


Predella journal of visual arts, n°56, 2024 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

L'attività grafica di Santo Varni scultore e studioso: Amore che doma la Forza e il Monumento funebre di Lorenzo Dufour

A crucial and multifaceted figure as a sculptor, collector, and scholar of archaeology and art, Santo Varni (Genoa, 1807-1885) was primarily active between Genoa and Turin around the mid-19th century. He complemented his sculptural work with frenetic graphic activity, which he developed in various directions. Trained by Lorenzo Bartolini in Florence, Varni considered drawing not only as the starting point of every sculptural composition, but also as an autonomous language. This is demonstrated by the numerous albums he compiled, which reveal his diverse areas of investigation: from neoclassical linearism to sheets in pen and ink with watercolour, and even to caricature. It is by interpreting Varni's graphic corpus in the light of his collecting and scholarly activity that his profound versatility in drawing inspired by various Italian traditions, starting from the Quattrocento, can be fully understood. Through the examination of two case studies, this essay provides an initial account of the sculptor's practice as a draughtsman.

«Il disegno essendo di ogni cosa il fondamento, conviene farne principale oggetto di studio¹»

S. Varni

Così scriveva lo scultore genovese Santo Varni (1807-1885) in una lettera indirizzata al pittore Antonio Varni, suo nipote, in merito a una polemica scatenata a Genova da Federigo Alizeri, il quale si era espresso negativamente sulle novità diffuse dal *coté* di pittori gravitanti intorno a Tammar Luxoro e presenti nel 1864 all'Esposizione della Promotrice (o «corruttrice», come preferì definirla lo scultore in un'altra occasione)². Alizeri e Varni, insieme al pittore Giuseppe Isola, si configuravano, infatti, come i più grandi avversari delle nuove sperimentazioni sul vero condotte allora proprio da Luxoro insieme ad artisti quali Alberto Issel, Benedetto Musso, Ernesto Rayper e lo stesso Antonio Varni³. Certamente Santo, da convinto sostenitore dell'insegnamento accademico – che esercitò alla Ligustica per più di quarant'anni, anche scontrandosi con la spinta riformatrice di Maurizio Dufour⁴ – considerava il disegno non solo come momento essenziale all'educazione dell'artista e all'elaborazione delle proprie opere plastiche, ma pure come pratica dal valore assolutamente autonomo, oltre che inesauribile e assiduo strumento di studio e di meditazione dall'antico, dal Medioevo, dal Rinascimento e, sebbene con maggiore prudenza, dal Barocco⁵. È infatti ormai noto che Varni, oltre a essere scultore di fama nazionale attivo prevalentemente a Genova (soprattutto a Staglieno) e a Torino per i Savoia, fu anche collezionista onnivoro, nonché studioso di archeologia e di storia dell'arte, in un momento in cui queste discipline stavano

iniziando ad assumere caratteristiche sempre più specifiche, all'insegna di un impianto metodologico maggiormente rigoroso⁶. Ed è forse proprio attraverso lo studio dei suoi numerosi disegni che meglio si può intuire la complessità delle relazioni tra le diverse occupazioni dell'artista-intellettuale e, in particolare, l'intricato sistema di riferimenti figurativi – talvolta suggestioni rielaborate liberamente, talaltra citazioni nitidamente riconoscibili – a cui egli attingeva per l'elaborazione delle sue opere. Fonte assolutamente imprescindibile per la comprensione della figura *tout court* di Santo Varni è il catalogo dell'asta della collezione personale, organizzata dal mercante napoletano Giulio Sambon nel 1887 nella villa-studio dello scultore in via Foscolo, a Genova, due anni dopo la sua scomparsa⁷. Qui si possono cogliere il particolare interesse di Santo per l'archeologia, grazie alla presenza di vari reperti provenienti da Luni, da Tortona, da Libarna; l'attenzione privilegiata per il disegno genovese tra Cinque e Settecento, con un ricco gruppo di disegni di Luca Cambiaso, dei De Ferrari e dei Piola; i rapporti con i più grandi artisti italiani contemporanei, dei quali pure possedeva diversi disegni (citiamo solo Bezzuoli, Camuccini, Hayez e Palagi); infine, il ruolo fondamentale delle incisioni, le quali, purtroppo, si sono conservate solo in minima parte, mentre totalmente perdute risultano essere le oltre milleducento fotografie segnalate da Sambon⁸. Strettamente connessa alla collezione era senz'altro la ricchissima biblioteca, che raccoglieva numerosi volumi di «belle arti», in molti casi illustrati: Alberti, Baldinucci, Vasari, ma anche i contemporanei Cavalcaselle, Cicognara e Rosini, con incursioni nel mondo inglese e francese, come Owen Jones e Viollet-le-Duc⁹. In dialogo serrato con la pratica collezionistica è poi da leggersi la produzione trattatistica di Varni studioso, con gli affondi sugli scavi di Libarna, Luni e Savignone, e i saggi intorno a Matteo Civitali, al Coro della Cattedrale di San Lorenzo, ai Della Porta, ad Andrea Sansovino e agli Stagi; studi che, per altro, lo condussero al preziosissimo ritrovamento nel 1874 della *Margherita di Brabante* di Giovanni Pisano¹⁰. Nel corso di queste ricerche si avvalse delle sue capacità di copista, sia per ragioni scientifiche sia per costituire un vastissimo repertorio dal quale trarre spunto per le opere di sua invenzione. La produzione grafica rappresentò dunque per lo scultore-intellettuale un vero *fil rouge* che incontrava e teneva tra loro le molteplici discipline di cui si interessò; una lente d'indagine che egli adoperava con impressionante perseveranza e che sviluppò in varie direzioni: dalle frettolose annotazioni dal vero, a gradi di elaborazione che ne evidenziano tutta l'abilità tecnica (per i progetti degli svariati monumenti funebri eseguiti a Staglieno, ad esempio), infine alla copia e al disegno di traduzione come supporti per il suo sguardo di conoscitore. Varni fu particolarmente attento e meticoloso nell'organizzazione della raccolta dei

suoi fogli, talvolta ordinati in album pensati come opere autonome, addirittura da dedicare al suo più affezionato committente, il Principe Odone di Savoia (1846-1866), sfortunato quartogenito di Vittorio Emanuele II¹¹. Questa attenzione è dovuta alla chiara volontà di conservare la propria produzione grafica, cosa in buona parte avvenuta nonostante lo smembramento della sua collezione, che Varni tentò invano di scongiurare nei suoi due testamenti¹². Un consistente nucleo di disegni varniani, frutto di acquisizioni anche recenti, è custodito al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso di Genova. Non risulta che alcuna parte di essi vi sia giunta attraverso gli acquisti condotti dal Comune di Genova all'asta della collezione dello scultore tenutasi nel 1887, a differenza di quanto accaduto per molti disegni antichi¹³. Il primo fondo di autografi di Varni è dunque entrato nelle collezioni comunali solamente nel 1905, tramite la donazione di Giorgio Passano, figlio del bibliofilo Giambattista, il quale ricevette in dono da Varni diversi fogli; il secondo, attraverso il legato di Mary Ighina vedova Barbano – nipote dell'artista, anch'ella scultrice¹⁴ – nel 1926¹⁵. Così si arriva a un totale di circa centocinquanta numeri. A questo iniziale gruppo si aggiunse un'importante donazione di circa settecentocinquanta disegni da parte di Marco Fabio Apolloni, che li aveva a sua volta acquistati nel corso di un'asta Cambi del 2008¹⁶. Un nutrito e significativo fondo, che conta più di mille fogli strettamente connessi agli studi condotti da Varni, si conserva inoltre nella Biblioteca di Serravalle Scrivia: esso è infatti costituito per lo più da copie dai reperti di scavo libarnesi, lunensi e tortonesi, da alcuni monumenti versiliesi e dalla Cappella di San Giovanni nella Cattedrale di San Lorenzo¹⁷. In ultima istanza, sono da menzionare i circa venti fogli, finora mai studiati, che si trovano nella Biblioteca Reale di Torino, alcuni dedicati a Odone, altri forse donati dallo scultore a Carlo Promis¹⁸.

Una iniziale quanto parziale analisi dei disegni preparatori per alcuni monumenti funebri è stata condotta da Carla Cavelli Traverso in quella che è tutt'ora l'unica monografia sullo scultore (un catalogo della mostra tenuta all'Accademia Ligustica nel 1985)¹⁹. Quell'indagine si collocava tra i pochi approfondimenti sulla grafica degli scultori ottocenteschi italiani, quasi sempre strutturati in forma di affondi monografici riguardanti i singoli autori e spesso affrontati nella dimensione di un confronto tra disegni e opere definitive²⁰. Inserire l'attività grafica di Varni all'interno della prassi accademica italiana intorno alla metà del secolo resta tutt'oggi assai complesso, anche per la carenza di studi specifici che si concentrino, ad esempio, sulle varie modalità di insegnamento del disegno nelle classi di scultura delle accademie italiane²¹. Certo, il catalogo della mostra *Da Antonio Canova a Medardo Rosso, disegni di scultori italiani del XIX secolo* (1982), curata da Gianna Piantoni²², permetteva un iniziale confronto tra le modalità di lavoro di

vari artisti – cosa che avveniva già nel fondamentale studio dei disegni italiani ottocenteschi degli Uffizi curato da Carlo Del Bravo (1971), nel quale erano prese in esame anche opere di Bartolini, Duprè e Fedi, tra gli altri²³; tuttavia, se risulterebbe difficile raccordare in un unico e sistematico studio l'analisi dei differenti approcci all'arte grafica degli scultori italiani ottocenteschi, ancor più complesso sarebbe riuscire a rintracciare un vero e proprio funzionamento comune nella pratica del disegno tra i grandi colleghi di Varni. Basti solamente pensare alla differenza tra quest'ultimo e il suo maestro Lorenzo Bartolini, che, contrariamente all'allievo, vedeva il disegno quasi esclusivamente come rapido strumento di elaborazione dell'assetto compositivo delle sue opere, a eccezione delle caricature, alle quali, per altro, si dedicò anche Varni²⁴. Tanto più che Santo iniziò a insegnare alla Ligustica (dal 1837)²⁵ proprio nel momento in cui, anche all'interno del contesto accademico, iniziavano a emergere personalità che, con sempre maggiore costanza, declinavano la propria ricerca artistica indirizzandola pure all'indagine di modelli figurativi nuovi, tramite lo studio e la ripresa non solo del Quattrocento, ma anche del secolo precedente e dei secoli successivi²⁶. Ed è forse Santo Varni uno tra gli scultori che in modo più significativo, quantomeno nel panorama italiano del tempo, fu in grado di riferirsi agli esempi più vari, confrontandosi non solo con diverse epoche, ma anche con differenti latitudini, proprio per i motivi che si sono indicati fin qui: collezionista, come lo furono già diversi colleghi appartenenti alle generazioni precedenti (Canova e Thorvaldsen su tutti) e alla sua medesima (tra i quali Marchesi, Marochetti e Santarelli); scrittore d'arte come, invece, non fu nessuno tra gli scultori del suo tempo. Data la vastità del materiale grafico prodotto da Varni, della quale si è già dato conto, sembra più opportuno prendere qui in esame due casi studio utili a comprendere il funzionamento della personalissima officina del nostro scultore-intellettuale, sia nell'invenzione delle sue opere, sia nell'attività di ricerca archeologica e storico-artistica.

Amore che doma la Forza (1858-1865): il confronto con l'antico e la tradizione neoclassica

Inizialmente ordinato dal marchese Filippo Ala Ponzone nel 1858, il gesso di questo gruppo venne trasferito su marmo per volontà del Principe Odone di Savoia sette anni dopo, a causa dell'inadempienza dell'originario committente²⁷. *L'Amore che doma la Forza* (Genova, Galleria d'Arte Moderna, fig. 1) fu successivamente inviato da Varni all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, dove, apparentemente ignorato dai giurì e dalla critica francesi, ottenne invece

una recensione assai positiva nei resoconti dell'evento pubblicati da Francesco Dall'Ongaro sulla *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*²⁸:

Qui la [sic] scultore non celia coll'Amore, lo rappresenta com'è: come apparisce al naturalista, al filosofo ed al poeta quel poter misterioso, universale, eterno, che non solamente doma l'ostacolo e la forza brutale, ma la fa servire a sé stesso, e ne fa argomento di vita, d'ordine e di progresso. Giurerei che l'Amore assiso sopra il leone, come la vergine che si lascia trasportare dalla chimera, sono presi da qualche cammeo o da qualche vaso greco od etrusco. Convien risalire assai per trovare queste fantasie argute e profonde che attestano una cultura artistica che non abbiamo ancora raggiunto, e che il nostro secolo non è ancora matura a comprendere. [...] Il Varni è fra pochi in Italia e forse in Europa che studia e comprende il pensiero antico sotto i simboli arcani di cui si riveste²⁹.

A insistere sul rapporto con l'antico, suggerendo in particolare l'associazione della composizione dell'*Amore che doma la Forza* ai cammei, fu pure Federigo Alizeri, il quale vide il gesso dell'opera durante una visita allo studio dello scultore:

Ma qui ove il tema è simbolico e favoloso, qui è tutto il comporre e l'eseguire dell'arte greca. Rimpiccioliamo quel gruppo quanto possiamo per compiti di menti, e ci parrà di vedere o cammeo od altra delizia d'antico intaglio³⁰.

Varni doveva probabilmente conoscere le tavole incise delle *Gemme antiche figurate* di Leonardo Agostini, pubblicate in due edizioni nel 1657 e nel 1686. Lì era riprodotto un celebre cammeo di età ellenistica allora conservato agli Uffizi, raffigurante proprio «Amore colla lira sopra il leone» (fig. 2), invero secondo una composizione differente da quella del gruppo varniano, il quale vedeva Amore appoggiarsi al fianco del leone con le fauci aperte³¹. Un riferimento illustrissimo, e sicuramente ben noto allo scultore genovese, furono poi le diverse versioni in bassorilievo del medesimo soggetto eseguite da Bertel Thorvaldsen (fig. 3), in consonanza con gli studi precedentemente condotti su tale iconografia da Carstens e Flaxman³². Dai disegni di Thorvaldsen furono per giunta tratte delle incisioni che ebbero larghissima circolazione, anche nella pubblicistica genovese³³. Su tali incisioni Varni dovette senz'altro meditare attentamente, come si evince da un disegno facente parte di un album databile entro i primi anni Cinquanta, oggi in collezione privata (fig. 4)³⁴. Sono questi, infatti, gli anni in cui particolarmente evidente risulta il debito con l'illustre modello: basti pensare alla *Stele funebre di Genova Paulucci* (Genova, Chiesa dei Cappuccini, 1841), o alla decorazione a stucco della sala da ballo di Palazzo Reale sotto la supervisione di Michele Canzio (Genova, 1842-1843); interventi dei quali pure possediamo alcuni disegni (fig. 5)³⁵. Lo stesso Thorvaldsen, inoltre, contribuì personalmente a decretare il successo del primo importante intervento pubblico di Varni, ovvero

l'esecuzione, su disegni del maestro Giuseppe Gaggini, dei rilievi raffiguranti il *Trionfo di Marcello*, i quali ornavano la perduta Rotonda dell'Accademia Ligustica (1829-1835)³⁶. In questa composizione di *Amore che doma la Forza*, come in una redazione di Thorvaldsen pubblicata sul genovese «Magazzino pittorico universale» (fig. 6)³⁷ e nel cammeo riprodotto nelle *Gemme antiche figurate*, Varni effigiò Cupido sul dorso del leone, condividendo con il danese la scelta sia di ricorrere al puro contorno, sia di elaborare una raffigurazione che prevedesse l'eventuale messa in scultura nella forma di rilievo, forse proprio con l'idea di imitare, accrescendone significativamente le dimensioni, gli antichi cammei. A differenza del più anziano scultore, tuttavia, Santo non immaginò Amore nelle vesti di cacciatore munito di freccia, ma piuttosto di musico trasognato, intento a suonare la lira e ad accarezzare con dolcezza la fronte del leone. Questa poetica degli affetti, concepita all'insegna di un più accentuato sentimentalismo, ed evidente pure nello studio preparatorio del gruppo (Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, fig. 7), nel quale la figura mitologica assume un aspetto più di adolescente che puerile, e quasi si distende interamente sul fianco di un leone dalle dimensioni innegabilmente più domestiche di quanto ci si dovrebbe attendere, segna un decisivo avvicinamento a una declinazione differente di questo tema, in maggiore sintonia, ad esempio, con quella elaborata in un dipinto di Giuseppe Bezzuoli (Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1843 c., fig. 8), pittore che sappiamo essere apprezzato dal Varni collezionista³⁸. Oltretutto, dall'*Amore vince la Forza* di Bezzuoli venne tratta un'incisione pubblicata nel 1846 sulle «Gemme d'arti italiane», a ulteriore testimonianza della circolazione di questa opera³⁹. Fondamentale per meglio comprendere la varietà dei materiali consultati dal nostro è inoltre un ritaglio dal periodico «Le Palais de Crystal» (1851) proveniente dalla raccolta della villa-studio di via Foscolo, nel quale compare l'incisione tratta da una scultura in zinco raffigurante un leone esposta alla Great Exhibition di Londra del 1851 (fig. 9)⁴⁰. Nello stesso numero di quella rivista veniva, per giunta, pubblicata una immagine del *Lion Amoureux* (la prima redazione in marmo si trova a Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1851, fig. 10) dello scultore belga Guillaume Geefs (1805-1883), nel quale una fanciulla e un leone amoreggiano affettuosamente; opera dalla quale Santo potrebbe anche avere derivato la soluzione dell'esecuzione a tutto tondo⁴¹. La versione in marmo dell' *Amore che doma la Forza* aderisce nel complesso allo studio conservato a Palazzo Rosso, che doveva essere il passaggio subito precedente alla terracotta (Genova, Galleria d'Arte Moderna, 1858 circa): attraverso l'analisi sistematica della produzione grafica dello scultore, infatti, è stato possibile constatare come la tendenza comune nell'elaborazione dell'opera

di commissione privata e di dimensioni non monumentali fosse quella di passare per via diretta da un'idea sviluppata rapidamente, attraverso lo schizzo a penna, alla lavorazione dell'argilla. È, invece, per le grandi opere pubbliche, inclusi i monumenti funebri – certo anch'essi di committenza privata, ma approvati in via definitiva dall'ingegnere municipale e personalmente dal sindaco di Genova – che Varni dimostrò, come si vedrà, un altissimo grado di padronanza della tecnica del disegno, indulgiando nella restituzione puntuale di ogni particolare pensato per l'opera definitiva, e studiando con raffinatezza e precisione gli effetti di chiaroscuro, anche mediante l'uso di acquerelli di differenti colori. Ancora nell'ambito delle sperimentazioni intorno a motivi anacreontici, Santo eseguì molti disegni sia di valore autonomo sia finalizzati a un'eventuale messa in opera – alcuni nuovamente da intendersi come libere variazioni sul tema di Cupido – che si caratterizzano, però, per l'abbandono del linearismo di matrice neoclassica in direzione di soluzioni stilistiche contraddistinte da un segno a penna vivace e fluido, con veloci e leggere acquerellature a inchiostro a marcare i chiaroscuri (fig. 11). Questa modalità di procedere, in verità la preferita dallo scultore, venne adottata senza significative variazioni lungo tutto l'arco della carriera per la maggior parte degli studi; una scelta di stile che sicuramente subì l'influenza in particolare della grafica cinquecentesca genovese, con cui poteva appunto confrontarsi in maniera continua e consistente⁴².

Il Monumento funebre di Lorenzo Dufour (1854-1859): l'insegnamento di Bartolini e il recupero del Rinascimento

La scelta del secondo caso studio è ricaduta sul *Monumento funebre di Lorenzo Dufour* (Genova, Cimitero di Staglieno, fig. 12), poiché, nonostante si tratti di un'opera eseguita intorno ai medesimi anni dell'*Amore che doma la Forza*, consente di aprire una prospettiva ulteriore all'interno del sistema dei riferimenti figurativi di Varni, da intendersi sempre all'insegna di quel «gentile eclettismo [sic]» che già i contemporanei ritenevano fosse «l'impronta del suo talento»⁴³. Commissionato nel 1854 dai figli dell'imprenditore Lorenzo Dufour (1798-1853), il monumento fu eseguito dallo scultore in collaborazione con uno di essi, ovvero l'architetto-pittore Maurizio (1826-1897), che fornì indicazioni sull'impianto generale dell'opera e realizzò le pitture murali della lunetta (oggi quasi totalmente perdute), raffiguranti, in un tondo, la *Madonna col Bambino e san Francesco* con ai lati due *Angeli*⁴⁴. Tre schizzi, tutti conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, sono da ritenersi preparatori per quest'opera, della quale possediamo anche il progetto definitivo (di medesima ubicazione, fig. 13), purtroppo molto

danneggiato⁴⁵. Esso colpisce particolarmente poiché Varni, a differenza della gran parte dei progetti finali per i monumenti più impegnativi (si vedano i casi più emblematici, come i disegni per il *Monumento di Giuseppe Pogliani* o per il *Monumento di Lazzaro Patrone* conservati a Palazzo Rosso, fig. 14)⁴⁶, non impiegò in questo caso alcuna soluzione pittorica, limitandosi piuttosto alla pura linea a inchiostro nero, quasi che volesse rifarsi, pur trattandosi di un lavoro d'invenzione, a quella tipologia scientifica della riproduzione delle opere antiche per soli contorni dalla quale certamente fu influenzato per l'elaborazione della *Tomba Dufour* e che, come si accennava, egli stesso adottava nel corso delle sue ricerche archeologiche e storico-artistiche. Se già Lorenzo Bartolini, nella *Tomba della contessa Sofia Zamoyska* (Firenze, Santa Croce, 1837-1844), aveva sperimentato soluzioni volte al recupero sistematico di alcuni illustri monumenti funerari del Quattrocento fiorentino, tuttavia l'elaborazione di questo disegno dipende fortemente sia dall'osservazione delle tavole incise della *Storia della Scultura* (1813-1818) di Leopoldo Cicognara – che ovviamente aveva posto nella biblioteca di Varni⁴⁷ – sia dagli studi condotti in prima persona dallo scultore soprattutto sull'arte toscana e genovese. Nelle edizioni illustrate del trattato di Cicognara, infatti, erano chiaramente presenti i monumenti funebri quattrocenteschi e cinquecenteschi ritenuti maggiormente significativi, da cui l'artista poteva liberamente trarre spunto, non limitandosi per altro ai sommi esempi fiorentini, i quali ebbe anche modo di vedere dal vero nel corso del biennio di alunnato presso Bartolini, tra 1835 e 1837⁴⁸. Così come dal vero studiò la *Tomba di Pietro da Noceto* di Matteo Civitali (Lucca, San Martino, 1467-1472), e il *Monumento funebre di Filippo Decio* di Stagio Stagi al Camposanto di Pisa (1527 circa, fig. 15) durante i suoi viaggi⁴⁹. È proprio attraverso gli scritti dello scultore che si intuisce l'approfondita conoscenza di questi artisti e delle loro opere, considerate anche alla luce delle fonti archivistiche e valutate attraverso le varie letture critiche che ne erano state date in precedenza. Notevole, in tal senso, la ricostruzione dei possibili modelli figurativi ripresi da Civitali per la *Tomba Noceto*, tramite un percorso che, per quanto non esattamente filologico, mette in evidenza l'ampia cultura artistica dello scultore⁵⁰. È nuovamente Federigo Alizeri a restituire il pensiero di Varni, il quale riteneva, certo, che «valente maestro [dovesse] provvedere da sé ai bisogni accessori della statuaria»; tuttavia, era necessario che ricercasse «in ciascuna epoca dell'arte monumentale le linee e le forme più atte a comporre e a decorare le opere⁵¹». Volendo rintracciare con maggiore precisione delle rispondenze, si noterà che, come già segnalato da Michela Zurla, «sia i girali che animano la cassa su cui riposa il defunto, sia la fascia con palmette e foglie che orna lo zoccolo superiore del basamento⁵²» sono gli elementi comuni tra gli apparati decorativi del *Monumento di Lorenzo Dufour* e del complesso funebre realizzato in memoria di Filippo Decio da

Stagio Stagi, scultore al quale Varni, come si è detto, dedicò una delle sue monografie⁵³. La metodologia attraverso la quale Santo si avvicinava allo studio prevedeva la messa per iscritto di qualche breve e immediata osservazione sul proprio taccuino di viaggio intorno alle opere d'arte più significative presenti nei luoghi in cui era in visita; a ciò, accompagnava un severo esercizio di copia, anche da stampe e fotografie, come dimostra la *Natività dal Pulpito del Battistero di Pisa di Nicola Pisano* (collezione privata, fig. 16), precisamente sovrapponibile a una fotografia Alinari⁵⁴. È forse l'ornamentazione ciò a cui egli, da copista, prestò maggiore attenzione nel corso delle sue indagini, non solo in Versilia, fornendosi di un catalogo di copie di candelabre, festoni e grottesche (figg. 17-18) destinato a sommarsi alla nutrita raccolta personale dei repertori ornamentali a stampa⁵⁵. Un modello certamente utilizzato per la *Tomba Dufour*, inoltre, fu la decorazione di un portale genovese cinquecentesco: se i due candelabri (di cui oggi restano solamente i basamenti)⁵⁶ ai lati del catafalco non sono strettamente riferibili a un definito monumento della tradizione locale, chiara risulta, invece, la fonte d'ispirazione di un'altra *Coppia di candelabri* (collezione privata), per i quali Varni guardò al portale in marmo eseguito da Antonio e Michele Carlone nel 1503 per Palazzo Cipriano Pallavicini (Londra, Victoria & Albert Museum, figg. 19-20)⁵⁷. Di questo portale Varni possedeva un calco in gesso e da esso deve aver tratto spunto in diverse occasioni, come attesta anche un rapido disegno conservato a Palazzo Rosso (fig. 21), in cui la composizione originale ottiene però una declinazione marina, con i putti danzanti inseriti in conchiglie e divisi dai tridenti, laddove per la *Coppia di candelabri* si attenne all'invenzione dei putti che danzano stretti a un nastro, mantenendo anche il dettaglio dei pampini e dei grappoli d'uva⁵⁸. Non è dunque un caso che nel *corpus* della produzione grafica di Varni abbiano un peso assai consistente i disegni d'invenzione riferibili a ornamentazioni, destinate sia ai monumenti funebri sia agli apparati effimeri, agli elementi d'arredo o altro⁵⁹. Chiaro è che il metodo di lavoro che fin qui si è tentato di delineare non si limitava al recupero delle composizioni architettoniche e dei motivi decorativi del passato, ma interessava anche la statuaria, a partire proprio dal simulacro di Lorenzo Dufour, disteso supino con indosso un «robone guernito d'ermellino⁶⁰» secondo quel gusto storicista che a Genova, in quegli stessi anni, stava producendo il celebre *Monumento a Cristoforo Colombo* in piazza Acquaverde (1846-1862) e che Varni aveva già sperimentato nelle decorazioni, ancora una volta a tema colombiano, della perduta Palazzina di Faraggiana (1840 circa)⁶¹. Tra vari esempi, che annoverano anche i perduti *Busti delle Donne dei Poeti* in marmo – i cui gessi, realizzati nel 1855, sono conservati al Castello d'Albertis di Genova – e l'*Emanuele Filiberto di Savoia* licenziato per conto di Vittorio Emanuele II (Torino, scalone di Palazzo Reale, 1866)⁶²,

particolarmente emblematica risulta una piccola terracotta conservata nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Genova (fig. 22). Appartenente a una serie di tre terrecotte raffiguranti una anziana donna ammantata con le braccia incrociate al petto in segno di devozione, essa si presenta infatti come una efficace rielaborazione della *Santa Elisabetta* eseguita da Matteo Civitali per la Cappella di san Giovanni nella Cattedrale di San Lorenzo (fig. 23)⁶³. Proprio a quest'opera Varni aveva riservato particolare attenzione nel *Commentario* dedicato all'artista lucchese, sottolineando il modo di trattare i panneggi «più secco, per ciò che è lavorazione e pel modo con cui sono dettagliate le pieghe» e aggiungendo che «difficile sarebbe il descrivere quanta sia la verità che vedesi in essa, e quanta ne sia giusta⁶⁴». Come da prassi, inoltre, ne aveva tratto una copia a soli contorni, che restituisce con grande minuzia i dettagli del volto, delle mani, e pure le pieghe dei panneggi (fig. 24). L'attenzione data da Civitali alla resa naturalistica di testa e mani, «che si direbbero formate sul vero⁶⁵» deve senz'altro essere stata alla base della modellazione del volto della statuetta in terracotta, nella quale i tratti fisionomici sono quasi scavati nella materia, a generare profondi e netti contrasti chiaroscurali⁶⁶.

Come si è visto, il repertorio figurativo frequentato da Varni, oltre a essere assai variegato, era costituito, nella maggior parte dei casi, da materiale grafico – stampe incluse –, contando pure che il mezzo fotografico iniziò a diffondersi quando lo scultore era già maturo e seguiva un *modus operandi* ormai ben consolidato. I due casi studio qui considerati hanno potuto fornire un'idea, per quanto parziale, del valore fondativo del disegno in ogni attività da lui praticata; questo in virtù non solo della propria educazione accademica, ma anche di una vera e profonda dedizione, che si è manifestata in primo luogo nella quantità sconfinata e proteiforme della sua produzione grafica, secondariamente nella pratica collezionistica e nell'attività di ricerca. Allo stesso tempo, si è resa ancor più evidente l'impossibilità di affrontare il tema dell'opera plastica di Varni senza tenere costantemente conto di tutti gli altri campi d'interesse che lo occuparono. D'altro canto, vista l'ingente quantità di documenti che si è tentato di mettere in luce, appare tanto più necessario affrontare uno studio approfondito che restituisca la complessità dell'intero catalogo dei disegni, nell'ottica di fornire un ulteriore punto di vista sul tema ancora in gran parte ignoto dell'attività grafica degli scultori ottocenteschi italiani e non solo.

Un ringraziamento particolare ad Andrea Bacchi, Maria Flora Giubilei, Margherita Priarone, Maurizio Romanengo e Cecilia Vicentini.

1. Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti (ALBA), Archivio Storico, n. 687.16, cc. 244-245, Santo Varni ad Antonio Varni, 2 settembre 1864.
2. *Ivi*, c. 122. Per l'elenco degli artisti presenti: *Società promotrice di belle arti in Genova. Rendiconto. Anno XIII, 1864*, Genova, 1864. Sulla disputa tra Alizeri e Luxoro, si veda C. Olcese Spingardi, *La Società Promotrice di Genova. Artisti, critica e pubblico nel primo trentennio della sua attività*, in «Studi di Storia delle Arti», 8, 1995-1996, pp. 203-218, in part. pp. 207, 215, nota 30. Su Federigo Alizeri e la sua attività di critico, si veda *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882), un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno, Genova 1985, a cura di M. Bartoletti e C. Di Fabio, Genova, 1988; M. Cardelli, *1841-1842. L'antipurismo accademico di Federigo Alizeri e Cesare Masini*, in «Fronesis», 6, 2007, pp. 105-132; su Luxoro, si veda almeno F. Franco, *Luxoro, Tammar*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, 2006, pp. 699-702, con precedente bibliografia.
3. Per una prima ricognizione della pittura a Genova in questa fase, si veda almeno *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, F. Sborgi, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, Milano, 1991, pp. 21-44, con precedente bibliografia; *Alberto Issel. Il paesaggio nell'Ottocento tra Liguria e Piemonte*, catalogo della mostra (Rapallo, Museo Gaffoglio, 29 aprile - 30 luglio 2006), a cura di P. Rum, Milano, 2006; V. Bertone, *Verso un'arte nuova, la Scuola di Rivara e la rivista "L'Arte in Italia"*, in *I Macchiaioli. Arte italiana verso la modernità*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 ottobre 2018 - 24 marzo 2019), a cura di C. Acidini Luchinat, V. Bertone, Torino, 2018, pp. 155-167.
4. Manca ancora uno studio specifico sulla storia delle riforme dell'ALBA, nata nel 1751. Dufour fu, nelle vesti di vicepresidente, uno degli ideatori della riforma presentata all'Esposizione Nazionale di Parma del 1870 e approvata nel 1871. La riforma fu meditata sulla scorta delle teorizzazioni di Pietro Selvatico, a cui Dufour si era avvicinato durante il suo soggiorno a Venezia, cfr. *Regolamento per gli studi e per le scuole dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova, 1872. Su Maurizio Dufour, cfr. almeno C. Olcese Spingardi, *Dufour, Maurizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma, 1992, pp. 789-791, con precedente bibliografia. Sulla difesa dello *status quo* da parte di Varni dinanzi all'eventualità di una riforma accademica, cfr. *ead.*, *Santo Varni, o del collezionismo come necessità di vita*, in *Santo Varni, conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, atti del convegno, Chiavari 2015, a cura di L.D. Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa, Chiavari, 2018, pp. 227-236, in part. pp. 231, 235, nota 35.
5. Varni era un vorace collezionista dei Piola e dei De Ferrari, pur non essendosi mai occupato di Barocco nei suoi scritti (sulla questione si veda in seguito nel testo). L'argomento, invece, dell'influenza dell'arte barocca nella produzione artistica dello scultore genovese appare assai complesso e meriterebbe un approfondimento specifico. Sulla fortuna del Barocco nella scultura ottocentesca, cfr. A. Bacchi, *Ottocento barocco. Le iconografie e i generi della scultura*, in «Ricerche di storia dell'arte», 124, 2018, pp. 5-22; L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano, 2018.
6. Cfr. *Santo Varni, conoscitore*, cit.; R. Fontanarossa, *L'archivio di un 'self-made man' dell'Ottocento. Santo Varni scultore, collezionista e conoscitore*, in «Teca», X, 1, pp. 217-230; A.M. Pastorino, *La collezione di sculture antiche di Santo Varni*, Genova, 2021. Sull'attività plastica, cfr. *Santo Varni scultore*, catalogo della mostra (Genova, ALBA, 9 maggio - 30 giugno 1985), a cura di C. Cavelli Traverso, F. Sborgi, Recco, 1985; F. Sborgi, *La svolta degli anni Quaranta e la centralità di Santo Varni*, in E. Parma Armani et al., *La scultura a Genova e in Liguria, 2. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, 1988, pp. 335-343; C. Olcese Spingardi, *Varni, Santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, Roma, 2020, pp. 357-361.

- 7 *Catalogo della collezione Santo Varni di Genova [...]*, 2 voll., Milano, 1887. L'asta si tenne nella villa-studio di Varni, in via Ugo Foscolo. Su Giulio Sambon e la sua impresa di vendite, cfr. L. Napodano, *Giulio Sambon mercante d'arte*, in «Acme», 71, 2, 2018, pp. 131-165.
- 8 Sulla collezione archeologica dello scultore: Pastorino, *La collezione di sculture antiche*, cit. Una prima ricognizione della collezione grafica dei maestri del passato – ben più di quattromila pezzi, non solo di artisti genovesi – si trova invece in P. Boccardo, *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 83-102. Alcune note sul collezionismo di artisti contemporanei, con un affondo esclusivo sugli scultori con i quali Varni intratteneva consistenti rapporti epistolari, si trovano infine in C. Cavelli Traverso, *Lettere di scultori ottocenteschi al collega Santo Varni*, in «La Berio», 37, 1997, pp. 21-42. Tra i nomi che compaiono nel catalogo del 1887: Appiani, Camuccini, Barabino, Bartolini, Bezzuoli, Bossi, Coggetti Costoli, Hayez, Moricci, Mussini Palagi, Puttinati, Sabatelli, Ussi, Vela, Watteau, Wicar, cfr. *Catalogo della collezione*, cit., vol. 1. La raccolta di grafica contemporanea deve invero essere ancora studiata a fondo, anche per tentare di ricostruire i passaggi successivi alla messa all'asta e le attuali ubicazioni dei disegni. Manca, poi, uno studio sulle incisioni possedute da Varni, oggi per la maggior parte in collezione privata.
- 9 *Catalogo della collezione*, cit., vol. 2, pp. 62-106. È impossibile risalire al numero esatto dei volumi, per lo più di carattere storico-artistico e archeologico, poiché molti lotti non sono descritti in modo completo; tuttavia, solo i volumi considerabili singolarmente sono più di duemila. Lo stesso Santo Varni, peraltro, contribuì a due dei più importanti trattati storico-artistici del suo tempo: fornì infatti diverse copie di dipinti genovesi a Giovanni Rosini, perché ne trasse delle incisioni che illustrassero la sua *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, 1839-1847; inoltre, inviò tra 1852 e 1854 a Owen Jones e Digby Wyatt diverse copie in gesso di antichi portali genovesi, affinché fossero esposte al Crystal Palace di Sydenham. Il «Professor Varny» veniva nominato, poi, da Jones nella sua *Grammar of Ornament*, London, 1856, ancora in riferimento all'invio dei gessi appena menzionati. Cfr. V. Borniotto, *Pittura stampata. Scelte iconografiche nella "Storia della Pittura Italiana" di Giovanni Rosini: il caso genovese*, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a cura di I. Miarelli Mariani, T. Casola, V. Fraticelli, V. Lisanti, L. Palombaro, Roma, 2022, pp. 75-83; M. Zurla, «Più volte recandomi per la toscana»: *Santo Varni e la scultura in Versilia tra XV e XVI secolo*, in *Santo Varni, conoscitore*, cit., pp. 51-67, in part. pp. 54-56.
- 10 Per l'elenco della produzione saggistica dello scultore, cfr. *Santo Varni, conoscitore*, cit., pp. 325-326. Sul ritrovamento della *Margherita di Brabante*, e i disegni che Varni ne trasse: C. Di Fabio, *Santo Varni: disegni dal Medioevo. Giovanni Pisano e la scultura fra Pisa e Genova*, in *Santo Varni (1807-1885). Una donazione per Genova*, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, 10 novembre 2011 – 29 gennaio 2012), a cura di P. Boccardo, C. Olcese Spingardi, M. Priarone, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 52-60.
- 11 C. Olcese Spingardi, *Il poliedrico ruolo di Santo Varni alla corte di Odone di Savoia*, in «Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica», 20, 1996, pp. 3-12. Due album, di 119 e 228 fogli, si trovano al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso a Genova; un terzo, in collezione privata, raccoglie 54 disegni. La maggior parte della collezione dei disegni, in ogni caso, è costituita da fogli sciolti. Ancora sulle vicende riguardanti il principe, che fu accanito collezionista e che ebbe in Varni il più fidato consulente in merito agli acquisti di opere d'arte e di reperti archeologici, si veda *Odone di Savoia, 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 20 dicembre 1996 – 20 febbraio 1997), a cura di M.F. Giubilei, E. Papone, Milano, 1996.

- 12 Le volontà testamentarie di Varni prevedevano che la sua villa-studio diventasse proprietà comunale e quindi fosse trasformata in un vero e proprio museo. Gli eredi impugnarono però i due testamenti, che, infine, furono invalidati e si procedette dunque alla messa all'asta. Sulla questione, cfr. C. Cavelli Traverso, *Il "Museo" dello scultore Santo Varni: vicende e vicissitudini testamentarie. Le opere acquistate dal Comune di Genova*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 32-33, 1989, pp. 55-75.
- 13 Per l'elenco degli oggetti acquistati dal Comune di Genova all'asta Sambon del 1887, cfr. Cavelli Traverso, *Il "Museo" dello scultore Santo Varni*, cit., pp. 66-67, nota 57. Sull'argomento si veda anche M. Salomone, *Agostino Allegro scultore (1846-1889): un primo studio*, in «Studi di Scultura», 4, 2022, pp. 31-51, in part. p. 44.
- 14 Ancora nessuno studio è stato dedicato a Mary Ighina Barbano (1861-1926). La sua opera più significativa è senz'altro il busto ritraente Varni donato nel 1896 all'ALBA, dove tutt'ora si conserva.
- 15 Boccardo, *I grandi disegni*, cit., pp. 83-102.
- 16 *Asta di Antiquariato e Dipinti Antichi*, catalogo d'asta (Genova, 21 – 24 ottobre 2008), Genova, 2008, pp. 263-270, lotti 1415-1446. In seguito alla donazione, avvenuta nel 2009, fu pubblicato un piccolo catalogo in cui venivano selezionate circa trenta opere provenienti da quel fondo, cfr. *Santo Varni, Una donazione*, cit.
- 17 Il nucleo, che comprende non soltanto disegni, ma anche manoscritti e lettere, fu acquisito dal Comune di Serravalle Scrivia nel 2007 da Giuseppina Barbano Mascolo, pronipote dell'artista. È stato di recente digitalizzato per intero (<http://www.santovarni.it>, ultimo accesso 29 settembre 2024).
- 18 Biblioteca Reale di Torino, *Varia*, b. 218c, cc. 56-72. Nell'archivio della biblioteca si conservano anche sette lettere inviate da Varni all'architetto e studioso torinese Carlo Promis: Biblioteca Reale di Torino, *Archivio Promis*, n. 61, scc. 8-9, fasc. Vari. In queste lettere, Varni chiede indicazioni per l'abbigliamento della statua di Emanuele Filiberto di Savoia (1866, Palazzo Reale, Torino) commissionatagli da Vittorio Emanuele; invia in allegato due disegni di due monete antiche e di una «impronta di cera lacca»; infine ringrazia per un libro di Promis inviatogli dall'autore. Su Promis, cfr. almeno M. Savorra, *Promis, Carlo Lorenzo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, 2016, con precedente bibliografia. All'elenco vanno aggiunti i piuttosto nutriti materiali conservati in collezione privata, che contano un album di cinquanta disegni, circa quaranta fogli sciolti, e più di duecentocinquanta stampe appartenute allo scultore.
- 19 *Santo Varni scultore*, cit. La medesima autrice ha pubblicato, in quello stesso anno, una prima analisi puntuale della grafica varniana: C. Cavelli Traverso, *Santo Varni disegnatore: prime considerazioni*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 19-20-21, 1985, pp. 47-60.
- 20 Impossibile dare qui un resoconto completo dello stato della letteratura intorno a questi argomenti, che in Italia ha avuto un primo fondamentale momento con l'avvio degli studi canoviani e con il capitale catalogo della mostra pratese dedicata a Lorenzo Bartolini, curata da Carlo Del Bravo: *Il genio di Lorenzo Bartolini*, catalogo della mostra (Prato, dicembre 1977 – febbraio 1978), a cura di C. Del Bravo, Firenze, 1977.
- 21 Significativa eccezione, in questo senso, il volume *Accademia di belle arti di Firenze: scultura, 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, Pisa, 2016.
- 22 *Da Antonio Canova a Medardo Rosso, disegni di scultori italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, marzo – aprile 1982), a cura di G. Piantoni, Roma, 1982.

- 23 *Disegni italiani del XIX secolo*, a cura di C. Del Bravo, Firenze, 1971. A questo si aggiunga anche *Disegni dell'Ottocento dalla collezione Batelli*, a cura di C. Sisi, Firenze, 1987.
- 24 Varie caricature sono conservate a Palazzo Rosso. Alcune di esse sono state prese in esame in *Santo Varni. Una donazione*, cit., pp. 40-43: *Figura virile, a mezzo busto, recante riga e compasso; Busto e testa virili, Figura virile recante una cartella; Figura virile; Bambino in preghiera in piedi e bambino inginocchiato in costume*.
- 25 Varni detenne l'insegnamento di scultura fino al 1879, anno in cui fu sostituito dall'allievo Giovanni Scanzi (1840-1915).
- 26 Limitandoci al contesto accademico genovese, citiamo, tra gli altri, Federigo Alizeri, Maurizio Dufour, Giuseppe Isola e il più giovane Alfredo D'Andrade.
- 27 C. Cavelli Traverso, scheda n. 85, *Amore che doma la Forza*, in *Santo Varni scultore*, cit., pp. 156-158; C. Olcese Spingardi, *Un mecenate lombardo nella Genova di metà Ottocento: Filippo Ala Ponzone*, in «Arte Lombarda», 1, 1995, pp. 66-73. Del gesso non si hanno ulteriori notizie.
- 28 A Parigi fu presentata la versione in marmo. Cfr. M. Gardonio, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): aspettative, successi e delusioni*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, XXI ciclo, 2007-2008, relatore M. De Grassi.
- 29 F. Dall'Ongaro, *L'arte italiana a Parigi, cenni sull'Esposizione Universale del 1867*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 9 settembre 1868. La copia del giornale consultata nel corso di questa ricerca è raccolta in un fascicolo contenente varie pagine di periodici raccolte da Varni stesso, in cui venivano menzionate vicende riguardanti la sua attività artistica e di studioso: ALBA, Archivio Varni, fasc. 22, carte non numerate.
- 30 F. Alizeri, *Del Cav. Professore Santo Varni e di alcuni suoi nuovi lavori*, Genova, 1858?, p. 8. L'opera è lodata anche in G.B. Piccaluga, *Nuove sculture del Cavaliere Santo Varni*, Genova, 1858?, p. 5.
- 31 L. Agostini, *Le Gemme antiche figurate*, ed. orig. Roma, 1657, tav. 12. L'incisione è di Giovanni Battista Galestruzzi (1610/19-1678c.). Il cammeo in questione, firmato da Protarchos, è oggi conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. 14439). Varni poteva aver visto dal vero tale manufatto, avendo vissuto a Firenze dal 1835 al 1837.
- 32 S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, sec. ed., Cinisello Balsamo, 2015, pp. 85-121, in part. p. 100. Oltre alla serie di rilievi in marmo di *Cupido che regna sui quattro Elementi* (post 1827) e i relativi disegni, al Thorvaldsen Museum di Copenaghen si conservano anche un disegno e un rilievo in gesso raffiguranti *Cupido che cavalca un leone*.
- 33 Una incisione di una versione di *Amore che doma il leone* venne pubblicata in «Magazzino pittorico universale», 18 ottobre 1834, fig. 169.
- 34 Questo album si presenta come una raccolta di disegni a puri contorni, che non rappresentano una fase preparatoria, ma anzi costituiscono una sorta di presentazione delle opere realizzate da Varni fino a quel momento (databile, dunque, a non oltre l'inizio degli anni Cinquanta), con qualche foglio, invece, non riferibile a sculture effettivamente eseguite.
- 35 C. Cavelli Traverso, scheda n. 10, *Stele di Genova, Giovanni Battista Paulucci*, in *Santo Varni scultore*, cit., pp. 69-70; C. Olcese Spingardi, *Santo Varni. Tre danzatrici*, in *Santo Varni, Una donazione*, cit., pp. 18-23, con precedente bibliografia; L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova: catalogo generale, 3. Il Palazzo e i suoi interni: gli affreschi e gli stucchi*, Milano, 2012, pp. 208-225.

- 36 Lo scultore danese, in visita a Genova nel dicembre 1831, lodò il lavoro nel corso di due visite, accompagnato dallo stesso Giuseppe Gaggini, il quale fu suo allievo a Roma. Sull'esecuzione e il ritrovamento di alcuni frammenti del rilievo in gesso e la distruzione della Rotonda, si veda G. Sommariva, *Il recupero di un'opera giovanile di Santo Varni*, in «La Casana», 1-2, 2005, pp. 26-31.
- 37 Cfr. nota 33.
- 38 E. Marconi, *Giuseppe Bezzuoli. Amore vince la Forza*, scheda n. Il 19, in *Giuseppe Bezzuoli (1784-1855), un grande protagonista della pittura romantica*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Museo della Moda e del Costume, 29 marzo – 5 giugno 2022), a cura di V. Gavioli, E. Marconi, E. Spalletti, Firenze, 2022, pp. 144-145.
- 39 L'incisione fu eseguita da Giuseppe Guzzi, attivo a Milano a partire dal 1837: *Amore che vince la forza*, in «Gemme d'arti italiane», 2, 1846, p. 47.
- 40 Questo frammento fa parte di una serie di 250 stampe oggi in collezione privata appartenute a Varni, alcune delle quali contrassegnate e numerate dallo stesso artista. La stampa in questione fu pubblicata in «Le Palais de Crystal, Journal Illustré de l'Exposition de 1851», 7 maggio 1851, p. 9; gli autori della scultura sono indicati come «MM. Devaranne et fils, de Berlin». La ditta S.P. Devaranne era tra le più importanti nella Berlino del tempo, insieme a Moritz Geiss e Friedrich Kahle, cfr. C. Grissom, *The Zinc Statuettes of Cornelius and Baker*, in «Winterthur Portfolio», 1, 2012, pp. 25-62.
- 41 Le Palais de Crystal», cit., p. 4. Sulle vicende biografiche dell'autore, anch'egli allievo di Bartolini, e la vasta fortuna critica di quest'opera nello specifico, cfr. almeno *La sculpture belge au 19ème siècle*, catalogo della mostra (Bruxelles, 5 ottobre – 15 dicembre 1990) a cura di J. van Lennep, Bruxelles, 1990, in part. p. 416.
- 42 Per una completa e proficua analisi stilistica di Varni disegnatore sarà necessario uno studio più ampio e approfondito, che permetta di prendere in considerazione nella sua interezza e dettagliatamente il catalogo dei disegni.
- 43 F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, vol. 3, Genova, 1866, p. 385.
- 44 Lorenzo ricavò grandi ricchezze dalla sua industria di raffinazione dello zucchero, cfr. E. Bianchi Tonizzi, *Dufour* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma, 1992, pp. 779-786. Sul monumento in suo onore: L. Traverso, *Maurizio Dufour, nell'anno venticinquesimo dalla sua morte*, Genova, 1922, in part. p. 70; C. Cavelli Traverso, *Monumento funebre a Lorenzo Dufour*, scheda n. 57, in *Santo Varni scultore*, cit., pp. 123-125. In assenza di progetti firmati da Maurizio Dufour, non è qui possibile stabilire in che misura avesse contribuito all'elaborazione dell'opera.
- 45 Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. v. D6982, D7127.
- 46 Cfr. C. Cavelli Traverso, *Monumento Funebre di Giuseppe Pogliani*, scheda n. 35; *Monumento funebre di Lazzaro Patrone*, scheda n. 110, in *Santo Varni scultore*, cit., pp. 99-101; 200-203.
- 47 *Catalogo della collezione*, cit., vol. 2, p. 74, lotto 2553.
- 48 Sul rapporto con Bartolini: Cavelli Traverso, *Lettere di scultori*, cit.; C. Olcese Spingardi, *Sculture genovesi sotto l'egida bartoliniana in Lorenzo Bartolini*, atti delle giornate di studio (Firenze 2013), a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia, 2014, pp. 141-152.
- 49 S. Varni, *Delle opere di Matteo Civitali scultore ed architetto lucchese*, Genova, 1866; *id.*, *Di maestro Lorenzo e Stagio Stagi di Pietrasanta: studi e appunti*, Genova, 1868.

Non sappiamo con precisione la data in cui Santo prese visione diretta delle opere in questione. In ogni caso, nel volume dedicato a Civitali informa di aver dimorato «per qualche tempo» in Toscana già nel 1833, *id.*, *Delle opere di Matteo Civitali*, cit., p. 3.

- 50 L'analisi di Varni sembra voler ricostruire "per incastri" il monumento lucchese, rintracciando i vari riferimenti alla tradizione fiorentina messi in campo da Civitali, forse immaginandosi un modo di procedere paragonabile al suo: «Gli storici sono concordi nell'asserire che Matteo tolse il concetto di questo dal monumento che Desiderio da Settignano fece per Carlo Marsuppini morto nel 1453, e che tuttora si ammira in Santa Croce di Firenze; io però aggiungerei che il Civitali si servì più ancora dell'urna, del basamento e del riparto che Antonio Rossellini pose nel monumento del Cardinale di Portogallo a San Miniato al Monte; che infine i monumenti scolpiti da Mino ed alloggiati in Badia a Firenze, più assai che quello di Desiderio, gli giovarono forse in quanto spetti alla parte architettonica, nella condotta del monumento in discorso. E ciò fa credere che Matteo, facendo suo pro' di quanto era migliore nell'opere lasciate dai sommi maestri, ne usasse al bisogno con quello accorgimento che è proprio sol tanto de' più celebri artisti. Avendo inoltre più volte osservati i monumenti del Marsuppini e del Noceto, ho trovato che tra l'insieme dell'uno e quello dell'altro non corre diversità alcuna; e solo è notevole che il Settignano ornò il primo al basso del piedistallo di due angioletti, i quali tengono fra mani l'arme dei Marsuppini, e due altri ne collocò sulla cornice superiore intenti a sorreggere due festoni. L'urna poi è più ricca, mentre il Civitali ne preferì una di forma severa e senza decorazioni; perchè quei pochi dettagli che vedonsi sul coperchio appartengono alla architettura. Nel Settignano pertanto è maggior gusto ed eleganza, per ciò che spetti alla parte ornativa; e nel Civitali invece si apprezza la severità delle membrature, le quali con corrono a dare una forma più robusta all'insieme del monumento [Varni in nota inserisce qui un riferimento a M. Ridolfi, *Scritti vari riguardanti le belle arti*, Lucca, 1844]. Di questo per altro inutile sarebbe il farne più lunga descrizione, potendosene avere una esatta idea dalle Tavole che arricchiscono la Storia del Cicognara», Varni, *Delle opere di Matteo Civitali*, cit., pp. 12-13.
- 51 Alizeri, *Del Cav. Professore Santo Varni*, cit., p. 10.
- 52 Zurla, "Più volte recandomi", cit., p. 55.
- 53 Cfr. nota 49. Del *Monumento di Filippo Decio* Varni possedeva una riproduzione fotografica, oggi contenuta in Serravalle Scrivia, Archivio Comunale (ACSV), F. Varni, b. 2, fasc. 55, sez. 2, *Duomo di Genova, Lucca e Pietrasanta*.
- 54 Un taccuino, a cui Varni diede il titolo di *Appunti sopra cose d'arti copiate da un zibaldone; fatti da Santo Varni ne' suoi viaggi in Italia*, è conservato in ACSV, F. Varni, b. 3, fasc. 85, sez. 2, *Attività' Di Santo Varni, Monumenti, Chiese e Monumenti diversi*. Conta 176 pagine, in cui sono descritte alcune opere viste in diverse città: Chiesa della Spina, Pisa; "Arche degli Scaligeri presso Santa Maria antica", Verona; San Zeno, Verona; Cattedrale di Verona; Duomo di Pietrasanta (Lucca); Chiesa di San Bartolomeo, Pistoia; Duomo di Pisa; Camposanto, Pisa; Chiesa di Santa Caterina, Pisa; Duomo di Carrara; Chiesa di San Giovanni, Pistoia; Chiesa di San Pietro, Pistoia; Chiesa di San Paolo, Pistoia; Chiesa di Sant'Andrea, Pistoia; Duomo di Pistoia; Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Milano; Università di Pavia; Chiesa di San Francesco, Pavia; Chiesa di San Michele, Pavia; Chiesa di San Giovanni Battista, Monza; Duomo di Brescia; Chiesa di Sant'Afra, Brescia; Chiesa di Santa Maria dei Miracoli, Brescia; Chiesa di San Francesco, Brescia; Chiesa di San Pietro in Oliveto, Brescia; Palazzo del Te, Mantova; Chiesa di Sant'Andrea, Mantova; Duomo di Mantova; Chiesa di San Sebastiano, Mantova; Chiesa di San Giovanni in Valle Gripta o Scurolo, Verona; Chiesa di Santa Maria in Organis, Verona; Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona; Chiesa di Sant'Antonio e piazza

- attigua, Padova; Palazzo della Regione di Padova; Chiesa degli Eremitani, Padova; Chiesa di Santa Giustina, Padova; Chiesa di San Lorenzo, Vicenza; Chiesa della Corona, Vicenza; Duomo di Ferrara; Chiesa di San Petronio, Bologna; Chiesa di Santo Stefano, Bologna; Chiesa degli Innocenti ossia di San Pietro e Paolo a Carloforte, Sardegna; Chiesa di San Giovanni Battista, Bergamo; Duomo di Bergamo; Chiesa di Santa Maria Maggiore, Bergamo; Chiesa di San Michele, Firenze; Galleria degli Uffizi, Firenze; Duomo di Firenze; Chiesa di San Michele in Borgo, Pisa; Chiesa di San Marco, Milano.
- 55 Nella collezione privata già citata sono conservate oltre duecentocinquanta stampe con repertori d'ornato e decorazioni di vario tipo e di diverse epoche.
- 56 Non si conoscono le vicende relative alla rimozione dei due candelabri. Essi erano ancora presenti nella foto pubblicata nel catalogo della mostra del 1985: Cavelli Traverso, *Monumento funebre*, cit., p. 123, fig. 95.
- 57 Cfr. M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trento, XXVII ciclo, 2013-2014, tutor A. Galli.
- 58 La medesima opera faceva parte del gruppo di portali genovesi le cui copie in gesso vennero inviate, proprio tramite l'intermediazione di Varni, a Digby Wyatt e Owen Jones tra il 1852 e il 1854 perché fossero esposte all'interno del Crystal Palace di Londra, cfr. nota 9; Zurla, *"Più volte recandomi"*, cit., p. 56. Di una delle due colonne costituenti il portale. Varni possedeva anche una riproduzione a stampa, oggi in collezione privata.
- 59 Riferimenti all'attività di Varni come progettista di mobili ed elementi d'arredo si trovano in *Mogano ebano oro! Interni d'arte a Genova nell'Ottocento da Peters al Liberty*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, 29 febbraio – 5 luglio 2020), a cura di L. Leoncini, C. Olcese Spingardi, S. Rebora, Milano, 2020.
- 60 C. Varese, *Le donne dei quattro poeti italiani ed i monumenti Dufour e Lomellini nello studio di Varni*, in «Gazzetta di Genova», 24 novembre 1857.
- 61 Sul *Monumento a Colombo*, a cui Varni stesso collaborò licenziando la statua della *Religione*: F. Sborgi, *Colombo, otto scultori e un piedistallo*, in «Studi di storia delle arti», 5, 1983-1985, pp. 329-347; *id.*, *Il monumento a Cristoforo Colombo*, in Parma Armani et al., *Dal Seicento*, cit., pp. 344-347. Sulla decorazione della Palazzina di Faraggiana, eseguita in rilievo da Varni su disegno di Palagio Palagi e non ancora studiata approfonditamente, cfr. C. Olcese Spingardi, *S. Varni, Cristoforo Colombo in catene (recto) e Studi per figure e per un monumento (verso); Cristoforo Colombo con figure sulla tolda della caravella (recto) e Studi per figure in costume (verso); Doppio ritratto di Cristoforo Colombo*, schede nn. 1-3, in *Santo Varni. Una donazione*, cit., pp. 14-15.
- 62 Su queste opere, si vedano rispettivamente: *ead.*, *Le "donne dei poeti italiani" ritrovate: quattro modelli in gesso di Santo Varni al Castello D'Albertis*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 49-50-51, 1995 (1996), pp. 33-36 (con precedente bibliografia); C. Cavelli Traverso, *Statua di Emanuele Filiberto*, scheda n. 86, in *Santo Varni scultore*, cit., pp. 159-169.
- 63 Cfr. M. Ferretti, *Varni "come grande ammiratore delle opere di Civitali"*, in *Santo Varni, conoscitore*, cit., pp. 145-158, in part. pp. 152-153, nota 32. Tutte e tre le sculture, di piccole dimensioni sono ubicate alla Galleria d'Arte Moderna di Genova (invv. 224, 226, 227) e furono attribuite a Varni da Maria Flora Giubilei: *Galleria d'Arte Moderna di Genova, repertorio generale delle opere*, a cura di M.F. Giubilei, vol. 2, Genova 2004, pp. 729-730.
- 64 Varni, *Delle opere di Matteo Civitali*, cit., p. 27.
- 65 *Ibidem*.

- 66 Non esistono opere monumentali associabili a questa terracotta. Alcuni modelletti in gesso, raffiguranti *San Paolo* e tre *Apostoli*, facevano parte del legato Apolloni (cfr. M.F. Giubilei, *Le sculture*, schede nn. 2-5, in *Santo Varni. Una donazione*, cit., pp. 47-49). Nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Genova, poi, si trova il bozzetto in terracotta di un *San Giovanni Battista* (inv. 2257), oltre a quello realizzato per il *San Matteo* (1867 circa) marmoreo collocato nella facciata di San Massimo, a Torino. Tra gli schizzi di Varni conservati a palazzo Rosso, diversi sembrano riferibili a progetti di altari assai decorati, con nicchie ospitanti statue di santi o profeti (ventisei fogli in tutto, parte della donazione Apolloni). Sarebbe estremamente suggestivo, vista la consonanza tra questi fogli, le ipotesi progettuali intorno a soggetti iconografici quali appunto la nostra *Santa Elisabetta*, e le grandiose decorazioni plastiche della Basilica dell'Immacolata, fondamentale monumento genovese in costruzione dal 1856 al 1904, immaginare che Varni avesse contribuito a questo cantiere, oltre che con la imponente statua dell'*Immacolata* (1872) collocata sull'altar maggiore, anche presentando dei progetti per gli altari, oppure ancora fornendo delle indicazioni, tramite annotazioni grafiche, ai suoi allievi, che effettivamente vi hanno lavorato (si pensi in particolare gli autori delle decorazioni plastiche e delle statue delle due cappelle maggiori, vale a dire Giovanni Scanzi e Agostino Allegro). Sulla Basilica, argomento sul quale mi riprometto di tornare per uno studio futuro, cfr: L.A. Cervetto, *Genova e l'Immacolata nell'arte e nella storia*, Genova, 1904; L. Gravina, *La Basilica di S.M. Immacolata in Genova. Ricordi di fede e di storia (1854-1937)*, Genova, 1937; cfr. inoltre C. Cavelli Traverso, *Statua raffigurante l'Immacolata Concezione*, scheda n. 103, in *Santo Varni scultore*, cit., pp. 182-183; Salomone, *Agostino Allegro*, cit., in part. pp. 39-42, con precedente bibliografia.



Fig. 1. Santo Varni, *Amore che doma la Forza*, 1858-1865, marmo.
Genova, Galleria d'Arte Moderna. Foto dell'Autore



Fig. 2. Giovanni Battista Galestruzzi, *Amore colla lira sopra il leone*. L. Agostini, *Le Gemme antiche figurate*, ed. orig., Roma, 1657, tav. 12.



Fig. 3. Bertel Thorvaldsen, *Amore che doma il leone*, grafite su carta, 218 x 333mm. Copenhagen, Thorvaldsens Museum. Foto: Copenhagen, Thorvaldsens Museum.



Fig. 4. Santo Varni, *Amore che doma la Forza*, 1850 circa, inchiostro nero e grafite su carta. Collezione privata, album senza titolo. Foto dell'Autore



Fig. 5. Santo Varni, *Muse Danzanti*, 1850 circa, inchiostro nero e grafite su carta.
Collezione privata, album senza titolo. Foto dell'Autore



Fig. 6. Incisore sconosciuto, da Bertel Thorvaldsen, *Amore che doma il leone*.
«Magazzino pittorico universale», Genova, 18 ottobre 1834, fig. 169.



Fig. 7. Santo Varni, *Amore che doma la Forza*, Genova, 1858 circa, inchiostro nero e grafite su carta. Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso. Foto dell'Autore.



Fig. 8. Giuseppe Bezzuoli, Amore che vince la forza, 1843 circa, olio su tela. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna. Foto: Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

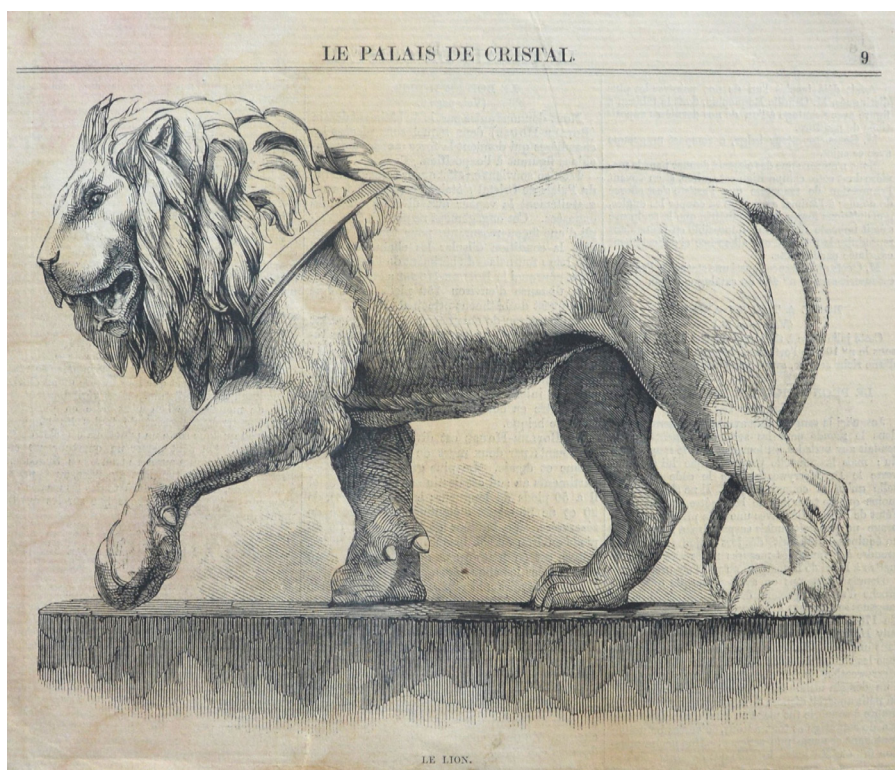


Fig. 9. Incisore sconosciuto, da MM. Devaranne e figli, *Le Lion*. «Le Palais de Crystal, Journal Illustré de l'Exposition de 1851», Londra, 7 maggio 1851, p. 9.



Fig. 10. Guillaume Geefs, *Le Lion amoureux*, 1851, marmo. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Foto: Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Fig. 11. Santo Varni, *Figura femminile*, inchiostro bruno e acquerello su carta. Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso. Foto dell'Autore.



Fig. 12. Giovanni Battista Caorsi, *Monumento funebre di Lorenzo Dufour*, albumina. Genova, Archivio DocSAI. Foto: Comune di Genova, DocSAI – Archivio fotografico.

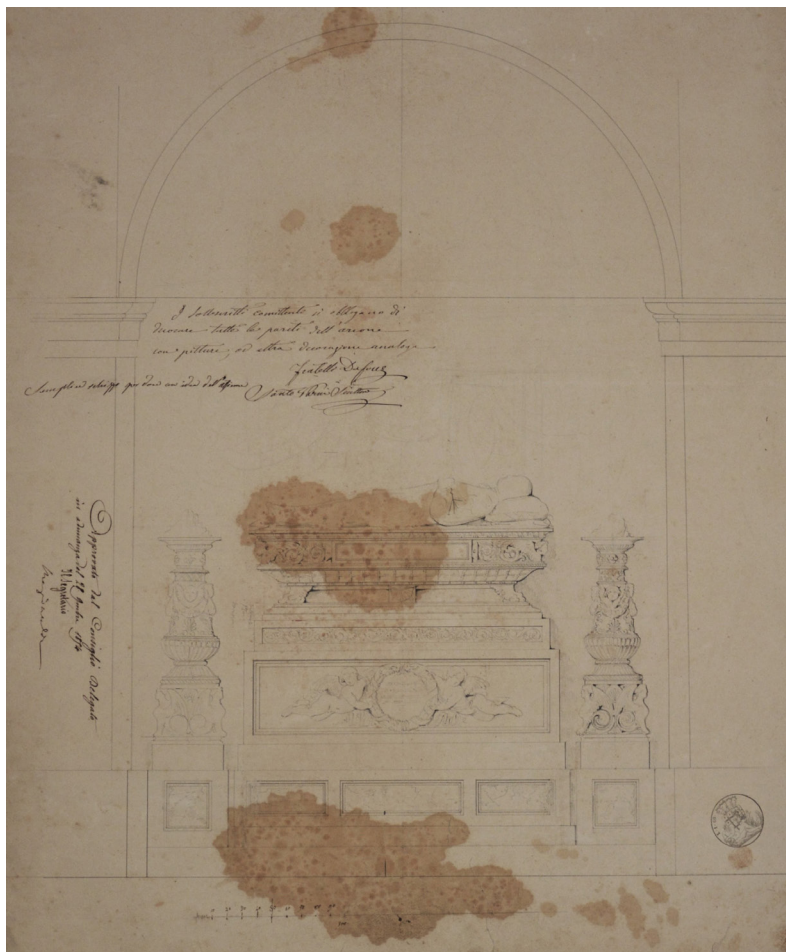


Fig. 13. Santo Varni, *Progetto definitivo del monumento funebre di Lorenzo Dufour*, 1854 circa, grafite e inchiostro nero su carta. Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso. Foto dell'Autore.

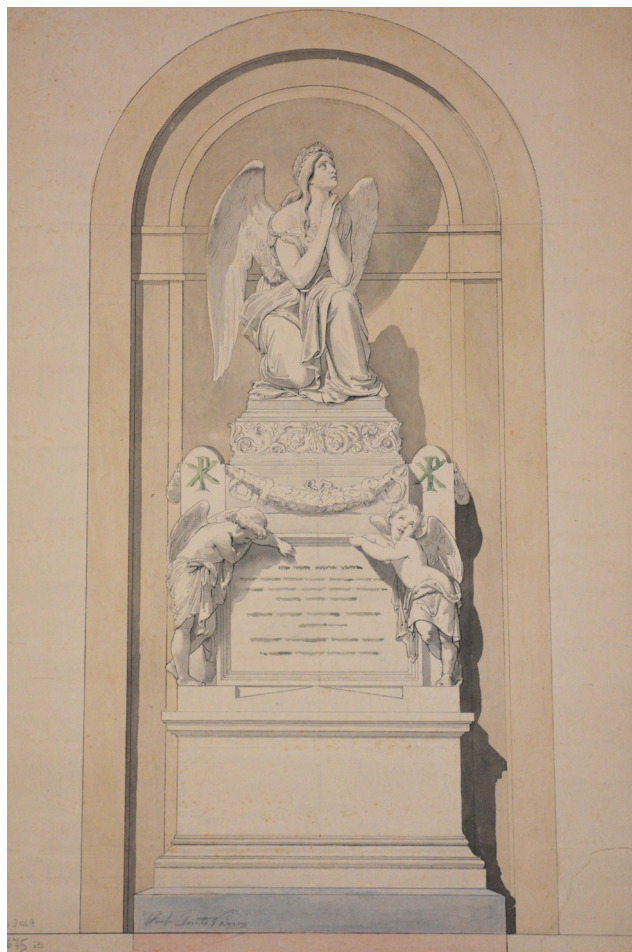


Fig. 14. Santo Varni, *Progetto del monumento funebre di Giuseppe Pogliani*, 1851 circa, grafite, inchiostro nero e acquerello su carta. Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso. Foto dell'Autore.



Fig. 15. Stagio Stagi, *Monumento Funebre di Filippo Decio*, marmo. Pisa, Camposanto.
Foto: Sailko / Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Fig. 16. Santo Varni, *Copia della Natività di Nicola Pisano*, grafite su carta.
Genova, collezione privata. Foto dell'Autore.



Fig. 17. Santo Varni, *Copia dei fregi del Duomo di Pietrasanta*, grafite su carta. Serravalle Scrivia, Biblioteca civica, Fondo Varni, u. 50, tav. 1. Foto: Comune di Serravalle Scrivia.

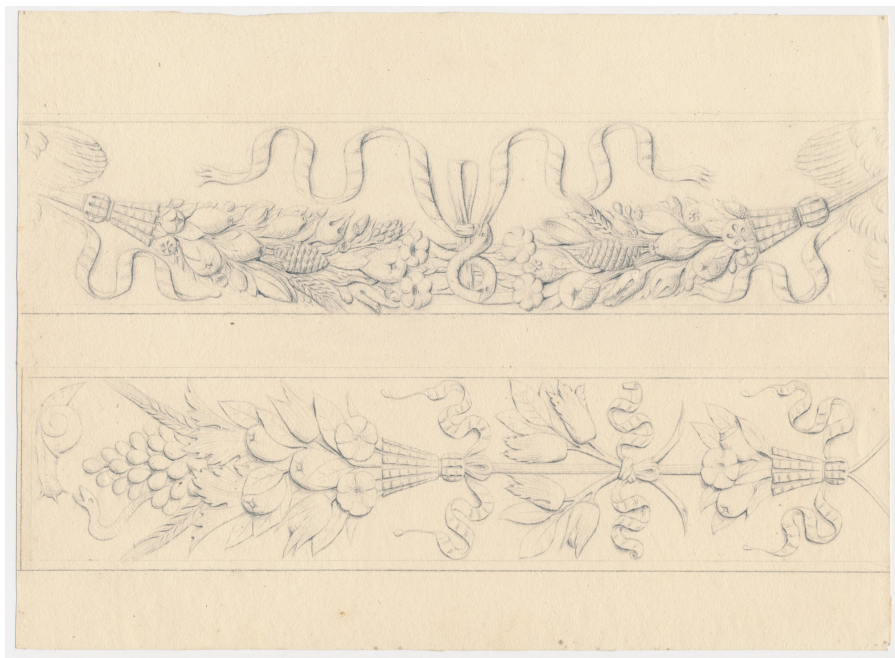


Fig. 18. Santo Varni, *Copia dei fregi del Duomo di Pietrasanta*, grafite su carta. Serravalle Scrivia, Biblioteca civica, Fondo Varni, u. 50, tav. 2. Foto: Comune di Serravalle Scrivia.



Fig. 19. Santo Varni, *Candelabri*, marmo. Collezione privata. Foto: Genova, Cambi Casa d'Aste.

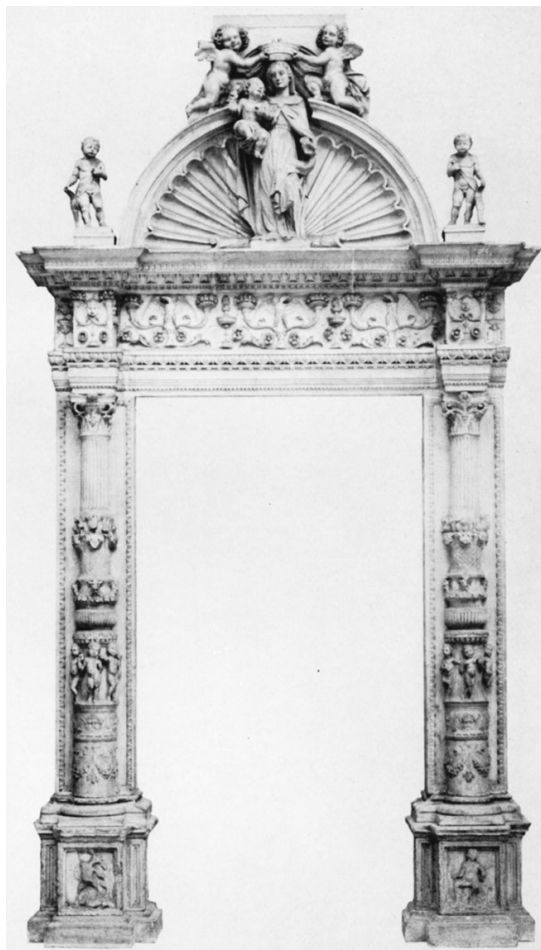


Fig. 20. Antonio e Michele Carlone, *Portale in marmo del Palazzo di Cipriano Pallavicini*.
R.W. Lightbown, *Three Genoese Doorways*, in «The Burlington Magazine», 103, 1961,
pp. 412-417, fig. 11.



Fig. 21. Santo Varni, *Studio di un capitello*, inchiostro bruno e acquerello su carta. Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso. Foto dell'Autore.



Fig. 22. Santo Varni, *Donna ammantata*, terracotta. Genova, Galleria d'Arte Moderna.
Foto dell'Autore.



Fig. 23. Santo Varni, *Copia della Santa Elisabetta di Civitali*, inchiostro nero su carta. Serravalle, Biblioteca civica, Fondo Varni, u. 42, tav. 1. Foto: Comune di Serravalle Scrivia.



Fig. 24. Matteo Civitali, *Santa Elisabetta*, marmo. Genova, Cattedrale di San Lorenzo, Cappella di San Giovanni. Foto: Diocesi di Genova.