



AUTHENTICITY STUDIES

International Journal of Archaeology and Art

ISSN 2785-7484

Issue n. 1 / 03.2022

<https://authenticity-studies.padovauniversitypress.it/issue/1/1>

/1.0



Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art is an international and independent journal based on a peer review system and dedicated to studying the methods of attribution and authentication of authentic archaeological and historical-artistic artefacts. *Authenticity Studies* is an **open-access electronic journal** (with ISSN). It is based on an anonymous and **international double peer review system**.

Authenticity Studies does not foresee any financial contribution from the Authors or any expenses for the Readers.

Founded by Monica Salvadori (Editor in Chief), Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio and Luca Zamparo, *Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art* is a journal of the **Department of Cultural Heritage of the University of Padova** and is published by **Padova University Press**.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Monica Salvadori, University of Padova
monica.salvadori@unipd.it

Advisory Board

Ilaria Andreoli, Centre National de la Recherche Scientifique
Elena Calandra, MiC, ICA
Giuliana Calcani, University of Roma Tre
Alessandro Naso, University of Napoli Federico II
Mauro Natale, University of Geneva
Marta Nezzo, University of Padova
Vinnie Norskov, Aarhus University
Roberto Riccardi, Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale
Peter Stewart, University of Oxford
Federica Toniolo, University of Padova

Editorial Board

Gilberto Artioli, University of Padova
Monica Baggio, University of Padova
Marta Boscolo Marchi, Museo d'Arte Orientale, MiC
Spike Bucklow, University of Cambridge
Emanuele Marcello Ciampini, University Ca' Foscari of Venice
Neil Brodie, University of Oxford
Tommaso Casini, IULM University
Noah Charney, University of Ljubljana
Martine Denoyelle, Institut national d'histoire de l'art

Frederic Elisg, University of Geneva
Thierry Lenain, Université Libre de Bruxelles
Francois Lissarrague †, EHESS
Isabel Lopez Garcia, University of Málaga
Christina Mitsopoulou, University of Thessaly
Marianne Moedlinger, University of Genova
Paolo Moro, University of Padova
David Scott, Int. Inst. for Conservation of Historic and Artistic Works
Arianna Traviglia, University Ca' Foscari of Venice
Andrea Tomezzoli, University of Padova
Gennaro Toscano, Bibliothèque nationale de France
Christos Tsirogiannis, Aarhus University
Massimo Vidale, University of Padova
Christopher Wood, New York University
Donna Yates, Maastricht University
Luca Zamparo, University of Padova

Managing Editor

Luca Zamparo, University of Padova
luca.zamparo@unipd.it

Assistant Editors

Elisa Bernard, IMT School for Advanced Studies Lucca
Clélia Sbrolii, University of Padova
Giulia Simeoni, University of Padova
Eleonora Voltan, University of Padova - University of Málaga

In copertina

Vista frontale del frammento di parapetto messo in vendita il 20 luglio 2020. © HVMC / Bianca Massard.

ISSN 2785-7484

Rivista scientifica in fase di registrazione presso il Tribunale di Padova

© Padova 2022, Padova University Press
Università degli Studi di Padova
Via 8 Febbraio 1848, 2 - 35122 Padova (PD)
Tel. +39 049 8273748, Fax +39 049 8273095
padovauniversitypress@unipd.it - authenticity.studies.dbc@unipd.it
www.padovauniversitypress.it



"This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)"

Progettazione ed elaborazione grafica: www.publicad.it

Index

04 Editorial

Monica Salvadori, Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio, Luca Zamparo

ESSAYS

07 For Fame or Fortune: Forgery of Archaeological and Palaeontological Artefacts

Noah Charney

17 Può Winckelmann dialogare con Authenticity?

Maria Elisa Micheli

30 À propos d'un vrai-faux fragment de balustrade amarnienne

Maxence Garde & Marta Valerio

43 Il carro della collezione Marchetti: analisi preliminare

Daniele Zumerle

63 Note su un falso cratere pestano nella collezione Rossi di Padova

Alessandra Cannataro

81 Falsi e pastiche. Considerazioni su un gruppo di legature "romaniche" del XIX secolo

Alessia Marzo

105 Un quadro a olio riferito a Domenico Induno: un esercizio di attribuzione

Alberto Corvi

123 A short genealogy of authenticity. Tracing concepts of the real in the preservation discourse from the 19th century to today

Alexander Stumm

130 Fake originals or authentic replicas? Authenticity and conservation practices of historic vehicles

Francesca Benetti

143 La copia cinese come fonte di nuova autenticità. Analisi storico-artistica del fenomeno, delle sue conseguenze nel sistema dell'arte e nel rapporto con l'Occidente

Nicole Galaverni

167 Better Sensors, Better Forgers: An Adversarial Loop

Irina-Mihaela Ciortan, Sony George, Jon Yngve Hardeberg

REVIEWS

194 Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al Prof. Pedro Rodríguez Oliva

Isabel López García

196 A multidisciplinary operational protocol for the study of manuscripts and metals: proposals by Ahmed Hosni

Luca Zamparo

197 Alceo Dossena e il Rinascimento italiano dell'Otto-Novecento

Elisa Bernard

Un quadro a olio riferito a Domenico Induno: un esercizio di attribuzione

An oil painting ascribed to Domenico Induno: an exercise in attribution

ABSTRACT

L'articolo tratta del recupero di un dipinto a olio riferito a Domenico Induno (1815-1878). Ad ascrivere la paternità del lavoro al pittore è una targhetta apposta lungo la cornice, eppure diverse sono le evidenze che contrastano con questa rivendicazione. La sensibilità pittorica, la maniera di risolvere i particolari, come pure la predilezione per un tema piuttosto che per un altro, non corrispondono effettivamente con l'Induno tradizionale. Il proposito di questo contributo è dunque quello di ricostruire, per quanto è possibile, la storia dell'oggetto con il supporto delle fonti ottocentesche, addivenendo infine a una nuova attribuzione. Con l'occasione si è inoltre approfondito il soggetto manzoniano affrontato nel quadro, confrontandolo a esempio con un'incisione di Francesco Gonin (1808-1889) per la "Quarantana", provando a individuare qualche punto di contatto. In chiusura sono state infine avanzate alcune ipotesi a proposito della collocazione originaria del dipinto, proponendo un affondo sul vivace contesto in cui il lavoro vide la luce.

PAROLE CHIAVE. Domenico Induno, quadro a olio, attribuzione, iconografia, collocazione originaria.

The article focuses on the recovery of an oil painting attributed to Domenico Induno (1815-1878). There is indeed a plaque affixed to the frame that ascribes the work to the painter although there are various elements that contrast with this declaration. The pictorial sensitivity, the way of treating the details, as well as the predilection for a certain subject rather than another, do not correspond to the traditional Induno. Therefore, the aim of this contribution is to examine in depth, as far as possible, the history of the object with the support of nineteenth-century sources, for the purpose of determining a new attribution. This research has also permitted to study the Manzonian subject of the painting by comparison, through iconographic affinity, with an engraving by Francesco Gonin (1808-1889) produced for the "Quarantana". Finally, the article suggests some hypotheses regarding the painting's original location, proposing an analysis of the lively context in which the work was born.

KEYWORDS. Domenico Induno, oil painting, attribution, iconography, original location.

I. INTRODUZIONE

Nel gennaio 2019, a Città di Castello (PG), è stato individuato un dipinto a olio (**Fig. 1**), in buono stato di conservazione e di dimensioni significative (110x145 cm), provvisto della sua cornice originale su cui è apposta una targhetta in ottone che attribuisce il lavoro a Domenico Induno (1815-1878).

Il pittore, originario di Milano, perfezionò i propri studi all'Accademia di Brera, dove ebbe modo di collezionare numerosi riconoscimenti, distinguendosi subitaneamente per una pittura energica, sorprendentemente aderente al vero, e che pure tradiva “una soverchia facilità di pennello”¹ inizialmente indigesta agli insegnanti più ortodossi. Nondimeno, nel 1839, il pittore si aggiudicò il Gran Premio di Pittura con il suo *Alessandro infermo* e nel '40 allestì, grazie alle premure di Francesco Hayez, un proprio studio in via Monte di Pietà.



Fig. 1. Collezione privata. Domenico Induno (attribuito a), *Il cardinale Federico Borromeo in casa del sarto*.

Induno, come è noto, si impose quindi sulla scena milanese con i suoi soggetti di genere, soprattutto scenette domestiche affollate di umili personaggi, che molto presto suscitavano l'ammirazione di un pubblico internazionale (Théophile Gautier, nel 1855, lo ricorda tra i pittori più talentuosi in Europa)². Nominato Consigliere Accademico a Brera nel '63 e insignito della Légion d'Honneur dodici anni più tardi, si spegnerà a Milano, nella sua casa di Corso Monforte, nel novembre del 1875³.

Il catalogo del pittore è piuttosto consistente ed è oggetto di continue revisioni: questo perché la sua opera, determinando in qualche modo una reviviscenza in chiave romantica e risorgimentale della pittura di genere, incontrò numerosi seguaci e imitatori, primo fra tutti il fratello minore Gerolamo (1825-1890), il cui pennello spessamente quasi non si distingue da quello di Domenico.

È dunque raccomandabile esprimersi con una certa prudenza a proposito di un'attribuzione a questo pittore, tanto più se si considera la possibilità che circolino dei falsi⁴. Nel caso del lavoro in esame esiste peraltro un serio problema: la tela non è firmata, non risultano iscrizioni e non sono presenti documenti allegati.

Pertanto, l'attuale proprietario ha deciso di sottoporre l'oggetto a un esame più approfondito con il preciso proposito di fare chiarezza circa la sua autenticità. L'occasione ha quindi permesso la stesura di questo contributo con il quale si sono volute condividere alcune considerazioni critiche che hanno effettivamente consentito, come si vedrà, di riassegnare la paternità del dipinto.

II. ICONOGRAFIA

Un primo punto da chiarire è certamente il soggetto. Il dipinto rappresenta infatti una scena singolare. Nella cucina di un'abitazione popolare, rischiarata dalla luce di una finestrella, fa irruzione un anziano porporato accompagnato da un chierichetto e un curato mentre alle loro spalle una calca si agita sulla soglia. Il cardinale viene accolto da due donne, una lo riverisce e l'altra si ritrae pudicamente. Poco distante è presente invece un secondo gruppo di personaggi, verosimilmente una famigliola colta in un momento quotidiano, e anche in questo caso un uomo si china educatamente in direzione dell'ospite. Un'ultima figura è quindi collocata sulla sinistra, nella penombra, probabilmente a bilanciare la composizione.

Gli oggetti disposti lungo la mensola del camino, come il mortaio, il fiasco e il paniere di vimini, sono tutti ben descritti e lo stesso può dirsi della scopa di saggina, del paiolo e del cesto di verdure abbandonati in un angolo. Per tacere di dettagli squisiti come le piastrelle consunte e macchiate del pavimento, la scenetta sacra sistemata sopra l'ingresso e la lanterna di legno che pende da una trave.

La mano del pittore ha quindi indugiato soprattutto sulle pieghe del talare cardinalizio e sul pizzo del rocchetto, attento a restituire le qualità dei materiali. Altrettanta precisione ha riservato ai volti, sforzandosi di suggerire queste o quelle caratteristiche. Si osservi a esempio l'espressione benigna del religioso che avanza solenne portando una mano al crocifisso, il volto colorito del personaggio rispettosamente chinato in primo piano e il faccino stupito del fanciullo che pare domandare l'identità dell'intruso a una donna.

A ogni modo, a svelare il soggetto è la giovane vestita di bianco che distoglie lo sguardo, assorta o forse imbarazzata. La fanciulla viene in effetti descritta con i capelli scuri raccolti in una crocchia fissata grazie alla "speràda", un fermaglio ottenuto con una serie di spilloni sistemati a raggiera, come usavano le popolane brianzole e lecchesi. Un accessorio che evoca immediatamente l'immagine di Lucia Mondella⁵, protagonista de *I promessi sposi* (1827) di Alessandro Manzoni (1785-1873), alla quale l'autore attribuisce un'indole pudica e timorosa decisamente coerente con l'espressione della ragazza nel dipinto.

Secondo questa interpretazione, il porporato non può dunque essere che Federico Borromeo, malgrado questi non somigli affatto all'uomo che si conosce dai ritratti (Fig. 2), né tantomeno all'immagine del prelado così come è restituita nell'edizione illustrata del romanzo⁶. La folta barba grigia, decisamente improbabile su un volto del Seicento, come il viso paffuto, devono quindi

essere invenzioni del pittore. Un fatto abbastanza insolito per l'Ottocento, notoriamente accurato nelle ricostruzioni storiche. Forse il pittore non aveva potuto avvalersi di un modello attendibile per l'immagine del religioso, eppure rimane un'incongruenza rilevante.



Fig. 2. A) Milano, Museo Diocesano. Pittore milanese attivo nell'ultimo quarto del sec. XVII, *Il cardinale arcivescovo Federico Borromeo*; B) Pisa, Collezione Privata. Domenico Induno (attribuito a), *Il cardinale Federico Borromeo in casa del sarto* (dettaglio).

La presenza di questo personaggio, ad ogni modo, considerato il numero esiguo di scene che lo coinvolgono, risulta fondamentale per individuare l'esatto momento descritto dal pittore. È quindi possibile risalire agevolmente a un passaggio del capitolo XXIV del romanzo manzoniano in cui Borromeo chiede di essere accompagnato alla casa del sarto del villaggio dove è stata ospitata Lucia finalmente rilasciata dall'Innominato. Il brano racconta come il cardinale, deciso a recarsi di persona in visita alla disgraziata, raggiunga infine l'abitazione facendovi irruzione e cogliendo così di sorpresa la giovane e la madre Agnese, da poco ricongiunte:

“Così arrivarono alla casa, e c'entrarono: la folla rimase ammontata al di fuori. [...] Agnese e Lucia sentirono un ronzio crescente nella strada; mentre pensavano cosa potesse essere, videro l'uscio spalancarsi, e comparire il porporato col parroco. «È quella?» domandò il primo al secondo; e, a un cenno affermativo, andò verso Lucia, ch'era rimasta lì con la madre, tutt'e due immobili e mute dalla sorpresa e dalla vergogna”⁷.

Ecco dunque chiarita l'identità degli ultimi personaggi: la donna velata da un fazzoletto è Agnese, che sostiene amorevolmente il braccio della figliola, mentre sulla sinistra si trovano il sarto, in atteggiamento ossequioso, e sua moglie assieme ai figli rifugiati sotto il camino. La donna ripresa di spalle potrebbe invece essere una serva alle prese con gli avanzi del pranzo.

Ciascuna soluzione iconografica risulta quindi suggerita da un preciso passaggio del testo. Manzoni racconta infatti che i padroni di casa “andarono a riunirsi in un canto”⁸, che i pargoli corrono dalla mamma e le “s’aggruppano intorno”⁹ domandando appunto il nome dell’ospite, e di come Lucia stesse “zitta, con la testa e gli occhi bassi”¹⁰.

Qualche capitolo più avanti, uno degli ultimi brani che coinvolgono la famigliola del sarto potrebbe invece offrire un indizio utile a interpretare la confusa illustrazione che figura affissa accanto al camino. In effetti, concluso l’ultimo pranzo assieme, il sarto mostra a Lucia “una stampa rappresentante il cardinale, che teneva attaccata a un battente d’uscio, in venerazione del personaggio”¹¹ in ricordo della visita di Borromeo. In questo caso però, si tratterebbe di un’ulteriore incongruenza, un anacronismo, una licenza del pittore che potrebbe avere introdotto questo elemento, forzando la narrazione, per sottolineare ulteriormente la deferenza del sarto nei riguardi del porporato, oppure semplicemente per addobbare l’ambiente altrimenti spoglio.

III. LA QUESTIONE ATTRIBUTIVA

Individuata l’iconografia, qualunque ulteriore considerazione in merito al dipinto non può prescindere dalla sua attribuzione.

A tale riguardo si è già detto della targhetta in ottone che riferisce il lavoro a Induno, del quale effettivamente si conoscono alcuni lavori dedicati a *I promessi sposi*, come a esempio il bozzetto a olio in Fondazione Balzan, a Badia Polesine, nel Rodigino (Fig. 3). Tuttavia, se si confronta il dipinto oggetto di questo contributo con alcune delle tele più rappresentative di Induno, quali *La preghiera* (1842) *Pane e lagrime* (1854), *Al cader delle foglie* (1858) o ancora *L’arrivo del Bollettino di Villafranca* (1861-1862), ci si accorgerà immediatamente di una serie di incongruenze.

A questo proposito, viene bene verificare queste discordanze accostando al quadro di Città di Castello un lavoro di Induno per certi aspetti affine, di cui esistono redazioni diverse¹². Si tratta di *La visita alla balia* (Fig. 4), un tema sul quale il pittore insiste nei primi anni ’60 dell’Ottocento. In questo lavoro una giovane madre gioca con il suo bambino che le siede in grembo, sotto gli occhi dell’anziano genitore. Alle loro spalle due fanciulli si scambiano frattanto un tenero bacio, proprio in parte alla bambinaia che viene redarguita dalla nonna dei ragazzini. Tutto attorno una moltitudine di “piccole cose che ci stanno [...] tuttodi sotto gli occhi”¹³ sono disperse alla rinfusa in una cucina trascurata e caotica. Proprio come accade effettivamente nella scenetta manzoniana - anche quella una “visitazione” - illuminata peraltro da una luce molto simile.

Eppure, nel caso del lavoro di cui ci si sta occupando, la pittura è evidentemente differente da quella vivace e brillante che contraddistingue *La visita alla balia*. Inoltre, quella meticolosa attenzione con cui nell’Induno sono restituiti i dettagli, dall’anonimo oggetto casalingo alle fantasie dei tessuti, non si riscontra nella *Visita del Borromeo*. La pennellata poi non è affatto quella tradizionalmente “nervosa e sprezzante”¹⁴ dell’artista milanese, quanto piuttosto delicata e prudente, come pure l’effetto nel suo insieme non è palpitante e iridescente, bensì tenue e pacato. Si tratta insomma di un’esecuzione convenzionale, rigorosamente suscettibile dei precetti accademici.



Fig. 3. Badia Polesine, Collezione Fondazione Balzan. Domenico Induno, *Fra' Cristoforo da Milano scioglie Lucia dal voto*.



Fig. 4. Collezione privata. Domenico Induno, *La visita alla balia*.

Per giunta, per ritornare alla somiglianza delle due atmosfere, la caratteristica malinconia che permea sensibilmente buona parte della produzione di Induno, in questo caso non si avverte. E se è pur vero che l'ambiente può ricordare certi quadri del pittore dove è facile incontrare "famiglie sfrattate da padroni malvagi, mamme che si affannano su lavori di cucito per comprare il pane ai loro bambini, povere orfanelle che chiedono l'elemosina, e simili soggetti patetici", bisogna ricordare, come osserva Silvestra Bietoletti, che spesso e volentieri i suoi lavori "trascuravano del tutto il lieto fine"¹⁵. Dunque, un episodio positivo come la visita dell'anziano prelado a Lucia risulterebbe fondamentalmente incongruente con il repertorio di Induno. In effetti è facile credere che a una situazione del genere, tutto considerato debole per quanto riguarda l'elemento patetico, il pittore avrebbe piuttosto preferito, all'interno del romanzo manzoniano, una scena decisamente più struggente.

Da ultimo, se si osservano con attenzione le figure nel dipinto di Città di Castello, è possibile riconoscere una caratterizzazione dei personaggi e una gestualità enfatica tipicamente riferibili alla pittura di primo Ottocento. Qualcosa che nell'Induno non è altrettanto presente, neppure nei suoi primi lavori dove la retorica è piuttosto affidata al colore, all'atmosfera e il discorso viene dunque articolato diversamente in maniera più sottile. Questo perché Induno è un pittore proiettato già nella seconda metà del secolo.

Tutto questo suggerisce quindi l'ipotesi che l'etichetta possa essere stata aggiunta in un secondo momento, più precisamente, a giudicare dalla sua foggia, nella seconda metà del XIX secolo o addirittura nei primi decenni del successivo. L'occasione potrebbe essere stata l'introduzione del dipinto sul mercato.

Quanto all'inesattezza dell'attribuzione, potrebbe trattarsi di un errore commesso in buona fede, probabilmente un'ingenuità riferibile alla consuetudine, piuttosto frequente a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, di ascrivere qualunque scena di genere calata in un interno umile

e dimesso, soprattutto scalciate cucine popolari, al pennello di Induno. Peraltro, la confusione potrebbe essere stata alimentata dall'opinione di una certa parte della critica che sovente avvicinava i quadri del pittore alle atmosfere manzoniane, come fece a esempio Pasquale Villari nel 1868:

“L’Induno si dette ai quadri di genere e anch’esso creò il vero. La sua varia e gentile fantasia, il suo facile pennello sembrano ispirarsi ancora più direttamente alle scene del Manzoni; ne vogliono riprodurre la ingenua, nobile e vera espressione, descrivendo affetti ogni giorno veduti e sentiti nella vita domestica”¹⁶.

A questo si aggiunga l’effettiva somiglianza di certe soluzioni luministiche tanto care a Induno, e desunte dalla pittura olandese del Seicento (**Fig. 5**), con quelle adoperate nel dipinto in esame.



Fig. 5. Londra, National Gallery.
David Teniers il Giovane,
*Un vecchio contadino accarezza
una sgattera in una stalla.*

A ogni modo, in ragione delle evidenti incongruenze esposte sin qui, si ritiene ammissibile diffidare dell’indicazione apposta lungo la cornice, provando a ragionare invece su una diversa attribuzione. Occorre però prima esprimere alcune considerazioni nello sforzo di circoscrivere le ricerche a un preciso contesto e individuare una data per l’esecuzione.

In questo senso il termine *post quem* è naturalmente il 1827, l’anno in cui venne pubblicata la prima edizione de *I promessi sposi*. Determinare invece un riferimento *ante quem* è più complicato. Potrebbe aiutare però la lettura di un saggio di Salvatore Ferrari, del 2008¹⁷, in cui lo studioso affronta la diffusione di tematiche desunte dalla letteratura nella pittura italiana del XIX secolo, in riferimento alle Esposizioni braidensi di Milano¹⁸. Effettivamente, trattandosi di un lavoro dell’Ottocento eseguito secondo le prescrizioni accademiche, e considerando le dimensioni del lavoro e il suo soggetto, che incontrò uno straordinario successo soprattutto in Lombardia o comunque nell’Italia settentrionale, è plausibile che l’oggetto possa essere stato esposto a Brera.

Nel suo contributo, trattando inevitabilmente la “fulminea e duratura” fortuna iconografica de *I promessi sposi*, Ferrari attesta in effetti la presenza in Pinacoteca, tra il 1829 e il 1883, di sessanta

dipinti dedicati agli episodi e ai personaggi del romanzo¹⁹. Più precisamente Ferrari segnala una significativa proliferazione di questi lavori fino all'altezza degli anni '50 (successivamente sembra che questa passione sia scemata progressivamente).

Dunque, si potrebbe cominciare con l'esaminare i cataloghi delle Esposizioni che si sono tenute a Brera tra il 1829 e il 1860. Così facendo ci si accorgerà dell'esistenza di un quadro singolare, esposto nell'estate del 1833, nella Prima Sala della Pinacoteca: "Il Cardinale Federico Borromeo in casa del sarto, episodio tratto dal romanzo di Manzoni *I promessi sposi*, quadro a olio, figure un terzo il vero [...]"²⁰. Il soggetto e le proporzioni coincidono con quelle del lavoro recuperato a Città di Castello e finalmente, grazie a questa nota, si ricava un'indicazione attendibile circa l'attribuzione. Il dipinto viene infatti riferito con precisione a Lorenzo Toncini (1802-1884) che contestualmente partecipava con un secondo lavoro: una tela incompiuta e sofferta (sembra vi si dedicò fino al giorno precedente l'inaugurazione della mostra) che rappresenta *La morte di Pier Luigi Farnese*, considerata nondimeno il manifesto del Romanticismo piacentino²¹.

Volendo poi ricavare ulteriori informazioni in merito a questo lavoro, così da verificare la possibilità che si tratti proprio del dipinto oggetto di questo contributo, è possibile consultare alcune riviste di quel periodo che si sono occupate di commentare l'annuale rassegna. In effetti, tra le altre, menzionano il dipinto il *Nuovo Ricoglitore*, che propone una breve osservazione di Defendente Sacchi²² e il *Giornale di letteratura, scienze et arti*, in cui Ignazio Fumagalli dedica qualche pagina all'*Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*. Questa preziosa recensione segnala il quadro di Toncini come esempio significativo di "pittura storica", subito di seguito all'elogio entusiasta de *L'ultimo giorno di Pompei* di Karl Pavlovič Brjullov e alcuni quadri di Hayez e di Podesti:

*"il quadretto [...] raffigura il gran Cardinale Federico Borromeo, sì ben dipinto nei Promessi sposi di Alessandro Manzoni, che entrato nella rustica abitazione di un sarto di campagna raccomanda l'infelice Lucia alle cure della di lui famiglia onde venga ricoverata e sottratta alle ulteriori ricerche del mal talento de' signorotti di quel tempo. La scena è ben disposta, la composizione collegata a rigore d'arte; il nobile porporato occupa il sito più dignitoso del quadro, i gruppi laterali ricevono quella luce che ad essi conviene, li vedi disegnati ed espressivi, staccati da un colorito succoso e ben inteso"*²³.

Il cronista si esprime quindi positivamente in merito alla soluzione di "concentrare maggiormente la luce sul protagonista e diffonderla con bella gradazione sulle altre figure principali poste in azione, conservando nel tempo stesso le grandiose masse di chiaro e di ombra"²⁴, proprio come possiamo osservare in un altro noto dipinto di Toncini, ovvero la *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di Santa Chiara dal fratello Corso* (1846 ca.), oggi ai Musei Civici di Pavia (Fig. 6).

Qui il pittore adotta infatti i medesimi accorgimenti chiaroscurali, concentrando sui protagonisti un gigantesco "occhio di bue" e lasciando sfumare nell'ombra l'ambiente circostante, in una soluzione dal sapore teatrale ulteriormente caricata da una gestualità drammatica perfettamente coerente con i precetti della pittura di storia. Da ultimo, la recensione riferisce che il dipinto fu "condotto a finimento per commissione [...] del cavalier Pompeo Marchesi, professore dell'I. R. Accademia"²⁵.



Fig. 6. Pavia, Musei Civici. Lorenzo Toncini, *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di Santa Chiara dal fratello Corso*.

IV. QUALCHE NOTA SU LORENZO TONCINI

A questo punto, se si desidera approfondire la figura di Lorenzo Toncini, “il più romantico dei romantici piacentini”²⁶, e la relativa produzione, una fonte imprescindibile è probabilmente la biografia di Bernardino Pollinari del 1884²⁷. Si tratta di un testo fondamentale che restituisce un ritratto colorito del pittore: un uomo brillante, altero, ribelle, sanguigno.

Sul piano stilistico Ferdinando Arisi lo descrive invece come un artista “eclettico, innamorato del Seicento”, noto per la sua pennellata “morbida, carezzevole, cromaticamente preziosa, senza contrasti violenti di luce”²⁸. Un’analisi sensibile che si accorda molto bene con le qualità del dipinto in esame e che ancora una volta conferma quanto possa essere distante invece lo stile di Induno.

Toncini nasce a Caorso, nel Piacentino, nell’agosto del 1802 e a sedici anni ottiene di frequentare l’Istituto Gazzola di Piacenza, dove insegna Giuseppe Girardi. In seguito, precisamente nel 1825, si stabilirà invece a Roma, in una soffitta di Trastevere, trascorrendo nell’Urbe cinque anni e frequentando con l’occasione una scuola privata di nudo e l’Accademia di Francia²⁹. A Roma si confronta soprattutto con Raffaello, Domenichino e Caravaggio, evidentemente suggestionato da “[...] quei forti contrasti di luce e di ombra, [...] quei vapori nerastri che danno risalto alle carni”³⁰, insomma quella maniera oscura che nel quadro per il Marchesi è piuttosto evidente. Contestualmente Toncini consolida due amicizie determinanti: si avvicina al coetaneo Cesare Poggi, compagno di studi alla scuola di nudo, e lega con Gaetano Monti che prende a suggerirgli i temi dei lavori.

Nel 1830, il padre si rifiuta però di finanziare ulteriormente la pensione di Lorenzo e il giovane ritorna a Piacenza dove Girardi gli organizza una personale in casa Dalverme, visitata dal conte Douglas Scotti di Vigoleno che subitaneamente gli commissiona due quadroni per l’oratorio di Gragnanino (PC).

A questo punto Toncini, “pensando alla difficoltà di avere in paese buoni modelli, decise recarsi ad eseguirli in Milano”³¹, consigliato da Poggi che gli offre di condividere il proprio studio nei locali del monastero di Santa Prassade. A Milano Toncini viene introdotto a Luigi Sabatelli, Pelagio Palagi, Francesco Hayez “[...] e ad altre notabilità artistiche del tempo, fra le quali emergeva lo scultore Pompeo Marchesi”³². Questi, non appena ebbe udito che “il giovine artista [...] era della patria del Giordani [Pollinari si riferisce a Pietro Giordani]”, sembra che “[...] non solo gli fu prodigo di festosa accoglienza, ma volle onorarlo eziandio di una piccola commissione”³³. Si tratta per l'appunto del dipinto in esame che Pollinari giudica “cosetta semplice ma di buon gusto”, precisando però di averlo “veduto una sola volta e di fretta”³⁴ (sarebbe interessante capire dove e in quale occasione).

Il biografo, tuttavia, si esprime approssimativamente circa la cronologia del soggiorno milanese, e dunque non è chiaro in quale anno il pittore abbia eseguito effettivamente il lavoro. Interpretando Pollinari, la commissione parrebbe però risalire al 1830 mentre il dipinto sembrerebbe ultimato nel 1833. Dunque, l'esecuzione coprirebbe un lasso di tempo non indifferente.

Questa considerazione stimola inevitabilmente alcune riflessioni. A esempio, per un verso si potrebbe credere improbabile che il pittore abbia impiegato oltre tre anni per ultimare un lavoro di dimensioni tutto sommato modeste, peraltro considerando il prestigio della commissione. D'altra parte, però, si deve ricordare che egli, così come lo descrive Pollinari, doveva essere un uomo scostante e insoddisfatto del proprio lavoro. La stessa testimonianza del *Giornale di letteratura* che si è affrontata, riferisce effettivamente di come Toncini si sia arrovellato sino all'ultimo sulla *Morte del Farnese*, evidentemente scontento del risultato. Dunque, sembra plausibile credere che il pittore abbia temporeggiato a lungo prima di consegnare il proprio lavoro a Marchesi. Soprattutto se si pensa che in quegli stessi anni il pittore stava lavorando contemporaneamente alle due pale per Douglas Scotti e per l'appunto al *Pier Luigi Farnese*. Due commissioni tutt'altro che insignificanti che avrebbero potuto effettivamente sottrargli parecchio tempo.

Un fatto interessante a questo proposito è inoltre la presenza di Poggi nello studio dello scultore proprio nel 1833, dove questi era alle prese con un ritratto di Bertel Thorvaldsen³⁵. Sarebbe quindi interessante capire se Toncini venne introdotto a Marchesi proprio in quell'occasione, ottenendo contestualmente la commissione. Questa ipotesi collocherebbe l'incarico e quindi l'esecuzione nel medesimo anno, per l'appunto il 1833, evidentemente in primavera, dal momento che in agosto il dipinto è esposto a Brera.

Negli anni seguenti, all'incirca fino alla metà del secolo, il pittore continuò a frequentare assiduamente Milano, affittando più tardi uno studio tutto suo in via dell'Olmetto, in prossimità di piazza Vetra. Sfortunatamente però non si trasferì mai in pianta stabile, diviso tra la sua Piacenza, dove nel 1840 aveva ottenuto una cattedra al Gazzola, e il vivace clima culturale milanese. Forse, come sembra sentenziò Hayez, “[...] se Toncini fosse rimasto a Milano vi avrebbe preso una bella posizione”³⁶.

A partire dal 1860 il pittore si estraniò progressivamente dal mondo dell'arte, abbandonando addirittura l'insegnamento nel 1873. Continuò però a visitare Milano assieme a Poggi, ma quando anche questi morì, “[...] fu tronco l'ultimo filo che teneva legata la mente del Toncini all'arte”³⁷. L'artista morì così nel 1884 “colpito da paralisi progressiva”³⁸ dopo essere stato interdetto dal Tribunale di Piacenza per infermità mentale.

V. INFLUENZE E DEBITI ICONOGRAFICI

Ora che si è inquadrato meglio il lavoro e l'artista al quale spetta la sua esecuzione, si potrebbe spendere ancora qualche parola a proposito dell'iconografia. La scelta di questo preciso episodio è infatti assai poco frequente. Fernando Mazzocca spiega però che la scena si doveva probabilmente offrire agli artisti come un'ottima occasione per "[...] costruire un movimentato bozzetto di genere, vivacizzato dal contrasto tra l'aulica porpora cardinalizia e l'umile ambiente popolare, tra la commozione di Federigo e Lucia e il comico imbarazzato stupore dei poveri ospiti"³⁹. Tuttavia, nel caso in questione rimane da capire chi fu a scegliere proprio questo soggetto e per quali ragioni. Difficile stabilire se fu il committente a richiedere un episodio manzoniano, magari indicando una preferenza, oppure se Marchesi lasciò invece carta bianca a Tancini e questi, contagiato dal clima entusiasta seguito alla pubblicazione de *I promessi sposi*, o forse ispirato da qualche quadretto di Poggi, decise per una scena tratta dal romanzo. Certo è che Lorenzo Tancini, negli anni in cui attese al quadro di Marchesi, risentì effettivamente dello stimolo manzoniano.

Lo confermerebbe a esempio Francesco Ghittoni che riflettendo a proposito di una delle due pale eseguite da Tancini per Douglas Scotti nei primi anni '30, più precisamente quella dedicata a San Carlo Borromeo, afferma di rintracciare effettivamente qualche suggestione ispirata da *I promessi sposi* per quanto riguarda l'atmosfera mesta e drammatica del lazzaretto⁴⁰. Dopotutto, quando Tancini lavora al *San Carlo*, e dunque negli stessi anni in cui è alle prese con il dipinto per lo scultore, il romanzo era uscito da appena tre anni, riscuotendo un successo impressionante. Peraltro, come ha osservato l'Arisi, l'opera di Manzoni era stata immediatamente ripubblicata nel 1828 da Del Maino proprio nella Piacenza di Tancini⁴¹.

Sempre a proposito dell'iconografia, esiste infine un'ultima questione. Come è noto, nel 1840 l'opera di Manzoni venne riproposta corredata da numerose illustrazioni intercalate nel testo. Si tratta di vivaci xilografie, incise da Luigi Sacchi, che riproducono a stampa disegni per la maggior parte a opera di Francesco Gonin che ottiene di illustrare il romanzo grazie ai buoni uffici di Massimo d'Azeglio.

A questo proposito è interessante osservare come viene risolta in vignetta la visita di Borromeo alla casa del sarto. Se Tancini aveva infatti condensato in un'unica scena momenti diversi, l'episodio è affrontato in questo caso dagli illustratori attraverso tre diverse incisioni. Le vignette, organizzate secondo la scrupolosa regia dello stesso Manzoni, dovevano infatti accompagnare puntualmente lo sviluppo del racconto. In questo modo sono state isolate le seguenti situazioni: la corsa scalmanata dei curiosi appresso al cardinale sino all'uscio della casa del sarto, immaginata da Paolo Riccardi; l'incontro tra Lucia, in compagnia della madre Agnese, e Borromeo, di Francesco Gonin; e quindi il sarto e sua moglie al cospetto del porporato, sempre di Gonin (Fig. 7).



Fig. 7. Francesco Gonin, *"Il pover'uomo aperse la bocca e disse: si figuri!"* (da Manzoni [1840] 2014, p. 742).

Confrontando quindi quest'ultima vignetta con il dipinto di Città di Castello è possibile riscontrare una curiosa somiglianza tra il sarto di Toncini e quello nell'incisione (**Fig. 8**). Entrambi vengono infatti descritti curvi, remissivi, piegati in un goffo inchino come se stessero balbettando quell'insulso "si figuri!"⁴². In entrambe le versioni il gioco di gambe è peraltro simile, il piede sinistro in avanti e il destro più indietro sistemato di sbieco. Così anche i lineamenti dell'uomo sono gli stessi: fronte spaziosa, naso importante, pizzetto "alla Van Dyck", lunga capigliatura e persino un principio di calvizie. Le analogie riguardano anche l'abbigliamento del sarto che in entrambi i casi indossa una camiciona con un ampio colletto, il farsetto a maniche lunghe abbinato al giustacuore, braghettoni a sbuffo e calze aderenti. Toncini gli aggiunge anche una berretta che l'uomo si è levato rispettosamente. Variano dunque unicamente la posizione delle mani e l'inclinazione del capo.

Insomma, la somiglianza è evidente. Tuttavia, per quanto non si possa escludere che l'incisore abbia visto il quadro da Marchesi durante il suo soggiorno milanese nel 1835⁴³, si ritiene improbabile che Gonin abbia "copiato" Toncini. È risaputo, dopotutto, che le soluzioni iconografiche di ciascuna vignetta per la "Quarantana" vennero messe a punto di concerto con Manzoni che in più di un'occasione si preoccupò di suggerire questo o quell'accorgimento. Sembra dunque plausibile immaginare che Gonin assieme a Manzoni così come anche Toncini, abbiano piuttosto guardato a un terzo modello. Oppure la somiglianza in questione potrebbe essere molto semplicemente una coincidenza, come nel caso dell'atmosfera dal sapore nordico, per la quale è possibile a questo punto sfatare l'ipotesi di qualunque debito nei confronti di Induno, dal momento che nei primi anni '30 il pittore era ancora adolescente e appena al suo terzo anno di Accademia.



Fig. 8. A) Francesco Gonin, *"Il pover'uomo aperse la bocca e disse: si figuri!"* (dettaglio da Manzoni [1840] 2014, p. 742). B) Domenico Induno (attribuito a), *Il cardinale Federico Borromeo in casa del sarto* (dettaglio).

VI. CONCLUSIONI

Le considerazioni espresse sin qui, che sfortunatamente non sciolgono ancora diversi punti, hanno comunque consentito di recuperare un importante elemento del catalogo di Lorenzo Toncini e si propongono come uno spunto per studi futuri più approfonditi. *In primis* in merito alla produzione del pittore che richiederebbe a questo punto una disamina complessiva circostanziata, aggiornata alle ultime novità.

Un punto in particolare che non è stato possibile chiarire, e sul quale si vuole però stimolare in chiusura una riflessione, è la questione della destinazione del quadro o se si preferisce il problema della sua collocazione originale. Le fonti in effetti non dicono dove Marchesi sistemò il suo dipinto o se questo venne commissionato per un ambiente preciso.

È noto però che il committente, ricercato "sculpteur à la mode"⁴⁴ che in quegli anni suppliva a Brera Camillo Pacetti e che pure era presente in quella stessa esposizione del '33 con numerosi pezzi⁴⁵, aveva organizzato il proprio *atelier* nel Salone ai Giardini Pubblici in centro a Milano, successivamente devastato da un incendio nel 1834. In questo luogo, a partire dal '25 aveva

assortito una suppellettile didattica non indifferente, al punto da avvicinare il suo studio a una accademia privata. Difficile però figurarsi il quadro oggetto di questo contributo esibito tra i cartoni, i bozzetti in terracotta e i modelli in gesso sistemati nel Salone. Oltretutto, lo scrupoloso inventario degli “oggetti artistici” presenti nello studio di Marchesi⁴⁶, compilato in seguito alla sua scomparsa, non menziona veruno dipinto ad olio. Ciononostante, è possibile comunque avanzare due teorie.

Prima di tutto è possibile che il quadro si trovasse nell'appartamento dello scultore e non nello studio. In effetti, le sue significative dimensioni come anche il soggetto, decisamente insolito, lasciano pensare piuttosto ad una destinazione privata. La predilezione dei collezionisti per il grande formato, adottato segnatamente per quei dipinti destinati a un ambiente di rappresentanza, è dopotutto frequentemente attestata⁴⁷.

In secondo luogo, dal momento che il catalogo si riferisce ai pezzi conservati all'interno del suo secondo *atelier* allestito in via San Primo dopo che le fiamme ebbero disastro il Salone, è plausibile che il dipinto possa essere stato collocato altrove durante le operazioni di trasloco.

A ogni modo, successivamente, se ne sono perse le tracce. Ferdinando Arisi, che a Toncini ha dedicato due fondamentali monografie, nel 2002 lo dichiara infatti ancora disperso⁴⁸.

Per concludere, non è dunque chiaro se il dipinto giunse nelle mani dell'avvocato Salvatore Fogliani, fiduciario di Marchesi, oppure se abbandonò lo scultore addirittura prima della sua morte. Certamente però, a una data imprecisata e in circostanze oscure, il quadro, evidentemente confuso per un Induno, venne introdotto sul mercato.

Si ringraziano Marco Ciampolini e Chiara Nenci che hanno permesso di studiare il dipinto e attribuirlo correttamente. Si ringrazia altresì Omar Cucciniello per il suo prezioso supporto e la cortesia dei suggerimenti.

Note

¹ Bietoletti 1991, p. 9.

² Gautier [1855] 1856, pp. 13-14.

³ Cfr. Bietoletti 1991, pp. 9-10.

⁴ Un comunicato stampa del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del 10 marzo 2006 segnalava alcuni falsi Induno esposti in occasione della mostra *La pittura italiana 2005* (cfr. <https://www.beniculturali.it/comunicato/quadri-falsi-sequestrati-dai-carabinieri-arrieti-oltre-100-dipinti-esposti-al-pubblico#contenuto>, accesso 11 Novembre 2020).

⁵ Nel suo romanzo *I promessi sposi*, tratteggiando il ritratto di Lucia, Manzoni precisa: “[...] I neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, con una bianca e sottile dirizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi molteplici di trecce, trapassate da lunghi spilli d’argento, che si dividevano all’intorno, quasi a guisa de’ raggi d’un’aureola, come ancora usano le contadine nel Milanese” (Manzoni [1840] 2014, p. 136).

⁶ L’immagine di Borromeo nell’edizione illustrata del 1840 è infatti certamente verosimile, fatta eccezione per un caso in cui Stefano Barelli sostiene che Giuseppe Sogni dipinse invece il cardinale troppo giovane (cfr. Barelli 1991). Dopotutto, Manzoni fornì ai disegnatori indicazioni precise affinché questi ricorressero a fonti documentarie attendibili, soprattutto per quelle scene o quei personaggi che richiedevano un approfondimento storico o iconografico.

⁷ Manzoni [1840] 2014, pp. 736-737.

⁸ *Ivi*, p. 738.

⁹ *Ivi*, p. 726.

¹⁰ *Ivi*, p. 740.

¹¹ *Ivi*, p. 866.

¹² Il tema, tra la fine degli anni ‘50 e i primi anni ‘60 dell’Ottocento, ricorre effettivamente con una certa frequenza nella produzione di Induno. Si ricordano a esempio: la versione appartenuta a Lodovico Cavalieri, successivamente confluita in collezione Ingegnoli e quindi dispersa sul mercato nel 1933; due tele eseguite dall’artista nel 1861, di cui una apparsa ad un’asta Finarte nel 1969, e un’ultima versione riprodotta da Nicodemi nel 1945, di cui esiste un bozzetto nelle collezioni di Fondazione Cariplo.

¹³ Cosmate 1863, p. 1058.

¹⁴ Maltese 1960, p. 143.

¹⁵ Bietoletti 1991, pp. 11-12.

¹⁶ Villari 1868, p. 41.

¹⁷ Ferrari 2008.

¹⁸ Per un approfondimento sulle Esposizioni si veda Penocchio 2008.

¹⁹ A questo proposito Ferrari aggiunge una considerazione sorprendente: “Nel XIX secolo nessun’altra opera letteraria può vantare, a Brera come nel resto d’Italia, una così ampia trasposizione pittorica” (Ferrari 2008, p. 258), naturalmente fatta eccezione per la Divina Commedia di Dante.

²⁰ *Esposizione Accademia di Brera 1833*, p. 31.

²¹ Il dipinto, oggi ai Musei Civici di Palazzo Farnese a Piacenza, suscitò addirittura l’ammirazione del principe Gerolamo Bonaparte in visita all’Esposizione (Pollinari 1884, p. 50) e nel 1862 valse a Toncini una medaglia di rame alla Great Exhibition di Londra (De Gubernatis 1889, p. 507).

²² Sacchi 1833, p. 610.

²³ *Esposizione Palazzo di Brera 1833*, Fumagalli 1833, p. 261.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Lorenzo Toncini 2002*, p. 8.

²⁷ Pollinari 1884.

²⁸ *Lorenzo Toncini 2002*, p. 31.

²⁹ Nel 1934, Comanducci, probabilmente sulla scorta delle testimonianze di Luigi Ambiveri (1879) e Angelo De Gubernatis (1889), dichiara contrariamente che Toncini frequentò l’Accademia di San Luca, trattenendosi a Roma addirittura un decennio. Si è preferito tuttavia affidarsi alle informazioni riportate nelle due più recenti monografie sul pittore (Arisi 1979; *Lorenzo Toncini 2002*) che smentiscono questa versione dei fatti.

³⁰ Pollinari 1884, p. 16.

³¹ *Ivi*, p. 31.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, p. 53.

³⁵ Comanducci 1934, pp. 544-545.

³⁶ L'esclamazione è riportata dal biografo di Tancini in Pollinari 1884, p. 51.

³⁷ *Id.* 1894, p. 147.

³⁸ *Id.* 1884, p. 6.

³⁹ Mazzocca, 1985, p. 95.

⁴⁰ Ghittoni 1903, p. 39.

⁴¹ I fratelli Antonio e Paolo Del Maino avevano messo in piedi a Piacenza una fiorente attività. Antonio dirigeva una tipografia mentre il fratello amministrava l'antica libreria di famiglia dove un cenacolo di eruditi si ritrovava, quasi si trattasse di un salotto letterario, a discutere "[...] un po' accademicamente, d'ogni cosa, particolarmente di letteratura" (Pollinari 1894, p. 124).

⁴² Questa l'esclamazione che Manzoni attribuisce al sarto quando il cardinale gli domanda se gli è di impaccio ospitare ancora un poco Lucia e Agnese. L'uomo, "messo in orgasmo dalla presenza d'un tale interrogatore", si sforza di formulare qualche bella risposta per "farsi onore", ma riesce semplicemente a balbettare: "si figurì!" (Manzoni [1840] 2014, pp. 741-742).

⁴³ Effettivamente in un passaggio del suo diario del 1878, in cui Gonin racconta della sua prima permanenza a Milano, l'incisore dichiara di avere conosciuto tra gli altri proprio Pompeo Marchesi (cfr. Mazzocca 1985, pp. 130-131). Tuttavia, dal momento che non vengono esplicitate le circostanze dell'incontro, non è possibile azzardare un'ipotesi davvero convincente.

⁴⁴ Stendhal [1839] 1854, p. 23.

⁴⁵ Il *Giornale di letteratura, scienze et arti* di quell'anno, ricorda infatti esposti a Brera: il grandioso modello eseguito dallo scultore per il monumento dedicato a Cesare Beccaria, un suo "putto [...] aggruppato con un coniglio", *Psiche con la farfalla*, e "alcuni ritratti" (Fumagalli 1833, pp. 268-271).

⁴⁶ Si tratta di un elenco puntiglioso stilato tra il 1861 e il 1864 da una commissione istituita dal Consiglio Comunale di Milano con il proposito di individuare i pezzi più pregevoli presenti nell'*atelier* dello scultore, da conservare "a guisa di collezione". Questo perché, nel suo testamento, Marchesi aveva espresso la volontà di devolvere il contenuto del suo studio alla Municipalità milanese. Una trascrizione accurata del documento, a cura di Omar Cucciniello, è pubblicata in Fratelli 2012.

⁴⁷ Si osservino a titolo di esempio le tele monumentali di Pelagio Palagi, Francesco Podesti, Giovanni Migliara e Francesco Hayez nelle collezioni Tosio, Sommariva e Tadini.

⁴⁸ *Lorenzo Tancini* 2002, p. 23.

Bibliografia

- Arisi F. 1979, Lorenzo Toncini, Piacenza.
- Bietoletti S. 1991, *Domenico Induno*, Soncino.
- Comanducci A. M. 1934, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano.
- Cosmate J. 1863, *Cronaca delle arti belle. VI. L'Esposizione. II, "Il Pungolo"*, V (265), p. 1058.
- De Gubernatis A. (a cura di) 1889, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze.
- Esposizione Accademia di Brera 1833 = Esposizione dei grandi e piccoli concorsi a premj e delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I.R. Accademia delle belle arti per l'anno 1833*, Milano.
- Esposizione Palazzo di Brera 1833 = Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I.R. Palazzo di Brera 1833*, "Biblioteca italiana, ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti", 71, pp. 244-416.
- Ferrari S. 2008, *La pittura di storia alle esposizioni di Brera nell'Ottocento*, in Ferrari R. (a cura di), "Vado a Brera". *Artisti, opere, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, Brescia, pp. 245-300.
- Fratelli M. 2012, *Dal legato Marchesi Fogliani all'istituzione della Galleria d'Arte Moderna*, in Fratelli M., Valli F. (a cura di), *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, Torino, pp. 391-410.
- Gautier T. [1855] 1856, *Les beaux-arts en Europe*, Paris.
- Ghittoni F. 1903, *Scritti d'arte*, Piacenza.
- La pittura italiana 2005 = La pittura italiana dell'800 nelle collezioni private reatine*, Catalogo della Mostra (Rieti, Palazzo Potenziani, 9 novembre 2005 - 26 febbraio 2006), Bossaglia R., Lapenna E. (a cura di), Bologna.
- Lorenzo Toncini 2002 = Lorenzo Toncini: pittore romantico (Caorso 1802 - Piacenza 1884)*, Catalogo della Mostra (Piacenza, Palazzo Gallo, 28 ottobre-8 dicembre 2002), Arisi F. (a cura di), Piacenza.
- Maltese C. 1960, *Storia dell'Arte in Italia 1785-1943*, Torino.
- Manzoni A. [1840] 2014, *I promessi sposi*, Milano.
- Mazzocca F. 1985, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano.
- Pollinari B. 1884, *Il pittore Lorenzo Toncini*, Piacenza.
- Pollinari B. 1894, *Scritti d'arte*, Piacenza.
- Sacchi D. 1833, *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1833*, "Il Nuovo Ricoglitore, ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni", 105, pp. 585-621.
- Stendhal [1839] 1854, *La Chartreuse de Parme*, Paris.
- Villari P. 1868, *La pittura moderna in Italia ed in Francia*, Firenze.

Crediti fotografici

- Fig. 1.** © Galleria Uomo Arte, Pisa.
- Fig. 2A.** © Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano.
- Fig. 2B.** © Galleria Uomo Arte, Pisa.
- Fig. 3.** © Comune di Badia Polesine / Mauro Ranzani 2019.
- Fig. 4.** © Alberto Corvi 2019.
- Fig. 5.** © The National Gallery, London.
- Fig. 6.** © Comune di Pavia / Fototeca dei Musei Civici.
- Fig. 8B.** © Galleria Uomo Arte, Pisa.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



PROGETTO
MEMO

PADOVA
UP

Progetto grafico e stampa
Publicad - Udine
www.publicad.it - www.pcrea.it

Edizione / 1.0
Anno 2022

