativo letto da G. Fraccaroli inaugurandosi in Verona l'esposizione artistica dell'anno 1883*, Verona, Münster, 1883, pp. 39-47:

## OPERE ESEGUITE O MODELLATE DALLO SCULTORE INNOCENZO FRACCAROLI<sup>436</sup>

Dal 1824 al 1829

Busto dell'imperatore Lucio Vero. È una copia d'un busto antico, ma lo si nota perché è il primo saggio di lavori in marmo eseguito dal Fraccaroli. È a Roma.

Un Ganimede. Fu soltanto modellato e andò distrutto: è figurato però in un ritratto ad olio del Fraccaroli eseguito da Cosroe Dusi ed esistente in Parona all'Adige presso la famiglia Fraccaroli.

\*Ritratto del prof. Zandomenghi busto grande oltre il vero (1829). Il gesso è nel Civico Museo di Verona, donato dallo scultore Grazioso Spazzi.

Ritratto del prof. Matteini: busto in gesso.

\*Dedalo che attacca le ali ad Icaro (1829). Fu eseguito in marmo molti anni dopo ed acquistato nel 1857 dall'arciduca Massimiliano per la sua villa di Miramare. Una copia andò rotta nel viaggio per l'esposizione di Londra del 1851; un'altra fu venduta a New York.

---

<sup>436</sup> Questo catalogo non aspira ad esser compiuto; spero solo sia il meno imperfetto che si potesse mettere insieme. Lo trassi in buona parte da un elenco di lavori imperfettissimo e disordinato, però corretto dall'artista di sua propria mano, da indicazioni avute dalla famiglia e da altre gentili persone, da relazioni di esposizioni e da' miei propri ricordi. Notai, ove potei accertarlo, l'anno in cui l'opera venne eseguita, il che mi parve importante conoscere per chi vuol studiare lo svolgimento dell'arte e della scuola del Fraccaroli. Anche indicare dove le varie opere sono mi pareva potesse esser utile; perciò cercai di rispondere, ove mi fu possibile, anche a questa domanda: non assicuro però che qualche statua non abbia mutato di posto. Le opere delle quali il Civico Museo di Verona conserva i modelli sono tutte notate con asterisco.

Dal 1830 al 1835

Ritratto di Giuditta Pasta (1830). È nell'atrio del Teatro Filarmonico di Verona.

L'innocenza, statua grande il vero eseguita in marmo qualche anno dopo. È nella villa del conte Erbisti a S. Dionigi presso Parona all'Adige. Una riproduzione in proporzioni minori fu venduta al dott. Pajola cugino del Fraccaroli.

\*Ciparisso. Fu rimodellato e scolpito in marmo a Milano nel 1838 per ordinazione della Contessa Giulia Samoyloff. È a Parigi.

Ritratto del pittore Giustinian degli Avancini di Trento.

Ritratto d'un certo Francesco Pirola, che era cameriere a Roma nella trattoria Lepri in via Condotti, dove convenivano tutti gli artisti. Si crede si conservi a Roma dalla sua famiglia.

\*Achille ferito (1835). Fu scolpito in marmo solo parecchi anni dopo. È nell'Accademia di Brera a Milano: una riproduzione in proporzioni minori è presso il barone Eugenio Cantoni pure a Milano.

Busto di Ciro Pollini (1835). È presso l'Accademia d'Agricoltura in Verona.

Dal 1836 al 1847

Ritratto della contessa Margherita Pellegrini-Emilei (1836).

Due piccoli angeli alludenti a S. Dionigi. Sono nella chiesetta del conte Erbisti presso Parona all'Adige. Una copia è presso la famiglia Fraccaroli pure in Parona all'Adige.

Un putto rappresentante la caccia. È a Verona presso la nobile famiglia Erbisti.

Un monumentino nel Cimitero di Pisa.

Busto del conte Luigi Bossi (1838).

Busto della signora Adelaide Curti di Milano (1838).

Ritratto di giovane defunta.<sup>437</sup> Statua seduta in atto di pensare a qualche cosa letta pur ora, come dimostra uno scritto che tiene nella mano destra (1838).

Un bassorilievo nel monumento sepolcrale del signor Bonomi, nel Cimitero di Verona (1838).

Clizia innamorata del sole. È in Verona presso il conte Miniscalchi-Erizzo (1838).

Apollo e Giacinto, gruppo grande il vero. È a Milano presso la nobile famiglia Poldi-Pezzoli (1840).

Ritratto (tutta la figura) d'una bambina di circa cinque anni del conte Alessandro Passalacqua: è figurata seduta con le mani unite e piene di fiori, che offre come forieri de' frutti della sua educazione. È presso la nobile famiglia Passalacqua a Milano<sup>438</sup>

Eva prima del peccato (1840). Ne furono fatti quattro esemplari, il primo, scolpito tutto dall'autore stesso, fu regalato da lui allo zio dott. Francesco Fagioli in segno di gratitudine, e l'anno scorso fu donato dall'avv. Achille Fagioli per una lotteria a beneficio degli inondati. Il secondo è a Milano nella galleria del nob. Uboldi. Degli altri due, uno è a Pietroburgo, l'altro presso la vedova dell'autore.

---

<sup>437</sup> Questa statua è ricordata in una relazione sull'esposizione di Brera del 1838; ma nessuno me ne seppe dare più esatta informazione

<sup>438</sup> Non so se sia una riproduzione di questo ritratto una statuina che era presso il conte G. B. Buti, sulla quale non potei avere nessuna esatta indicazione

Busta di Giovanni da Monte (1841). È presso la Società Letteraria di Verona.

Busto in gesso della ballerina Cerrito (1845).

\* Achille e Pantasilea, gruppo semicolossale (1845). Fu eseguito per commissione del duca Antonio Litta, e fu trasportato a Parigi (presso Rotschild), quando il di lui palazzo fu venduto alla Società delle Ferrovie.

Monumento a Carlo Emanuele II, approvato nel 1845, finito nel 1848 e collocato nel 1849. È a Torino nella Cappella della Santa Sindone. Consiste nella statua del duca seduto su un alto e grande imbasamento, nel quale veggonsi entro a nicchie tre statuette, la Pace, l'Architettura e la Munificenza.

Statua colossale del conte Pietro Verri (1845). È nel cortile del Palazzo Brera a Milano.

\*Progetto di monumento a Michele Sammiceli. Un primo progetto fu presentato nel 1845, un secondo nel 1853.

\*Busto ritratto della signora Branca-Juva di Milano (1846).

Busto ritratto del barone Smania.

Monumento alla fondatrice del collegio della Guastalla, bassorilievo rappresentante una pia matrona che accoglie alcune giovinette (1846). È nella chiesa della Guastalla in Milano.

\*Atala e Chactas, gruppo di due figure di grandezza minore del vero (1846). Ne furono fatti due esemplari: uno è a New York, l'altro a Bologna presso la baronessa Salvotti.

Busto del conte Kolowrat ministro di Ferdinando I (1847).

\*Busto dell'architetto Iapelli. Fu regalato dall'autore ad una nobile famiglia vicentina (1847).

\*Un episodio della Strage degli innocenti, gruppo semicolossale. È a Vienna nella galleria di Belvedere (1847).

Busti ritratti di due cognate e d'un cognato: sono a Milano presso la vedova dell'autore.

Dal 1848 al 1860

Una medaglia (otto centimetri di diametro) rappresentante la Presa di Porta Tosa. Fu ideata da Bartolomeo Cagnola, Hayez la disegnò, Fraccaroli la modellò, Schieppati la incise (1848): fu poi fusa in bronzo. Una copia in oro fu offerta a Vittorio Emanuele; un'altra fu posta solennemente nel fondamento del monumento che dovevasi erigere a Legnano.

Busto rappresentante la Legge donato dall'autore all'avv. Imperatori di Milano, in segno di gratitudine per il patrocinio nella causa sostenuta contro l'imperatore d'Austria (1849). Una riproduzione più piccola fu regalata all'avv. Pier Ambrogio Curti.

Ritratto del conte Fiquelmont, busto colossale eseguito per ordinazione del conte Suardi. È a Teplitz (1849).

Due angeli grandi il vero genuflessi ed oranti (1849). Sono sull'altar maggiore della chiesa parrocchiale di S. Bonifacio (prov. di Verona).

Una statua del Redentore (1849). Ivi.

Statua grande il vero rappresentante la signora Angela Busti-Trevisani benefattrice della pia casa di ricovero in Verona (1850). È in Verona nella stessa pia casa.

Un putto che offre dei fiori, grande il vero (1850). È a Verona presso la famiglia Biasi.  
Un altro esemplare fu acquistato dal Ministero.

Ritratto della contessa Laura Scopoli, eseguito per ordine della figlia Isabella Scopoli Biasi (1850).

\*Davide. Statua grande il vero, premiata all'Esposizione di Londra del 1851 insieme all'Achille ferito. È a Londra. Una riproduzione grande oltre un metro è nella villa Melzi sul Lago di Como: un'altra della stessa misura è a Milano presso il barone Cantoni.

Monumento sepolcrale al signor Tessari nel Cimitero di Verona (1850).

Busto ritratto d'un cappellano della nobile famiglia Castelbarco di Milano (1851)

Busto colossale del Nazzareno. È presso la vedova dell'autore.

Due medaglioni rappresentanti i genitori dell'autore. Sono nell'Oratorio annesso alla Chiesa di Parona all'Adige (1851).

Monumento a Simone Mayr, gruppo di tre figure rappresentanti la Musica Sacra (1852).  
È nella Chiesa di S. Maria in Bergamo.

Busto colossale ritratto del cav. Negrelli.

Bozzetto in piccola dimensione, rappresentante S. Michele che atterra Lucifero: fu modellato appositamente dall'autore per farne dono in segno d'affetto al prof. Grigoletti di Venezia. Una copia è presso il dott. Vittorio Fraccaroli a Milano (1853). Non fu eseguito in marmo.

Busto ritratto del padre dell'autore (1853). Fu donato al fratello Gaetano ed è a Parona presso la famiglia Fraccaroli: un altro esemplare fu donato al fratello Gabriele.

Monumento sepolcrale rappresentante Cristo risorto, nel camposanto di Seregno in Brianza. È nella cappella sepolcrale della famiglia Piola, ed è consacrato alla memoria del signor Cozzi procuratore della stessa.

Eva dopo il peccato, grandezza il vero (1854). L'originale andò rotto nel viaggio all'esposizione universale di Parigi del 1855: una riproduzione è nella galleria di Brera a Milano; un'altra grande oltre un metro è a Liverpool.

Busto dell'avo materno dott. Antonio Faggiuoli (1854). È a Verona presso la famiglia Faggiuoli.

Piccolo monumento omaggio d'amicizia posto dall'autore nel Cimitero di Bergamo alla memoria del pittore Luigi Deleidi detto il Nebbia.

\*S. Giovanni e la Maddalena, due statue più grandi del vero (1856). Sono nella chiesa di S. Martino di Legnago.

Busto del nobile Antonio Conati nel Cimitero di Verona (1856).

La Deposizione dalla Croce, gruppo di dieci figure (1857). Doveva essere colossale, ma non fu eseguito che un bozzetto in gesso alto poco più d'un metro: solo negli ultimissimi anni fu fuso in bronzo. È a Milano presso il dott. Vittorio Fraccaroli.

Maria Immacolata (1858). È nella Chiesa di Valeggio sul Mincio. Ne furono fatte tre altre riproduzioni; l'una, di grandezza oltre un metro, è a Roma; la seconda più piccola è in Francia; la terza, pure piccola, con leggere modificazioni, è presso la vedova dell'autore.

Statua colossale dell'Immacolata, fusa in bronzo: è una modificazione di quella di Valeggio. È a Piacenza nella Piazza della Cattedrale.

Progetto di monumento a Leonardo da Vinci (1858).

\*Statua rappresentante Brescia: è nel cimitero di quella città (1858). È rappresentata in atto di scrivere i nomi de' figli suoi benemeriti, ed ha già scritto il nome del Maggi suo podestà, il quale fu vittima del cholera, essendosi troppo esposto nel recar soccorso ai colpiti dal morbo.

Due medaglie rappresentanti il Redentore e la Vergine (1858). Furono donate dall'autore al fratello Gabriele.

Cristo depresso dalla Croce, gruppo di tre figure. Non fu scolpito in marmo: molti anni dopo fu rimodellato, ma i modelli perirono: non ne resta che una fotografia.

\*L'aurora d'Italia, statua grande il vero (1859). Fu donata per pubblica sottoscrizione alla stampa liberale francese personificata nell'Havin direttore del giornale *Le siècle*, in segno di riconoscenza per aver egli sostenuta la causa nazionale italiana. Una copia è nel Belgio; un'altra più piccola è presso il signor Prina a Milano.

Prima del 1860 certamente, e forse da molti anni, il Fraccaroli aveva pure eseguito un busto colossale della Virgo Veneranda,<sup>439</sup> che è a Milano presso il signor Vincenzo Medici; un altro esemplare fu regalato dall'autore al Comitato per l'emigrazione veneta, un terzo però in un naufragio mentre era diretto a New York.

Eseguì pure parecchi altri busti-ritratti, come quelli delle signore Broglio, \*Bisleri, Zona e \*Reina e quello del conte Attendolo Bolognini. Devono appartenere poi agli anni

---

<sup>439</sup> Con questo nome trovo indicata questa Madonna nell'elenco sopra accennato. Certo è però che il Fraccaroli eseguì, probabilmente nei primi anni che fu a Milano, anche un altro busto di Madonna mirabilmente bella e di dimensioni colossali, intitolato Rosa Mystica, del quale esiste un gesso presso la famiglia Fagioli in Verona: mi fu detto che un altro gesso eguale esistesse già da anni, non so se nel nostro Museo Civico o nella vicina Accademia di pittura e scultura, ma non l'ho potuto vedere, né averne alcuna esatta informazione: forse sarà perito. Può darsi che sia copia di questa Madonna anche qualcuna di quelle qui notate come esemplari della Virgo Veneranda.

intorno al 1858 due medaglioni rappresentanti l'Immacolata, che sono l'uno presso il signor Felice Carcano di Milano e l'altro presso la vedova dell'autore, ed una medaglia pure dell'Immacolata di piccola dimensione, esistente a Conegliano presso il prof. Enrico Comboni.

Dal 1860 al 1882

Una statua grande il vero, allusione a Venezia rimasta in mano agli Austriaci (1860). È a Londra. Quando Venezia fu liberata l'autore modificò il proprio lavoro e ne fece una Mestizia. Questa statua, non finita, è a Milano presso la vedova dell'autore.

Monumento con ritratto del parroco di S. Marco di Milano. È in detta chiesa (1862).

Due statue grandi il vero, rappresentanti S. Vincenzo e S. Pio V. Sono nella chiesa parrocchiale di Castrezzato, provincia di Brescia.

Santa Tecla che ripara presso San Paolo, basso rilievo in marmo, formante pallio all'altare di quella santa nel Duomo di Milano.

Una Madonna addolorata, busto e torso. È nella chiesa di Castrezzato.

Busti di S. Pietro, S. Paolo e S. Leone, ivi.

\*La nuova Era d'Italia, gruppo colossale: il modello fu finito nel 1863. Un piccolo bozzetto finito è presso la vedova dell'autore.

Busto ritratto della contessa Litta Castelbarco (1863).

Dante Allighieri, statuetta alta circa un metro. Ne scolpì tre esemplari; uno diretto a New York andò perduto in un naufragio, un altro fu dall'autore regalato all'amico architetto Tatti di Milano, il terzo è presso la vedova dell'autore (1865).

\*Busto rappresentante Venezia, o la repubblica Veneta. È a Venezia presso il principe Giovanelli (1865).

Orlanduccio del leone, gruppo alto oltre un metro non fu scolpito in marmo: il gesso si conserva dal dott. Vittorio Fraccaroli a Milano.

La Giustizia e la Misericordia, due statue grandi oltre il vero: sono nella cappella del Redentore nel duomo di Bergamo. (I modelli in gesso sono nella chiesa di Castelrotto) (1867).

Otto angeli colossali, ivi (1867).

Ritratto di Pio IX, busto, nella chiesa di Castrezzato (1867).

Debora, statua grande il vero. È sul fianco del Duomo di Milano prospiciente verso il camposanto (1867).

Busto ritratto di don Regoza parroco di Castrezzato.

\*Busto rappresentante Gaspara Stampa (1868): è a Venezia presso il principe Giovanelli. Un altro esemplare, che figurò alla esposizione annuale di Verona nel 1873, venne acquistato da questa Società di Belle Arti ed, estratto a sorte fra i soci, toccò al signor Michele Benassù.

Busto rappresentante l'Immacolata. È a Venezia presso il principe Giovanelli: un altro esemplare fu acquistato dal Ministero.

Camilla la Volsca, statua grande più del vero (1869). È a Venezia presso il principe Giovanelli.

Progetto di monumento ad Arnaldo da Brescia (1870); gesso alto circa un metro.

Due bozzetti della sola statua d'Arnaldo, grandi un metro circa. Uno è nel Civico Museo di Verona.

\*Un'odalisca, grande il vero (1870): non fu scolpita in marmo.

Monumento alla signora Brambilla, una specie di tempietto sormontato dal busto della defunta. È nel cimitero maggiore di Milano.

Busto colossale, ritratto dell'architetto Luigi Tatti di Milano.

Ritratto del fratello Gaetano, busto: è a Parona all'Adige presso la famiglia Fraccaroli (1872).

Monumento sepolcrale alla memoria della giovinetta Rachele Bersani; un cippo con un putto in atto di scrivere il nome della defunta (1873). È nel cimitero maggiore di Milano.

Due cariatidi rappresentanti la Meccanica e l'Industria: non furono tradotte in marmo. I gessi sono a Milano

Amore legato dalle Grazie (1875): fu scolpito in marmo negli ultimi anni. È presso l'ingegner Cairati a Milano.

Monumento sepolcrale per la famiglia Gervasini rappresentante la Misericordia (1876), gruppo di due figure oltre il vero. È nel cimitero maggiore di Milano.

Progetto di monumento ai Bresciani caduti nelle guerre dell'indipendenza. Anche il modello andò rotto (1876).

Monumento a Vittorio Emanuele a Legnago (1880).

Busti del signor Oriani medico condotto di Cesana in Brianza e d'una sua figlioletta (1881): furono soltanto modellati e sono gli ultimi lavori del Fraccaroli.

Dopo il 1860 scolpì pure parecchi altri busti fra i quali quello del prof. Francesco Casaroli dottor fisico, per l' università di Pavia, quelli di Paolo Caliari e di Francesco Bianchini per la protomoteca di Verona, e quello del barone Eugenio Cantoni. Modellò pure soltanto in gesso alcuni medaglioni, fra i quali uno rappresentante i conjughi conti Martinengo Villagana, un altro i conjughi signori Vogt, due medaglie, madre e figlio, ritratti dei signori Garavaglio, una medaglia ritratto della signora Rutischauser. Altri busti soltanto modellati in gesso sono quelli della signora Vogt, delle figlie dell'autore, e del genero prof. Enrico Comboni.



## 9. BIBLIOGRAFIA

*Accademia* 1829

*I.R. Accademia di belle arti. Solenne distribuzione de' premi de' grandi e piccoli concorsi di belle arti fatta in Milano nel giorno 10 settembre 1829*, in "L'eco. Giornale di scienze, lettere, arti, commercio e teatri", a. II, n. 109, (11 settembre 1829), p. 434.

*L'Accademia* 1950

*L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, a cura di Elena Bassi, Venezia, Accademia di belle arti, 1950.

Agostinetti 2006

Nino Agostinetti, *Giardini massonici dell'Ottocento veneto*, Padova, La Garangola, 2006.

*Alcune* 1846

*Alcune osservazioni d'un amatore sugli oggetti di belle arti esposti nel palazzo di Brera il settembre 1846*, Milano, Tipografia dei classici italiani, 1846.

Aleardi 1843

Aleardo Aleardi, *Sulla Clizia d'Innocenzo Fraccaroli*, in "Il gondoliere", a. XI, n. 9 (1 febbraio 1843), pp. 34-35.

Ambrosoli 1841

Francesco Ambrosoli, *Esposizione delle opere di pittura e di scultura nel palazzo di Brera in Milano in maggio 1841*, in "La moda", a. VI, n. 4 (24 maggio 1841), pp. 161-164.

Ambrosoli 1863

Ambrogio Ambrosoli, *La nuova Italia, lavoro dello scultore Innocenzo Fraccaroli*, in "Gazzetta di Milano", 3 marzo 1863.

Angelini 1968

Angelini Sandro, *Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche 1968.

*Annali* 1885

*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, Milano, Reggiani, 1885, vol. VI.

*Architettura* 2007

*L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, a cura di Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007.

*Arredi* 2006

*Arredi, ceramiche ed oggetti d'arte e la collezione di don Pietro Bruno di Belmonte*, Milano, Sotheby's, 2006.

*Arredi e dipinti* 2001

*Arredi e dipinti antichi: eredità dell'architetto Giuseppe Martinenghi ed altre provenienze, catalogo dell'asta 1133, Milano, 28-29 marzo 2001*, Milano, Finarte, 2001.

Arrivabene 1838

Opprandino Arrivabene, *Della pubblica Esposizione di opere di belle arti e d'industria fatta in Milano*, Milano, Pirrotta, 1838.

*Arte* 2013

*L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, a cura di Rossella Fabiani, Luca Caburlotto, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2013.

Artoni 2012

Paola Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, in *Il ritratto e l'élite. Il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, a cura di Loredana Olivato e Alessandra Zamperini, Rovereto, Osiride, 2012, pp. 103-124.

Ascani 2012

Karen Ascani, *Il carteggio di Georg Zoëga (1755-1809) mediatore fra Roma e la Danimarca* in "Analecta Romana Instituti Danici", 37 (2012), pp. 151-157.

Atti 1839

"Atti dell' I. R. Accademia di belle arti in Milano" 1839.

Atti 1852

"Atti dell' I. R. Accademia di belle arti in Milano" 1852.

Atti 1873

"Atti della R. Accademia di belle arti in Milano" 1873.

*Atti ufficiali* 1873

*Atti ufficiali della esposizione universale di Vienna del 1873. Catalogo generale degli espositori italiani*, Roma, Barbera, 1873.

*Autriche* 1855

*Autriche*, in *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et Français exposés au Palais des beaux-arts avenue Montaigne le 15 mai 1855*, Paris, Panis, Vinchon, 1855, pp. 8-9.

*Bacco* 1841

*Bacco: gruppo in marmo di Somaini*, in "Cosmorama pittorico" a. VII, n. 26 (1841), p. 203.

Baculo 1988

Adriana Baculo, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White city*, Napoli, Liguori, 1988.

Baracchini 1990

Clara Baracchini, *Il camposanto monumentale di Pisa. Le pietre di Pisa*, Pisa, [s.n.], 1990.

Barban 1928

Bernardino Barban, *Il cimitero monumentale di Verona, 1828-1928*, Verona, Liziero, 1928.

Barocchi 1972

Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal bello ideale al preraffaellismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972.

Belle arti 1876

*Belle arti. La Deposizione. Gruppo di Innocenzo Fraccaroli*, in "L'Illustrazione italiana", a. III, n. 44 (27 agosto 1876), pp. 199-200.

Belotti 1989

Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi: volume settimo*, Bergamo, Bolis, 1989.

Bénézit 1999

Emmanuel Bénézit, *Fraccaroli Innocenzo*, in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Nouvelle éd. entièrement refondue, revue et corrigée, sous la direction de Jacques Busse, 4. éd. Paris, Gründ, 1999, p. 624.

Berardi 2000

Gianluca Berardi, *Giovanni Pock (Starno, Boemia, 1780 – Milano 1842) Le educande della Guastalla...* in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente* catalogo a cura di Giancarlo Rocca, Roma, Paoline, 2000, pp. 506-507.

Bertini 1881

Giuseppe Bertini, *Fondazione artistica Poldi-Pezzoli. Catalogo generale*, Milano, Tipografia A. Lombardi, 1881.

Bertoni 2001

Camilla Bertoni, *La scultura monumentale a Verona*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2001, pp. 277-309.

Betti 1835

Salvatore Betti, *La strage degl'Innocenti del cav. Antonio Solà*, in "L'Ape italiana di Belle Arti", a. I, vol. I (1835), pp. 56-57, tav. XXXV.

Biblioteca 1829

"Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati", T. LVI, a. XIV (1829), p. 82.

Biorci 1829

Domenico Biorci, *I più bei quadri di scultura e di pittura esposti in Brera nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti nel settembre del MDCCCXXIX in altrettanti quadri poetici...* Milano, Rusconi, 1829.

Bissoli 2014

Claudia Bissoli, *Innocenzo Fraccaroli scultore di Castelrotto*, in "Annuario storico della Valpolicella", XXX (2013-2014), pp. 143-166.

Boito 1863

Camillo Boito, *La mostra di Belle Arti a Brera (VI). Scultura*, in “La Perseveranza”, n. 1420, 20 ottobre 1863.

Bologna 1984

Alberto Bologna, *L'Altare dell'Addolorata nel Duomo di Legnago*, in *La Pietà di Legnago*, testi di Nicolò Rasmò, Alberto Bologna; prefazione di Gino Barbieri; fotografie di Piero Fantoni, Legnago, Archeoclub d'Italia. Club di Legnago, 1984, pp. 49-72.

Bossaglia 1973

Rossana Bossaglia, *La scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano, Cassa di risparmio delle province lombarde, 1973, vol. II, pp. 65-176.

Borello 1997

Laura Borello, *Il Duomo di Torino e lo spazio sacro della Sindone*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 1997.

Boschiero 2004

Nicoletta Boschiero, *Fraccaroli, Innocenzo (Innocente)*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München, Leipzig, Saur, 2004, vol. XLIII, p. 202.

Bosi 2006

Stefano Bosi, *L'Ottocento nel Duomo di Milano. Riflessioni sui cantieri di architettura, scultura e arti applicate*, in *L'Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, a cura di Fernando Mazzocca, Ginevra, Milano, Skira, 2006, pp. 103-119.

Brisson - Ribeyre 1862

Jules Brisson, Fèlix Ribeyre, *Les grand journaux de France*, Paris, Jouaust, 1862.

Brol 1953

Enrico Brol, *Paride Zaiotti e Trieste*, in “Studi trentini di scienze storiche”, A. 22 (1953), pp. 132-230, 355-438.

C.M. 1877

C.M., *Innocenzo Fraccaroli*, in “L’Arena. Giornale Veneto-Trentino”, 25 febbraio 1877.

Cagni 2000

Giuseppe M. Cagni, *Il Collegio della Guastalla*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, catalogo a cura di Giancarlo Rocca, Roma, Paoline, 2000, pp. 505-506.

Cagnoli 1852

Ottavio Cagnoli, *Iscrizioni in Verona con cenni statistici e con tavole a tutto il MDCCCLI*, Verona, Vicentini e Franchini, 1852.

Caimi 1862

Antonio Caimi, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862 memoria dettata nell'occasione della Esposizione universale di Londra del 1862*, Milano, Pirola, 1862.

Camerlengo 2003

Lia Camerlengo, *Documenti relativi alle acquisizioni della Biblioteca e del Museo comunali dalle origini al 1914*, in *Gli incanti dell'arte. Dieci anni di acquisizioni al Castello del Buonconsiglio*, catalogo a cura di Lia Camerlengo e Francesca De Gramatica, Trento, Castello del Buonconsiglio, 2003, pp. 314-337.

Camuzzoni 1850

Giulio Camuzzoni, *Sopra l'inaugurazione della statua di Angela Busti Trevisani nel Panteon di questa pia casa di ricovero seguita il giorno 19 corrente*, in “Il collettore

dell'Adige: giornale di scienze, lettere, agricoltura, industria, commercio ed economia, A. I, n. 4 (28 dicembre 1850), pp. 25-27.

Camuzzoni 1882

Giulio Camuzzoni, *Innocenzo Fraccaroli*, in “Corriere della sera” 19-20 aprile 1882.

Canova 2009

*Canova, l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo e mostra a cura di Sergej Androsov, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009.

Cantù 1840

Ignazio Cantù, *Cronaca ossia collezione di notizie contemporanee su le lettere, le scienze, la morale, l'arti e l'industria*, Milano, Stella, 1840.

Cantù 1843

Ignazio Cantù, *Fraccaroli Innocente*, in “Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia”, a. VII (1843), p. 116.

Cantù 1851

Ignazio Cantù, *Gli artisti italiani all'esposizione di Londra*, in “Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia”, a. XIII (1851), pp. 105-122.

Cantù 1853

Ignazio Cantù, *Fraccaroli Innocenzo*, in “Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia”, a. XV (1853), pp. 137-138.

Caramel – Pirovano 1975

Luciano Caramel, Carlo Pirovano, *Galleria d'arte moderna. Opere dell'Ottocento*, Milano, Electa, 1975.

Cardinali 1862

Emidio Cardinali, *I briganti e la corte pontificia ossia la cospirazione borbonico-clericale svelata*, Livorno, Santi Seraglini, 1862.

Carteggi 2007

*Carteggi ritrovati*, a cura di Fausta Garavini, Bologna, Il mulino, 2007.

Casero 2011

Cristina Casero, *Viggiù terra di scultore. Enrico Butti e altre personalità di rilievo nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, progetto diretto e coordinato da Maria Luisa Gatti Perer, Varese, Insubria University Press, 2011, vol. 2, pp. 375-393.

Casoni 1838

Giovanni Casoni, *Zanchi (Alessandro)*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*, Venezia, Alvisopoli, 1838, vol. 6, pp. 491-493.

Casotto 2004a

Elena Casotto, *Innocenzo Fraccaroli, Ritratto di Ferdinando Bassi, 1837*, in *Il secolo dell'Impero: principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di Gabriella Belli e Alessandra Tiddia, Ginevra, Milano, Skira, 2004, pp. 124-125.

Casotto 2004b

Elena Casotto, *Giustiniano degli Avancini, Autoritratto, (1834-1839)*, in *Il secolo dell'Impero: principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di Gabriella Belli e Alessandra Tiddia, Ginevra, Milano, Skira, 2004, pp. 126-127.

Catalogo 1852

*Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nell'I. R. Accademia di belle arti in Venezia*, Venezia, Grimaldo, 1852.

*Catalogo 1856*

*Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo civico di Verona, Verona, Franchini, 1865.*

*Catalogo 1858*

*Catalogo degli oggetti d'arte ammessi all'esposizione nelle Sale del Palazzo delle Belle Arti in Verona, Verona, Milano, Civelli, 1858, Verona.*

*Catalogo 1862*

*Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di belle arti in Venezia, Venezia, Naratovich, 1862.*

*Catalogo 1869*

*Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di belle arti in Venezia, Venezia, Naratovich, 1869.*

*Catalogo 1878*

*Catalogo dell'esposizione di belle arti promossa dalla Società di belle arti in Verona, anno XX, Verona, Civelli, 1878.*

*Catalogo 1879*

*Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di belle arti in Venezia, Venezia, Naratovich, 1879.*

*Catterinetti Franco 1852*

*Giuseppe Catterinetti Franco, Due parole in proposito di un recente disegno dello Scultore Fraccaroli, per un monumento da erigersi in Verona all'Architetto Sanmicheli, in "Il Collettore dell'Adige", II (1852), 36, pp. 451-452.*

Cenni 1840

*Cenni critici intorno all'esposizione degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti in Milano anno 1840*, Milano, Malatesta, 1840.

Cenni 1853

*Cenni sull'esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie dell'I. R. Accademia per l'anno 1852*, in "Gemme d'arti italiane", a. VI (1853), pp. 97-131.

150 anni di medaglie 1986

*150 anni di medaglie Johnson, 1836-1986*, Milano, Johnson, 1986.

Cervetto 1844

Giuseppe Cervetto, *Altra appendice ai cenni per una nuova storia delle scienze mediche letta all'Ateneo di Treviso il giorno 28 aprile 1843*, in "Memoriale della medicina contemporanea", vol. XI (1844), pp. 132-168.

Cesari 1845

*Delle lettere del p. Antonio Cesari dell'Oratorio raccolte e pubblicate ora per la prima volta dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1845, vol. 1.

Chateaubriand 1814

François-René de Chateaubriand, *Atala ovvero Gli amori di due selvaggi nel deserto*, Milano, Silvestri, 1814.

Chiamenti 1835

Antonio Chiamenti, *Al nobilissimo conte Pietro degli Emilj inconsolabile per la morte della sua madre nob. contessa Margherita Pellegrini canzone*, Verona, Libanti, 1835.

Chirtani 1875

Luigi Chirtani, *L'arte negli studi degli artisti, III, Fraccaroli*, in "Il Pungolo", 8 marzo 1875.

Chirtani 1882

Luigi Chirtani, *Lo scultore Fraccaroli*, in “L'Illustrazione italiana”, a. IX, n. 18 (30 aprile 1882), pp. 307-309.

Cicerone 1852

*Il cicerone nelle sale di Brera, ovvero la pubblica esposizione di oggetti di belle arti in Milano. Anno 1852*, Milano, Boniardi-Pogliani, 1852.

Cimino 2000

Aurelia Cimino Folliero de Luna, *Massimiliano d'Austria e il castello di Miramare*, Trieste, MSG Press, 2000.

Collezione 2009

*Una collezione d'eccellenza. Il patrimonio artistico della Fondazione Cariplo*, a cura di Giovanna Ginex, Domenico Sadini, Milano, Skira, 2009.

Comandini - Monti 1929

Alfredo Comandini, Antonio Monti, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX (1801-1900) giorno per giorno illustrata. 1861-1870*, Milano, Vallardi, 1929.

Conseiller 1861

“Le Conseiller des artistes. Revue esthétique de l'art en général”, n. 2 (aprile 1861), p. 7.

Coppa 1980

Simonetta Coppa, *Ambrogio Uboldo collezionista e la sua villa di Cernusco sul Naviglio. Precisazioni e nuovi documenti*, in *Civiltà neoclassica a Como*, n. monografico di “Arte lombarda” N. s. 55/56/57 (1980), pp. 296-305.

Corriere 1845

“Corriere delle dame, giornale di mode, letteratura, belle arti, e teatri”, a. XLV (18 settembre 1845), p. 414.

Corriere 1846

“Corriere delle dame, giornale di mode, letteratura, belle arti, e teatri”, a. XLVI (28 settembre 1846), p. 428.

Courrier 1882

“Courrier de l'art. Chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques” a. 12, n. 18, (4 maggio 1882), p. 214.

Curti 1860

P.A. Curti, *L'Aurora dell'Indipendenza Italiana, statua di Innocenzo Fraccaroli*, in “Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed altre città d'Italia”, a. XXI (1860), pp. 59-66.

*Da Paolo Veneziano 2000*

*Da Paolo Veneziano a Canova: capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, Padova, Marsilio, 2000.

Della Peruta 1998

Franco Della Peruta, *Dalla Restaurazione alle Cinque giornate*, in *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, a cura di Franco Della Peruta e Fernando Mazzocca, Milano, Skira, 1998, pp. 15-33.

David 1864

*David. Statua in marmo dello scultore Fraccaroli*, in “L'emporio pittoresco”, 25 settembre-1 ottobre 1864.

De Gubernatis 1869

Angelo De Gubernatis, *La mostra internazionale di belle arti di Monaco*, in “Rivista contemporanea nazionale italiana”, Vol. LIX, a. XVIII (1869), pp. 144-148.

De Micheli 1992

Mario De Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1992.

De Vincenti 2001

Monica De Vincenti, *Scultori veronesi del primo Ottocento*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2001, pp. 147-187.

De Vincenti 2002

Monica De Vincenti, *Innocenzo Fraccaroli (Castelrotto 1805- Milano 1882) Gesù bambino*, in *Episodi di scultura in Italia: dal neoclassico al "ritorno all'ordine"*, catalogo a cura di Stefano Grandesso, Roma, Carlo Virgilio, 2002, pp. 28-29.

Delécluze 1856

Étienne-Jean Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856.

Descrizione 1838

*Descrizione delle manifatture veronesi esposte nella sala della Camera di Commercio Arti e Manifatture della città e provincia di Verona nella fausta circostanza della venuta di Sua Maestà I.R.A. Ferdinando I, l'anno 1838*, Verona, Libanti, 1838.

Dono 1876

*Dono cospicuo*, in "Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia", n. 155 (5 luglio 1876), p. 2611.

Dublin 1865a

*Dublin International Exhibition, 1865. Kingdom of Italy. Official Catalogue illustrated and engravings published by order of the Royal Italian Commission*, 2. ed., Torino, Unione tipografica editrice, 1865.

Dublin 1865b

*Dublin International Exhibition of Arts and Manufactures, 1865... Official Catalogue*, 4. ed., Dublin, Falconer, 1865.

*Duomo Nuovo* 2004

*Il Duomo Nuovo di Brescia*, a cura di Mario Taccolini, Brescia, Grafo, 2004.

L'eco 1828

“L'eco. Giornale di scienze, lettere, arti, commercio e teatri”, a. I, n. 95, (8 agosto 1828), p. 379.

Elena 1844

Giuseppe Elena, *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera*, Milano, Reina, 1844.

Elena 1846

Giuseppe Elena, *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera*, Milano, Reina, 1846.

*Elenco* 1913

*Elenco dei doni pervenuti alla Biblioteca e al Museo comunali di Trento durante l'anno 1913*, in “Archivio trentino”, a. XXVIII (1913), pp. 235-254.

*Elenco de' premiati* 1825

*Elenco de' premiati, ed Accessit*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 177 (10 agosto 1825).

*Elenco de' premiati* 1828

*Elenco de' premiati, ed Accessit*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 182 (5 agosto 1828).

Erba 2011

Luisa Erba, *La collezione di lapidi dell'Università di Pavia*, in *Il cortile di Volta dell'Università di Pavia*, a cura di Maria Teresa Mazzilli Savini, Milano, Skira, 2011, pp. 57-81.

Erba 2012

Luisa Erba, *Il cortile dei medici e degli artisti*, in *Il cortile dei medici e degli artisti e il teatro anatomico dell'Università di Pavia*, Pavia, Fondazione Banca del Monte di Lombardia, 2012, pp. 7-44.

Erba – Morani 1977

Luisa Erba, Aldo Morani, *Monumenti e lapidi conservati nel palazzo centrale dell'Università di Pavia*, Pavia, Lions Club Pavia Host (Mario Ponzio), 1977.

*Esposizione 1837*

*Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti per l'anno 1837*, Milano, Stamperia Imperial Regia, 1837.

*Esposizione 1838*

*Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti per l'anno 1838*, Milano, Stamperia Imperial Regia, 1838.

*Esposizione 1842*

*Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti per l'anno 1842*, 2. ed., Milano, Pirola, 1842.

*Esposizione 1843*

*Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti per l'anno 1843*, Milano, Pirola, 1843.

*Esposizione 1844*

*Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti per l'anno 1844*, Milano, Pirola, 1844.

*Esposizione 1845*

*Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle belle arti per l'anno 1845, Milano, Pirola, 1845.*

*Esposizione 1846*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie dell'I. R. Accademia per l'anno 1846, Milano, Pirola, 1846.*

*Esposizione 1850*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie dell'I. R. Accademia per l'anno 1850, Milano, Pirola, 1850.*

*Esposizione 1851*

*Esposizione lombarda a Londra nel Palazzo di cristallo, in "La fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri", a. X, n. 15 (5 giugno 1851), p. 1.*

*Esposizione 1852*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie dell'I. R. Accademia per l'anno 1852, Milano, Pirola, 1852.*

*Esposizione 1853*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie dell'I. R. Accademia per l'anno 1853, Milano, Pirola, 1853.*

*Esposizione 1860*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del Palazzo nazionale di Brera nell'anno 1860, Milano, Pirola, 1860.*

*Esposizione 1863*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del Palazzo nazionale di Brera nell'anno 1863, Milano, Pirola, 1863.*

*Esposizione 1866*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del Palazzo nazionale di Brera nell'anno 1866, Milano, Pirola, 1866.*

*Esposizione 1867*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del Palazzo nazionale di Brera nell'anno 1867, Milano, Pirola, 1867.*

*Esposizione 1869*

*Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del Palazzo nazionale di Brera nell'anno 1869, Milano, Tipografia della Società cooperativa, 1869.*

*Esposizione 1874*

*Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera anno 1874, Milano, Lombardi, 1874.*

*Esposizione 1878*

*Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera anno 1878, Milano, Lombardi, 1878.*

*Esposizione di belle arti 1853*

*Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera, in "Il Crepuscolo", a. IV, n. 27 (4 settembre 1853), pp. 567-568.*

*Esposizione universale 1873*

*L'Esposizione universale di Vienna. Pubblicazione dell'universo illustrato, Milano, Treves, 1873.*

*Esposizione universale 1874*

*L'Esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata, Milano, Sonzogno, 1874, vol. 2.*

*Estratto* 1829

*Estratto dei giudizi delle commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1829*, in "Atti dell' I.R. Accademia di belle arti in Milano" 1829, pp. 31-40.

*Exhibition* 1851

*Exhibition supplement to the illustrated London News*, in "The illustrated London News", vol. XVIII, n. 492 (7 giugno 1851), p. 524.

*Exposition* 1856

*Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 1377.

*Exposition* 1863

*Exposition générale des beaux-arts 1863. Catalogue explicatif*, Bruxelles, Lelong, 1863.

*Exposition* 1868

*Exposition universelle de 1867 a Paris. Catalogue général publié par la Commission impériale. Œuvres d'art*, Paris, Dentu, 1868.

Fabiani 1994

Rossella Fabiani, *Il maniero fatale: il castello di Miramare*, in "FMR", n. 103 (apr. 1994), pp. 51-82.

Fabiani 1997

Rossella Fabiani, *Il Castello di Miramare. Itinerario nel museo storico*, Trieste, Fachin, 1997.

Fagioli post 1989

Gianfranco Fagioli, *Innocenzo Fraccaroli: uno scultore veronese tra Restaurazione e Rivoluzione*, post 1989, dattiloscritto in collezione privata.

Falconi 2000a

Bernardo Falconi, *Ritratto di Giuseppe Jappelli*, in *I Dandolo e il loro ambiente. Dall'epopea rivoluzionaria allo stato unitario*, a cura di Bernardo Falconi e Valerio Terraroli, Milano, Skira, 2000, pp. 96-98.

Falconi 2000b

Bernardo Falconi, *Ritratto di Giacomo Andrea Giacomini*, in *I Dandolo e il loro ambiente. Dall'epopea rivoluzionaria allo stato unitario*, a cura di Bernardo Falconi e Valerio Terraroli, Milano, Skira, 2000, p. 98.

Falconi 2000c

Bernardo Falconi, *Ritratto di Papa Pio IX*, in *I Dandolo e il loro ambiente. Dall'epopea rivoluzionaria allo stato unitario*, a cura di Bernardo Falconi e Valerio Terraroli, Milano, Skira, 2000, p. 124.

Falconi 2010

Bernardo Falconi, *La stagione neoclassica e romantica. Dai modelli canoviani al cantiere del vantiniiano alla scultura di gusto "troubadour"* in *Percorsi di scultura lombarda dal XV al XX secolo: arti plastiche a Brescia*, a cura di Valerio Terraroli, Brescia, UBI Banco di Brescia, 2010, pp. 215-259.

Fappani 1974

Antonio Fappani, *Castrezzato*, in *Enciclopedia bresciana, vol. 2 (C-CONT)*, Brescia, La voce del popolo, 1974, pp. 145-146.

Fappani 1982

Antonio Fappani, *L'episcopato di Girolamo Verzeri 1850-1883*, Brescia, Ateneo di Brescia, Accademia di scienze, lettere ed arti, 1982.

Finazzi 1853

Giovanni Finazzi, *Per la solenne inaugurazione del monumento eretto alla memoria del celebre maestro Giovanni Simone Mayr nella Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo. Orazione detta da monsignor canonico teologo Giovanni Finazzi*, Bergamo, Mazzoleni, 1853.

Fiori 2008

Giorgio Fiori, *Il centro storico di Piacenza: palazzi, case, monumenti civili e religiosi. 6. Il quarto quartiere di Piacenza dei Landi o di San Lorenzo*, Piacenza, TEP, 2008.

Fioroni 2011

Maria Fioroni, *Cronache legnaghesi 1915-1959*, a cura di Andrea Ferrarese, Stefano Vicentini, Legnago, Fondazione Fioroni Musei e Biblioteca Pubblica, 2011.

Fraccaroli 1862

Innocenzo Fraccaroli, *La nuova era d'Italia, modello di un gruppo colossale eseguito da Innocenzo Fraccaroli*, Milano, Lombardi, 1862.

Fraccaroli 1868

Innocenzo Fraccaroli, *Progetto di un ponte girevole da costruirsi in Milano per dare il passaggio ai carri fra i due tronchi della via Montebello ed alle barche sul naviglio di S. Marco*, in "Giornale dell'ingegnere-architetto civile e meccanico", a. XVI (1868), pp. 163-165.

Fraccaroli 1870

Innocenzo Fraccaroli, *Proposta dello scultore Innocenzo Fraccaroli per la libera superiore istruzione pratica della pittura e della scultura al maggior loro progresso*, Milano, Lombardi, 1870.

Fraccaroli 1883

Giuseppe Fraccaroli, *Lo scultore Innocenzo Fraccaroli. Discorso commemorativo letto da G. Fraccaroli inaugurandosi in Verona l'esposizione artistica dell'anno 1883*, Verona, Münster, 1883.

Franchini 2009

Cristina Franchini, *L'Achille e Penteseilea: frammenti di un mito*, in "Verona illustrata", n. 22 (2009), pp. 137-147.

Frisiani 1840

Alfonso Frisiani, *Esposizione delle opere di pittura e scultura nelle gallerie dell'I.R. Accademia di belle arti in Milano*, in "La moda", a. V, n. 41 (21 maggio 1840), pp. 161-164.

Fumagalli - Ambrosoli 1838

Ignazio Fumagalli, Francesco Ambrosoli, *Esposizione di belle arti nell'I.R. palazzo di Brera in Milano*, in "Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati", T. XCI, a. XXIII (1838), pp. 99-141.

Fumagalli - Ambrosoli 1840

Ignazio Fumagalli, Francesco Ambrosoli, *Esposizione di opere di belle arti nelle sale dell'I.R. palazzo di Brera*, in "Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati", T. XCVII, a. XXV (1840), pp. 96-121.

Fumagalli 1837

Ignazio Fumagalli, *L'Ape italiana di belle arti...*, in "Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati", T. LXXXVI, a. XXII (1837), pp. 391-392.

Gabrielli 2014

Luca Gabrielli, *Innocenzo Fraccaroli in Gabriele D'Annunzio aviatore, catalogo della mostra tenuta a Trento, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, dal 16 novembre 2013 al 30 marzo 2014*, a cura di Neva Capra, Luca Gabrielli, Giordano Bruno Guerri, Trento, Museo dell'aeronautica Gianni Caproni, Muse, 2014, pp. 150-151.

Galleria 2007

*La Galleria d'arte moderna e la Villa reale di Milano*, a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2007.

Galleria 2008

*Galleria d'arte moderna di Milano: guida al percorso espositivo luglio 2008*, Milano, Comune. Settore Musei e edifici storici, 2008.

Gardonio 2007-2008

Matteo Gardonio, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): aspettative, successi e delusioni*, Tesi di Dottorato, (rel. Massimo De Grassi), Università degli Studi di Trieste, anno Accademico 2007-2008.

Gatta 1850

Matteo Gatta, *Fraccaroli*, in “Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia”, a. XII (1850), p. 122.

Gattoli 2014

Chiara Gattoli, *Il pantheon dei veronesi illustri: la protomoteca di Verona (1870-1898)*, con un saggio di Sergio Marinelli, Verona, Comune, 2014.

Gazzetta 1829

“Gazzetta di Milano”, n. 230 (18 agosto 1829), p. 907.

Gazzetta 1851

“Gazzetta di Mantova”, n. 130 (29 ottobre 1851), p. 516.

Gazzetta ufficiale 1881

“Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia”, n. 14 (19 gennaio 1881), p. 218.

Gemma 1882

Luigi Francesco Gemma, *Sul feretro di Innocenzo Fraccaroli scultore*, Verona, Franchini, 1882.

*Gian Giacomo Poldi Pezzoli* 2011

*Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, a cura di Lavinia Galli Michero e Fernando Mazzocca, Torino, Allemandi, 2011.

*Giuseppe Jappelli* 2008

*Giuseppe Jappelli e la Nuova Padova*, a cura di Franca Pellegrini, Saonara, Il Prato, 2008.

Grandesso 2003

Stefano Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003.

Grandesso 2010

Stefano Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2010.

Grassi 1851

Ranieri Grassi, *Pisa e le sue adiacenze*, Pisa, Prospero, 1851.

Grubissich 1852

Agostino Antonio Grubissich, *La morte di Pantasilea gruppo in marmo d'Innocenzo Fraccaroli*, in "Gemme d'arti italiane", a. V (1852), pp. 39-44.

Guide 1851

*A guide to the great exhibition containing a description of every principal object of interest with a plan pointing out the easiest and most systematic way of examining the contents of the Crystal palace*, London, Routledge, 1851.

Guerrini 1934

Paolo Guerrini, *La parrocchia di S. Pietro di Castrezzato*, in *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, Brescia, Opera pavoniana, 1934, pp. 259-292.

Guides 1919

*Les Guides bleus: Normandie*, Paris, Hachette, 1919.

Hütter 1966

Luigi Hütter, *La statua vaticana di S. Francesco Caracciolo e Alberto Thorvaldsen*, in "Studi romani", a. XIV, n. 1 (gen. - mar. 1966), pp. 48-59.

Innocenzo 1844

*Innocenzo Fraccaroli*, in "Il pirata, giornale di letteratura, belle arti, teatri", A. X, n. 30 (4 ottobre 1844), pp. 117-119.

*Innocenzo Fraccaroli* 1838

*Innocenzo Fraccaroli*, in *Le glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera in Milano nell'anno 1838*, Milano, Venezia, Vallardi, 1838, pp. 160-161.

Jones 1983

Leslie Jones, *The paintings of Giovanni Battista Piazzetta*, Ann Arbor, University microfilms international, 1983.

Katalog 1869

*Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München Eröffnung am 2. Juli, Schluss am 31. Oktober 1869*, München, Verlag des Ausstellungscomités, 1869.

Krafft 1853

Albert Krafft, *L'Ecole moderne de la Galerie de tableaux impériale et royale, fermant un appendice du catalogue de la galerie*, Wien, Pichler, 1853.

Krasa-Florian 1993

Selma Krasa-Florian, *Pompeo Marchesis Kaiser-Franz-Denkmal in Wien. Die kunstpolitischen Beziehungen des Kaiserhofes zu Lombardo-Venetien 1814-1848*, in *Archiv und Forschung : das Haus-, Hof- und Staatsarchiv in seiner Bedeutung für die Geschichte Österreichs und Europas*, München, Oldenbourg, 1993, pp. 202-239.

L.A. 1876

L.A., *Belle arti*, in "Corriere delle Sera", 21-22 luglio 1876.

Leverhulme 2001

*The Leverhulme collection: Thornton Manor, Wirral, Merseyside, 26 June-28 June 2001*, London, Sotheby's, 2001.

Levri 1972

Mario Levri, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Francescani, 1972.

Lonati 1988

Riccardo Lonati, *Le opere d'arte del Vantiniano* Brescia, [s.n.], 1988.

Lorandi 1992

Marco Lorandi, *Luigi Deleidi detto il Nebbia*, in *Pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Bergamo, Bolis, 1992, vol. I, pp. 145-179.

Lorenzo Bartolini 2010

Lorenzo Bartolini, prefazione Cristina Acidini, testi Annarita Caputo, Silvestra Bietoletti, Ettore Spalletti, Firenze, Le Lettere, 2010.

Lorenzo Bartolini 2011

Lorenzo Bartolini *scultore del bello naturale*, a cura di Franca Falletti, Silvestra Bietoletti, Annarita Caputo, Firenze, Giunti, 2011.

Lovery 1825

Enrico Lovery, *Achille ferito, figura grande al vero di Filippo Albacini romano, censore accademico di S. Luca*, in *Memorie romane di antichità e di belle arti*, a cura di Luigi Cardinali, Roma, Contedini, 1825, vol II, pp. 256-257.

Maggi 1840

Pietro Maggi, *Storia triennale del socio Pietro dott. Maggi letta nell'adunanza del XI settembre 1835*, in "Memorie dell'Accademia d'agricoltura commercio ed arti di Verona", vol. XVI (1840), pp. 5-55.

Malispini 1830

Ricordano Malispini, *Storia fiorentina dall'edificazione di Firenze fino al 182 seguitata poi da Giacotto Malispini fino al 1286*, Livorno, Masi, 1830.

Malvezzi 1842a

Luigi Malvezzi, *Pubblica esposizione di belle arti in Brera del 1841*, in *Raccolta di articoli artistici editi ed inediti*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1842, pp. 3-40.

Malvezzi 1842b

Luigi Malvezzi, *Pubblica esposizione di belle arti in Brera del 1842*, in *Raccolta di articoli artistici editi ed inediti*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1842, pp. 70-112.

Mampieri 2014

Antonella Mampieri, *Cincinnato Baruzzi (1796 - 1878)*, Bologna, Bononia University Press, 2014.

Marchini 1986

Gian Paolo Marchini, *L'Accademia di pittura e scultura di Verona*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Verona, Banca Popolare di Verona, 1986, vol. 2, pp. 497-607.

Marin 2008-2009

Chiara Marin, *La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa periodica lombardo-veneta (1800-1848)*, Tesi di Dottorato, (rel. Franco Bernabei), Università degli Studi di Padova, anno Accademico, 2008-2009.

Marinelli 1989a

Sergio Marinelli, *L'arte in esilio*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 22-39.

Marinelli 1989b

Sergio Marinelli, *Innocenzo Fraccaroli (Castelrotto 1805- Milano 1882), L'innocenza*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 154-155.

Marinelli 1989c

Sergio Marinelli, *Innocenzo Fraccaroli, Eva prima del peccato*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona,*

*Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989*), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 155-156.

Marinelli 1989d

Sergio Marinelli, *Innocenzo Fraccaroli, Busto di Giuseppe Jappelli*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 160-161.

Marinelli 1989e

Sergio Marinelli, *Innocenzo Fraccaroli, Achille ferito*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 181-182.

Marinelli 1989f

Sergio Marinelli, *Giacomo Fiamminghi, Nina o la pazza per amore*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 224-225.

Marinelli 1996

Sergio Marinelli, *I dipinti degli antichi ospedali veronesi*, in *L'Ospedale e la città: cinquecento anni d'arte a Verona*, a cura di Alessandro Pastore, Gian Maria Varanini, Paola Marini, Giorgio Marini, Verona, Cierre edizioni, 1996, pp. 199-205.

Marinelli 1998

Sergio Marinelli, *I gessi di Alessandro Puttinati*, in "Verona Illustrata", n. 11 (1998), pp. 57-62.

Marsili Rietti 2000

Giulia Marsili Rietti, *Un monumento inedito di Innocenzo Fraccaroli nel Collegio della Guastalla di Monza*, in *Per terram Modoëtiae. Scritti offerti a Giuseppe Colombo*, a cura di Roberto Cassanelli, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2000, pp. 70-75.

Maschio 1984

Ruggero Maschio, *Immagini, ricordi, rovine. Iconografia dei protagonisti*, in *Il caffè Pedrocchi in Padova. Un luogo per la società civile*, a cura di Barbara Mazza, Padova, Signum, 1984, pp. 63-78.

Mauri 1842

Achille Mauri, *Achille ferito: statua di Francesco [sic] Fraccaroli socio d'arte della I. R. Accademia*, in "Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia", a. VI (1842), pp. 91-95.

Mauri 1847

Achille Mauri, *Atala e Chactas gruppo di Innocenzo Fraccaroli*, in *Gemme d'arti italiane*, a. I (1847), pp. 59-64.

Mazzi 1977

Giuliana Mazzi, *Per G. Jappelli, lettere inedite e carteggi rivisitati*, in "Padova e la sua provincia", a. XXXIII (1977), n. 7, pp. 16-21.

Mazzocca 1989

Fernando Mazzocca, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 40-79.

Mazzocca 2006

Fernando Mazzocca, *Il Romanticismo 1815-1848*, in *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, Ginevra, Milano, Skira, 2006, pp. 133-179.

Mazzocca 2008

Fernando Mazzocca, *Canova e il neoclassicismo: Bertel Thorvaldsen, Carlo Finelli, Pompeo Marchesi, Pietro Tenerani, Hiram Powers, Innocenzo Fraccaroli, Giovanni Maria Benzoni*, Firenze, E-ducation.it, 2008.

Mazzoleni 1735

Alessandro Mazzoleni, *Vita di monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, Targa, 1735.

Meneghello 1986

Bruno Meneghello, *Annali Società Belle Arti di Verona 1858-1921*, Verona, Lions Club, 1986.

Memorie 1997

*Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, a cura di Michele Petrantoni, Milano, Motta, 1997.

Mercey 1840

Frédérich Mercey, *La peinture et la sculpture en Italie*, in “Reveu des deux Mondes augmentée d’articles choisis dans les meilleurs revues et recueils périodiques”, t. III (1840), pp. 204-221.

Mercey 1841

Frédérich Mercey, *La pittura e la scultura in Italia*, con note di Pietro Selvatico, in “Rivista europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero”, n.s. a. IV (1841), n. 2, pp. 319-340; a. IV (1841), n. 3, pp. 5-28.

Midana 1929

Arturo Midana, *Il Duomo di Torino e la real cappella della SS. Sindone*, Torino, Italia Sacra, 1929.

*Monumento Sanmicheli* 1853

*Il Monumento a Sanmicheli in Verona*, in “Il Collettore dell’Adige”, III (1853), 58, p. 1.

*Monumento Tessari* 1853

*Il monumento Tessari pel cimitero di Verona*, in “Il Collettore dell’Adige”, III (1853), 44, p. 1.

Musetti 2002

Barbara Musetti, *Carlo Finelli (1782-1853)*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009.

*Milano* 1988

*Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, a cura di Franco Della Peruta e Fernando Mazzocca, Milano, Skira, 1988.

Mondini 1913

Raffaello Mondini, *Spigolando tra medaglie e date (1848-1870-1871)*, Livorno, Giusti, 1913.

Mongeri 1872

Giuseppe Mongeri, *L’arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, Società cooperativa fra tipografi, 1872.

Monti 1995

Raffaele Monti, *Volo e scultura*, Roma, De Luca, 1995.

*Monumento* 1856

*Monumento a Luigi Deleide*, in “Gazzetta di Bergamo”, a. 43, n. 81 (7 ottobre 1856), p. 1.

*Monumento* 1881

*Monumento a Vittorio Emanuele in Legnago*, in “L'Illustrazione italiana”, a. VIII, n. 20 (15 maggio 1881), pp. 309-310.

Moroni 1860

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro ai nostri giorni ... Vol. XCVII*, Venezia, Tipografia emiliana, 1860.

*Museo* 2011

*Il museo del Risorgimento. Verona dagli Asburgo al Regno d'Italia*, a cura di Ettore Napione, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

*Museo storico* 2005

*Il Museo Storico del Castello di Miramare*, a cura di Rossella Fabiani, Vicenza, Terraferma, 2005.

Napione 1928

Teresio Napione, *Studi sulla fortuna di Chateaubriand nella letteratura e nell'arte italiana: contributo alla storia del nostro Romanticismo*, Torino, Paravia, 1928.

Nicolini 1858

Giuseppe Nicolini, *Elogio di Cesare Arici detto nella solenne commemorazione in onore del poeta il giorno 24 giugno 1837*, in *Opere di Cesare Arici*, Padova, Tipografia del Seminario, 1858, pp. V-XXXI.

*Notizie* 1876

*Notizie varie*, in “La Perseveranza”, 1 luglio 1876.

Novak 2007

Barbara Novak, *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, New York, Oxford University Press, 2007.

*Nuova* 1858

*Una nuova statua del Fraccaroli*, in “Rivista di Firenze e bullettino delle arti e del disegno pubblicazione mensile di scienze, lettere ed arti”, a. II (1858), pp. 307-308.

*La Nuova Era* 1864

*La Nuova Era d'Italia. Gruppo colossale dello scultore Fraccaroli*, in “L'emporio pittoresco”, 9-15 ottobre 1864, pp. 16-17.

Nurra 1899

Pietro Nurra, *Donne illustri: Maria Gaetana Agnesi*, in “Emporium”, n. IX (1899), pp. 113-123.

Odorici 1853

Federico Odorici, *Guida di Brescia rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia, Cavalieri, 1853.

*Official* 1851a

*Official descriptive and illustrated Catalogue of the great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Part IV. Colonies, Foreign States Division I*, London, Spicer brothers, Clowes and Son, 1851.

*Official* 1851b

*Official Catalogue of the great Exhibition of the Works of Industry of all Nations 1851*, 2. corrected and improved edition, London, Spicer brothers, Clowes and Son, 1851.

*Official 1853*

*Official Catalogue of the New York Exhibition of the Industry of all Nations, 1853.* First revised edition, New York, Putnam & co., 1853.

*Oggetti 1829*

*Oggetti di belle arti esposti nelle sale e gallerie dell'Imp. Regia Accademia*, in “Atti dell’ I.R. Accademia di belle arti in Milano” 1829, pp. 45-71.

*Oggetti 1838*

*Oggetti di belle arti esposti nell'Imp. Regio palazzo di Brera*, in “Atti dell’ I.R. Accademia di belle arti in Milano” 1838, pp. 47-84.

*Onore 1842*

*Onore al merito. Cenni sulle più acclamate opere artistiche esposte nel settembre 1842 nell'I.R. Palazzo di Brera*, Milano, Pirola, 1842.

*Orti Manara 1835*

Giovanni Orti Manara, *Esposizione delle Belle arti nelle sale del Teatro filarmonico di Verona nel 1835*, in “Il Poligrafo giornale di scienze lettere ed arti”, n. s., t. VIII (1835), pp. 118-139.

*Orti Manara 1836*

Giovanni Orti Manara, *Sull'esposizione delle belle arti in Verona del 1836*, Verona, Antonelli, 1836.

*L'Ottocento 2001*

*L'Ottocento a Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2001.

*L'Ottocento lombardo* 2006

*L'Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, a cura di Fernando Mazzocca, Ginevra, Milano, Skira, 2006.

Pagani 2012

Chiara Pagani, *Monumento di Francesco Casorati*, in *Il cortile dei medici e degli artisti e il teatro anatomico dell'Università di Pavia*, Pavia, Fondazione Banca del Monte di Lombardia, 2012, p. 61.

Paget 1861

Pierre Paget, *L'aurore de l'indipendance italienne*, in "L'illustration journal universel", vol. XXXVII (16 maggio 1861), p. 176.

Pagnoni 1979

Luigi Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche: appunti di storia e arte*, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1979.

Pagnoni 1991

Luigi Pagnoni, *L'arte nella Cattedrale di S. Alessandro di Bergamo*, in Bruno Cassinelli, Luigi Pagnoni, Graziella Colmuto Zanella, *Il Duomo di Bergamo*, Bergamo, Bolis, 1991, pp. 65-133.

Palais 1851

"Les Palais de cristal", n. 13 (2 agosto 1851), p. 196.

Pancheri 2010

Roberto Pancheri, *Il Dizionario degli artisti trentini di Simone Weber: aspetti di un cantiere aperto*, in *L'eredità culturale di Simone Weber (1859-1945), atti della giornata di studi, Denno, 14 novembre 2009*, Trento, Studi trentini di scienze storiche, 2010, pp. 63-110.

Pancheri 2012

Roberto Pancheri, *Il bacio. Atala e Chactas: la scultura acquistata e “nascosta”*, in “Corriere del Trentino”, 13 settembre 2012, p. 13.

Pancheri 2014

Roberto Pancheri, *Innocenzo Fraccaroli (Castelrotto di Valpolicella, 1805-Milano 1882), Atala e Chactas*, in *Tesori dal passato. Arte e storia in dieci anni di acquisizioni*, a cura di Laura Dal Prà e Luciana Giacomelli, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2014, pp. 404-408.

Panzetta 2003

Alfonso Panzetta, *Fraccaroli, Innocenzo*, in *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, Adarte, 2003, pp. 373, 407-408.

Paris 1977

*Paris salon de 1880*, New York, London, Garland, 1977.

Parise 1989a

Roberta Parise, *La medaglia nel Lombardo-Veneto in Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, p. 93.

Parise 1989b

Roberta Parise, *Medaglia commemorativa delle Cinque Giornate di Milano in Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989)*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, p. 197.

Pavanello 2002

Giuseppe Pavanello, *La decorazione degli interni*, in *La pittura nel Veneto: l'Ottocento*, Milano, Electa, 2002, vol. 2, pp. 421-498.

*Per Brera* 2014

*Per Brera. Sito Unesco, atti del convegno internazionale (29 novembre – 1 dicembre 2012)*, a cura di Sandro Scarrocchia, Milano, Sestante, 2014.

Perry 1972

Marilyn Perry, *The Statuario publico of the Venetian Republic*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, n. 8 (1972), pp. 75-113, 221-253.

Pescarmona 1980

Daniele Pescarmona, *Sculture della cappella della SS. Sindone di Torino e dell'altare del Duomo di Novara*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna. 1773-1861. Torino, maggio-luglio 1980*, a cura di Enrico Castelnuovo e Marco Rosci, Torino, s.n., 1980, vol. II, pp. 591-596.

Pescarmona 1997

Daniele Pescarmona, *I monumenti commemorativi*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di Giacomo Agosti e Matteo Ceriana, Firenze, Centro Di, 1997, pp. 159-168.

Pettenella 1999a

Paola Pettenella, *Innocenzo Fraccaroli, Ritratto di Ferdinando Bassi, 1837*, in *L'Ottocento: Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto: catalogo ragionato delle collezioni del XIX secolo*, Gabriella Belli, Nicoletta Boschiero, Paola Pettenella, Ginevra, Milano, Skira, 1999, pp. 16, 74-75.

Pettenella 1999b

Paola Pettenella, *Innocenzo Fraccaroli (Castelrotto, Verona 1805-Milano, 1882)*, in *L'Ottocento: Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto: catalogo ragionato delle collezioni del XIX secolo*, Gabriella Belli, Nicoletta Boschiero, Paola Pettenella, Ginevra, Milano, Skira, 1999, pp. 195-196.

Pezzi 1838

Gian Jacopo Pezzi, *Mostra degli oggetti di belle arti nel palazzo di Brera in Milano*, in "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri, cronache, varietà e mode", a. V, n. 73 (12 settembre 1838), pp. 289-290.

Pezzi 1840

Gian Jacopo Pezzi, *Mostra degli oggetti di belle arti nel palazzo di Brera in Milano*, in "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri, cronache, varietà e mode", a. VII, n. 40 (16 maggio 1840), pp. 157-158.

Piceni - Cinotti 1962

Enrico Piceni - Mia Cinotti, *La scultura a Milano dal 1815 al 1915*, in *Storia di Milano*, Roma, Treccani, 1953-1966, vol. XV (1962), pp. 585-620.

Pighi 1893

Giovanni Battista Pighi, *La Chiesa di San Dionigi*, Verona, Marchiori, 1893.

Pistolesi 1855

Saverio Pistolesi, *Morte di Penthesilea, scultura di Fraccaroli* in *Album Pittorico Vol. 3*, Genova, Regio Istituto dei sordomuti, 1855.

Poli 1995

Francesco Poli, *Le statue, i busti e i monumenti del palazzo di Brera*, in *La città di Brera. Due secoli di scultura*, Milano, Fabbri, 1995, pp. 100-105.

Poligrafo 1830

“Il Poligrafo giornale di scienze lettere ed arti”, T. I (1830), p. 124.

Pomello 1909

Arturo Pomello, *San Dionisi (Villa Cuzzi)*, Verona, Franchini, 1909.

Pompa 1869

Raffaele Pompa, *Chi si aiuta Dio l'aiuta ossia storia degli uomini che dal nulla seppero innalzarsi ai più alti gradi in tutti i rami della Umana Civiltà...*, Napoli, Nobile, 1869.

*Pompeo Marchesi* 2003

*Pompeo Marchesi. Ricerche sulla personalità e sull'opera*, a cura di Antonio Musiari, Gottardo Ortelli, Gavirate, Nicolini, 2003.

Porro 1838

Cleto Porro, *Fraccaroli*, in *Brevi considerazioni su alcune opere di belle arti esposte nelle sale di Brera in Milano il corrente autunno 1838*, Lodi, Orcesi, 1838, pp. 16-17.

Prati 1842

Giovanni Prati, *Esposizione in Brera 1842. Fraccaroli, Podesti e Hayez*, Milano, Bravetta, 1842.

Prati 1845

Giovanni Prati, *Achille ferito: statua d'I. Fraccaroli*, in *Memorie e lacrime e nuovi canti*, Palermo, Longo, 1845, pp. 89-91.

Predari 1842

Francesco Predari, *Fraccaroli, Podesti ed Hayez. Versi di G. Prati*, in “Rivista Europea, giornale di scienze, lettere, arti e varietà”, V (1842), 4, pp. 111-114.

*Programmi 1829*

*Programmi per grandi concorsi dell'anno 1829* in “Atti dell’ I.R. Accademia di belle arti in Milano” 1829, pp. 27-29.

*Promis 1877*

Carlo Promis, *Memorie e lettere di Carlo Promis, architetto, storico ed archeologo torinese (1808-1873) raccolte dal dott. Giacomo Lumbroso*, Torino, Bocca, 1877.

*Puccioni 1929*

Mario Puccioni, *Il Risorgimento italiano nell'opera, negli scritti, nella corrispondenza di Piero Puccioni. Primo periodo: 1858 – 5 aprile 1860*, in “Rassegna storica del Risorgimento, 1929, pp. 201-217.

*Raccolte 1997*

*Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di Giacomo Agosti e Matteo Ceriana, Firenze, Centro Di, 1997.

*Raggi 1835*

Oreste Raggi, *Achille ferito nel tallone da una freccia di Apollo. D'Innocenzo Fraccaroli*, in “L'Ape italiana di Belle Arti”, a. I, vol. I (1835), pp. 61-62, tav. XXXVIII.

*Rasmo 1933*

Nicolò Rasmo, *Piccole guide iconografiche d'Italia, I. Venezia Tridentina*, in “Studi Trentini di Scienze storiche”, XIV (1933), pp. 222-247.

*Regis 1924*

Giulio Regis, *Figure del romanticismo Trentino: Scipione Salvotti*, in “Gazzetta del Turismo, a. 5, n. 9 (novembre 1924)”, pp. 16-18.

*Relazione 1870*

*Relazione della Presidenza della Società Belle Arti in Verona*, in “L’Adige”, V (1870), suppl. al n. 10 gennaio 1870.

*Reports 1852a*

*Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851. Reports by the Juries on the Subjects in the thirty Classes into which the Exhibition was divided, vol. IV, Reports Classes XXIX, XXX*, London, Spicer, 1852.

*Reports 1852b*

*Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided : Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851*, London, Clowes, 1852.

*Rinaldi 1844*

Antonio Rinaldi, *Sepolcro Passalacqua in Paina, provincia di Milano*, Milano, Bianchi, 1844.

*Rodolfo Vantini 1995*

*Rodolfo Vantini e l’architettura neoclassica a Brescia, atti del convegno di studi, Brescia 12 novembre 1992*, Brescia, Ateneo, 1995.

*Rognini 1992*

Luciano Rognini, *La chiesa e il priorato di S. Dionigi a Parona*, in “Annuario Storico Zenoniano”, Verona 1992, pp. 61-70.

*Rossi 1859*

Giuseppe Rossi, *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, Verona, Rossi 1859.

Rovani 1854

Giuseppe Rovani, *Introduzione*, in “Album delle Esposizioni di Belle arti in Milano ed in altre città italiane”, a. XVI, 1854, pp. 15-16.

Rovani 1855

Giuseppe Rovani, *Introduzione*, in “Album delle Esposizioni di Belle arti in Milano ed in altre città italiane”, a. XVII, 1855, pp. IV-V.

Rovani 1858

Giuseppe Rovani, *Fraccaroli e Puttinati*, in *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro risposdenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, Milano, Sanvito, 1858, vol. 4, pp. 519-522.

S.N. 2007

S.N., *Ripulito re Vittorio ma la statua resta lì*, in “L’Arena”, 20 dicembre 2007.

Sacchi 1841

Giuseppe Sacchi, *Fraccaroli Innocente*, in “Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia”, a. VIII (1841), p. 115.

Sacchi 1844a

Giuseppe Sacchi, *Dedalo ed Icaro. Gruppo di Innocenzo Fraccaroli socio d'arte di quest' I.R. Accademia*, in “Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia”, a. VIII (1844), pp. 41-43.

Sacchi 1844b

Giuseppe Sacchi, *Monumenti eretti in Milano a Bonaventura Cavalieri, a Pietro Verri ed a Giandomenico Romagnosi*, in “Annali universali di statistica economia pubblica, geografia, storia, viaggi e commercio”, S. 2, vol. 2 (1844), pp. 185-187.

Sacchi 1856

Giuseppe Sacchi, *Intorno alla pubblica mostra di belle arti nelle sale di Brera nell'anno 1856*, in "Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia", a. XVIII (1856), pp. 111-118.

Sartori 1881

Giulio Sartori, *Protomoteca veronese*, Verona, [s.n.], 1881.

Sass 1962

Else Kai Sass, *Thorvaldsens portraetbuster*, København, Gads, 1962.

Schröder 1830

Francesco Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle province venete*, Venezia, Alvisopoli, 1830.

Scopoli 1843

Francesco Scopoli, *L'Innocenza. Statua del Fraccaroli*, in "Foglio di Verona", 24 luglio 1843.

Scultore 1836

*Lo scultore Innocenzo Fraccaroli veronese*, in "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri, cronache, varietà e mode", a. III, n. 143 (31 dicembre 1836), p. 578.

Scultura in Friuli 1988

*La scultura in Friuli Venezia Giulia. Vol. II. Dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Paolo Goi, Pordenone, GEAP, 1988.

Sebregondi 1882

Francesco Sebregondi, *Innocenzo Fraccaroli scultore. Cavaliere dell'Ordine de ss. Maurizio e Lazzaro...*, in "Atti della R. Accademia di belle arti in Milano", 1882, pp. 93-98.

Selvatico 1844

Pietro Selvatico, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, in "Rivista europea giornale di scienze morali, letteratura, arti e varietà", n.s. a. II (1844), pp. 356-369, 464-496, 521-539.

Sirven 1866

Alfred Sirven, *Journaux et journaliste*, Paris, Cournol, 1866, p. 255.

Solera 1838

Temistocle Solera, *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. palazzo di Brera in Milano*, in "La moda. Giornale di scene della vita, mode di vario genere, e teatri", a. III, n. 76 (20 settembre 1838), pp. 301-303.

Solera 1842

Temistocle Solera, *Eva statua in marmo di Innocenzo Fraccaroli veronese*, in *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di belle arti esistenti nella galleria di Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio*, Milano, Crespi, 1842, pp. [78-81].

Solera 1844

Temistocle Solera, *Eva statua in marmo di Innocenzo Fraccaroli veronese*, in *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di belle arti esistenti nella galleria di Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio*, 2. ed., Milano, Crespi e Pagnoni, 1844, pp. 65-68.

Solero 1956

Silvio Solero, *Il Duomo di Torino e la R. Cappella della Sindone*, Pinerolo, Alzani, 1956.

*Sopra una statua* 1832

*Sopra una statua di Innocenzo Fraccaroli veronese*, in “Il Poligrafo giornale di scienze lettere ed arti”, T. IX (1832), pp. 436-448.

Sorce 2012

Francesco Sorce, *Giovanni Maria Morlaiter*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2012, vol. 76.

*Soscrizione* 1863

*Soscrizione patrocinata da S. A. Reale il principe Umberto per la erezione di un monumento in Milano raffigurante La nuova era d’Italia*, [S.l., s.n., 1863].

Spalletti 1996

Ettore Spalletti, *La continuità della memoria: i monumenti funebri dell’Ottocento*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di Clara Baracchini e Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996, pp. 154-200.

Spalletti 2011

Ettore Spalletti, *La ninfa del deserto*, in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, a cura di Franca Faletti, Silvestra Bietoletti, Annarita Caputo, Firenze, Milano, Giunti, 2011, pp. 346-347.

Spedalieri 1822

Nicola Spedalieri, *Analisi dell’esame critico del signor Nicola Freret sulle prove del Cristianesimo*, Monza, Corbetta, 1822, vol. IV.

Spinosa 2011

Arianna Spinosa, *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze, Alinea, 2011.

Stampa 1738

Gaspara Stampa, *Rime di madonna Gaspara Stampa con alcune altre di Collaltino, e di Vinciguerra conti di Collalto e di Baldassare Stampa. Giuntovi diversi componimenti di varj autori in lode della medesima*, Venezia, Francesco Piacentini, 1738.

Stefani – Mondo 1852

Guglielmo Stefani, Domenico Mondo, *Torino e i suoi dintorni: guida storico-artistica, amministrativa e commerciale...*, Torino, Schiepatti, 1852.

Strazza 1873

Giovanni Strazza, *Gruppo XXV, Scultura*, in *Relazione dei giurati italiani sulla esposizione universale di Vienna del 1873. Fascicolo IV, Gruppo XXV, Belle arti ...*, Milano, Stamperia regia, 1873, pp. 5-9.

Supplemento 1818

“Supplemento alla Gazzetta di Firenze”, n. 85 (16 luglio 1818), p. 1.

Tarchiani 1936

Nello Tarchiani, *La scultura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Novissima enciclopedia monografica illustrata, 1936.

Tedeschi 1995

Francesco Tedeschi, *La scultura della “scuola di Milano” attraverso le esposizioni internazionali (1815-1878) e la critica*, in *La città di Brera. Due secoli di scultura*, Milano, Fabbri, 1995, pp. 64-78.

Tedeschi 1997

Francesco Tedeschi, *Fraccaroli Innocenzo (Innocente)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1997, vol. 49, pp. 559-561.

Tedeschi 1999

Francesco Tedeschi, *Le figure femminili nella scultura: retorica e nuovi generi*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della patria. Incontro di studio sulle arti*, Milano, 19-21 marzo 1998, a cura di Roberto Cassanelli, Sergio Rebor, Francesca Valli, Milano, Accademia di Bera, Comune di Milano, 1999, pp. 45-57.

Tenca 1845

Carlo Tenca, *Esposizione di belle arti nell'I. R. palazzo di Brera*, in "Rivista europea: giornale di scienze morali, letteratura ed arti", agosto-settembre 1845, pp. 282-321.

Tenca 1846

Carlo Tenca, *Esposizione di belle arti nell'I. R. palazzo di Brera*, in "Rivista europea: giornale di scienze morali, letteratura ed arti", settembre 1846, pp. 340-369.

Terraroli 1990

Valerio Terraroli, *Il Vantiniano: la scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, Grafo, 1990.

Terraroli 2006

Valerio Terraroli, *Un luogo foscoliano della memoria: il cimitero Vantiniano di Brescia*, in *L'Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, a cura di Fernando Mazzocca, Ginevra, Milano, Skira, 2006, pp. 207-213.

Thieme - Becker 1916

Ulrich Thieme, Felix Becker, *Fraccaroli, Innocenzo*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig, Seeman, 1916, vol. XII, pp. 271-272.

Tibiletti 1961

Gianfranco Tibiletti, *Monumenti e cimeli dell'Ateneo pavese*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1961.

Tiddia 2014

Alessandra Tiddia, *Fra Neoclassicismo e Romanticismo, fra Europa e America: Fraccaroli, scultore dei due mondi*, in *Tesori dal passato. Arte e storia in dieci anni di acquisizioni*, a cura di Laura Dal Prà e Luciana Giacomelli, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2014, pp. 356-371.

Tomezzoli 2002

Andrea Tomezzoli, *Verona*, in *La pittura nel Veneto: l'Ottocento*, Milano, Electa, 2002, vol. 1, pp. 311-376.

Torricella 1868

Giuseppe Torricella, *Torino e le sue vie illustrate con cenni storici*, Torino, Borgarelli, 1868.

Turotti 1844

Felice Turotti, *Cenno intorno alla pubblica esposizione di belle arti in Brera*, in “Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali”, A. IV (1844), pp. 306, 314.

Turotti 1938

Felice Turotti, *Innocenzo Fraccaroli*, in “Album esposizione di belle arti di Milano”. a. II (1938), pp. 136-137.

Vado a Brera 2008

*Vado a Brera: artisti, opere, generi acquirenti nelle esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di Roberto Ferrari, Brescia, Aref, 2008.

Vapereau 1870

Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains contenat toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, 4. édition, Paris, Hachette, 1870.

Verona 2014

Verona, *Palazzo della Ragione Torre dei Lamberti Galleria d'arte moderna Achille Forti: guida alla visita*, a cura di Patrizia Nuzzo, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.

Vicario 1994

Vincenzo Vicario, *Fraccaroli Innocenzo*, in *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi, Il Pomerio, pp. 471-474, vol I.

Vicario 1995

Vincenzo Vicario, *La scultura bresciana dell'Ottocento e del primo Novecento*, Spino d'Adda, Grafica GM, 1995.

Views 1854

*Views of the Crystal palace and park Sydenham*, London, Day and son, 1854.

Viguzzi 1932

Silvio Viguzzi, *La scultura italiana dell'Ottocento*, Milano, Ceschina, 1932.

La villa 1975

*La villa nel veronese*, a cura di Giuseppe Franco Viviani, Verona, Banca mutua popolare di Verona, 1975.

Vita 1841

*Vita di S. Francesco Caracciolo fondatore dell'ordine de' chierici regolari minori ridotta in compendio da quelle più diffusamente pubblicate dal dottor Ignazio De Vives, e dal p. Agostino Cencelli sacerdote dell'ordine stesso*, Napoli, De Bonis, 1841.

Vitali 1857

Giuseppe Vitali, *Fraccaroli Innocenzo*, in *Nouvelle Biographie Générale depuis les temps les plus Reculés jusqu'a nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1857, col. 420-421.

Volta 2013

Valentino Volta, *Castello e chiese di Castrezzato*, Montichiari, BAMS, 2013.

Von Morenberg 2006

*Innocenzo Fraccaroli (1805-1882). Il nuovo mondo conquista Europa gruppo scultoreo in marmo bianco di Carrara*, in *Von Morenberg Casa d'aste in Trento: asta benefica eredità baronessa Salvotti ed altri, arredi, preziosi e dipinti, Trento, 17 giugno...*, Trento, Von Morenberg, 2006, p. 59.

Wazbinski 1988

Zygmunt Wazbinski, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674* in *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Roma, École Française de Rome, 1988. pp. 557-615.

*Welt-Ausstellung* 1873

*Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieler Kunst-Catalog*, zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Wien, Verlag der General-Direction, 1873.

Winckelmann, 1830

Johann Joachim Winckelmann, *Opere*, Prato, Giachetti, 1830.

Zanardi 1901

Amalia Zanardi, *Maria Gaetana Agnesi: studio biografico*, Milano, Agnelli, 1901.

Zanchetti 1999

Giorgio Zanchetti, *Istanze risorgimentali e celebrazione ufficiale in scultura*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della patria. Incontro di studio sulle arti, Milano, 19-21 marzo 1998*, a cura di Roberto Cassanelli, Sergio Reborà, Francesca Valli, Milano, Accademia di Bera, Comune di Milano, 1999, pp. 243-263.

Zanchi 2003

Mauro Zanchi, *La Basilica di Santa Maria Maggiore. Una lettura iconografica della "Biblia Pauperum" di Bergamo*, Clusone, Ferrari, 2003.

Zanotto 1856

Francesco Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna...*, Venezia, Brizeghel, 1856.

Zatti 1999

Paola Zatti, *Innocenzo Fraccaroli Castelrotto di Valpolicella (Verona), 1805-Milano 1882, Davide che lancia la fionda*, in *Fondazione Cassa di risparmio delle Provincie Lombarde. Le collezioni d'arte: l'Ottocento*, Milano, Fondazione Cassa di risparmio delle Provincie Lombarde, 1999, pp. 169-170.

Zini 1842

Giovanni Francesco Zini, *Igea gruppo colossale in marmo dello scultore Francesco Somajni consigliere dell'Accademia di belle arti in Milano*, in "Cosmorama pittorico", A. VIII, n. 45 (5 novembre 1842), p. 354.