

STUDI*di*SCULTURA

Età moderna e contemporanea



3/2021

editori
paparo



In copertina
Elio Marchegiani, *Deus ex machina - Occhio di Dio*

In seconda di copertina
Ettore Ximenes, *La rissa*

In terza di copertina
Antonio Gelpi, *Madonna con Bambino*

STUDI*di*SCULTURA

Età moderna e contemporanea

3/2021

STUDI di SCULTURA

Età moderna e contemporanea

Rivista fondata e diretta da
Isabella Valente

Pubblicazione periodica a cadenza annuale
Anno III - Numero 3/2021

Comitato Scientifico

Leticia Azcue Brea
Francesco Caglioti
Giovanna Capitelli
Anne-Lise Desmas
Stefano Grandesso
Maria Grazia Messina
Tomaso Montanari
Antonello Negri
Alfonso Panzetta
Mariantonietta Picone Petrusa
Claudio Pizzorusso
Isabella Valente
Claudio Zambianchi
Giorgio Zanchetti

Comitato di redazione

Gianluca Amato, Gianluca Forgione, Sandro Morachioli,
Luisa Sefora Rosaria Puca, Michela Tarallo

Segreteria di redazione

Carlotta Laviano, Fedela Procaccini

Progetto grafico

Editori Paparo

Con il patrocinio di

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Studi Umanistici



La stampa del presente volume è stata possibile anche grazie a un contributo del progetto REMIAM *Reti Musei Intelligenti ad alta multimedialità* (ex OPS) di DATABENC - CUP B63D18000360007 finanziato dalla Regione Campania - POR CAMPANIA FESR 2014/2020.

CONTRIBUTI

La rivista «Studi di Scultura. Età Moderna e Contemporanea» accetta soltanto testi originali, non pubblicati in altre forme editoriali (cartacee e on line), né proposti contemporaneamente in altre sedi.

I contributi sono soggetti alla revisione *double-blind* di referees anonimi.

Oltre alla lingua italiana, è possibile consegnare testi in inglese, francese e spagnolo. I materiali andranno inviati in files .doc, compreso l'elenco delle didascalie (in un file a parte), le fotografie a risoluzione minima di 300 dpi preferibilmente in formato tiff. Non saranno accettati articoli con corredo fotografico di bassa o cattiva qualità.

Sono richiesti anche un abstract in italiano e in inglese (di 1000 caratteri ciascuno), un breve profilo biografico in inglese (massimo 1000 caratteri) e un indirizzo di posta elettronica da rendere pubblico per eventuali contatti.

Editori Paparo ringrazia gli autori e gli studiosi che, con il loro lavoro scientifico, hanno collaborato gratuitamente alla realizzazione di questo numero al fine di diffondere le attività culturali e storico artistiche, fornendo anche i materiali iconografici. La casa editrice si dichiara inoltre disponibile al riconoscimento di eventuali diritti fotografici.

L'indirizzo cui inviare testi e immagini è il seguente:
redazione.sds@gmail.com

Le norme redazionali sono scaricabili dal sito della rivista:
studidiscultura.net



© editori paparo srl - dicembre 2021
Via Boezio, 4C - 00193 Roma
www.editoripaparo.com - editori@editoripaparo.com

ISSN 2704-9981

ISBN 978 88 31983 785

Sommario

Saggi

7. Giovanni Mendola, *Domenico Gagini a Palermo. I documenti*
39. Stefano L'Occaso, *Giovan Angelo Finali e Giuseppe Tivani: la scultura a Mantova nel XVIII secolo e la nuova facciata del Duomo*
65. Stefano Cracolici, *Per il nazarenismo in scultura: Karl Hoffmann in Inghilterra*
101. Clara Gelao, *Tommaso Caivano e un gruppo scultoreo di Giuseppe Lazzerini a Picerno*
123. Gemma Zaganelli, *Forma e pensiero in scultura. Il Baudelaire di Duchamp-Villon e l'asse con Brancusi*
143. William Cortès Casarrubios, *John Hoskin (1921-1990), tra geometry of fear e astrattismo geometrico*
165. Alessandro Oldani, *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*
187. Ada Patrizia Fiorillo, *Un'insolita presenza della scultura italiana contemporanea: le sperimentazioni di Elio Marchegiani tra arte e scienza*

Note, riflessioni, recuperi

207. Gianluca Amato, *Giuliano da Sangallo e il Crocifisso di Montisi: riflessioni a margine di un restauro*
219. Giuseppe Sava, *Antonio Gelpi. Uno scultore classicista nel Settecento lombardo*
233. Maria Tamajo Contarini, *Ettore Ximenes. L'esperienza napoletana*
247. Maria Simonetta De Marinis, *Il 'realismo trasformato' di Alberto Neiviller (1899-1941)*
259. Roberta Pianese, *Riscoperte: Melina Pignatelli scultrice (1917-2001)*

278. **English Abstracts and Authors' Profiles**

285. **Referenze fotografiche**



Per il nazarenismo in scultura: Karl Hoffmann in Inghilterra

Dopo aver elencato una serie di opere ascrivibili su base documentaria allo scultore nazareno Karl Hoffmann (Wiesbaden, 1816 – Frascati, 1872), Peter Bloch concludeva un suo pionieristico contributo sul fantomatico maestro della tomba di Friedrich Overbeck (Roma, San Bernardo alle Terme) con queste laconiche parole: «Auch diese Skulpturen sind verschollen und so bleibt denn insgesamt der Extrakt an Denkmälern so dürftig, daß der Referent nur zögernd seinen Festschrift-Beitrag dem Kenner des 19. Jahrhunderts dediziert».¹ L'omaggio a Gert von der Osten forniva qualche utile ragguaglio sull'attività dello scultore a Colonia e si augurava che prima o poi quei numeri di catalogo sarebbero tornati alla luce.² Alcune di quelle sculture sono in effetti riemerse.³ Ma per seguirne le tracce non era tanto al breve soggiorno renano che bisognava guardare, quanto piuttosto a Roma e alle rotte di esportazione che in quegli anni si erano aperte, anche all'arte nazarena, verso la Francia, la Russia e soprattutto l'Inghilterra.⁴ È precipuamente su quest'ultima, pur offrendo brevi ragguagli sulle prime, che intendo soffermarmi in questo contributo.

Quadro di famiglia

Quel poco che si continua a sapere su Karl Hoffmann è sostanzialmente mediato dalla biografia di Friedrich Overbeck. Gli studi critici che in questi ultimi anni si sono infittiti sulla vita e le opere del grande maestro nazareno non hanno tralasciato di soffermarsi su Hoffmann e sua moglie Karoline von Rünagel, che Overbeck nel 1855, a due anni di distanza dalla morte della moglie Anna Schif-

fenhuber-Hartl, aveva adottato ed eletto a sua unica erede nel 1867.⁵ Overbeck avrebbe condiviso lo spazio domestico con gli Hoffmann a partire dal 1854: nella Villa Cancellotti sull'Esquilino fino al 1858, a Palazzo Bagni in via dell'Olmo fino al 1867, passando le estati nella casa di Rocca di Papa dal 1860, quindi in via di Porta Pia (oggi via XX Settembre) dal 1867 alla morte del maestro nel 1869.⁶

Non si trattava soltanto di un domicilio condiviso: quello tra Overbeck e gli Hoffmann si era fin da subito caratterizzato come un vero e proprio sodalizio familiare che coinvolgeva, oltre agli affetti, anche interessi artistici, economici e professionali, tali da generare non poche perplessità fra gli amici e familiari del maestro.⁷ Chi, come Edward von Steinle, scorgeva nelle maniere burbere di Karoline una certa somiglianza con la moglie di Overbeck, tanto da giustificare l'adozione in termini di affinità elettive;⁸ chi, come Joseph von Koch, ne stigmatizzava la debordante loquela unita a intraprendenza affaristica;⁹ chi, come Kurd von Schlötzer, ne evidenziava i modi tirannici anche nei confronti dello stesso Overbeck, che come tali – stando a quanto riferisce Marie Grahl, moglie di Alfred Rethel – si applicavano anche al consorte.¹⁰

Non dissimili da quelli sulla moglie – se non più gravi, perché ne intaccavano la reputazione artistica – erano i commenti che circolavano sul marito. Di Hoffmann, che come la moglie si rivolgeva a Overbeck chiamandolo con l'appellativo affettuoso di *papà* («sie nannten ihn nur Papa Overbeck»), si diceva che era solo capace di trasporre in sculture incredibilmente noiose le composizioni del maestro («Auch der Bildhauer



1. Michael Stohl, *Ritratto di Karl Hoffmann*, 1843, mm 270×196, grafite su carta (da *Sammlung von Bildnissen Germanischer Künstler in Rom*, Roma, Bibliotheca Hertziana, inv. D80110-108)

Hoffmann hat sich hier [sc. a Rocca di Papa] seine Werkstatt eingerichtet, in der er Overbecksche Kompositionen in Plastische übersetzt, die dann unglaublich langweilig erscheinen. Ich wunderte mich oft, daß Overbeck so etwas ansehen konnte. Seine Güte wurde hier zur Schwachheit».¹¹

Hoffmann avrebbe finanche osteggiato, pochi anni prima della morte del pittore, la creazione a Roma di una confraternita artistica che nelle intenzioni avrebbe emulato il venerando *Lukasbund* nazareno. Composta quasi interamente da artisti tedeschi di stanza a Roma e posta, dato il clima del tempo, sotto l'egida dell'Immacolata Concezione, la confraternita si sarebbe scelta come unica missione il risorgimento dell'arte ideale a servizio del

culto cattolico («Künstlerbruderschaft od[er] Sodalität unter dem Schutze der unbefleckten Empfängnis Maria, zur Hebung der idealen Kunst»). Nonostante il beneplacito di Pio IX e l'iniziale adesione dei pittori Franz von Rohden, Alexander Maximilian e Ludwig Seitz, Gebhard Flatz, Edward Steinle, Johann Michael Wittmer, Ferenc Szoldatits (o Szoldatics) e degli scultori Michael Stolz, Karl Johann Steinhäuser e Theodor Wilhelm Achtermann, Hoffmann sarebbe riuscito a dissuadere Overbeck dal patrocinare l'impresa, causando il disimpegno di tutti gli altri artisti.¹² Questo, insomma, era il quadro di famiglia nel quale il maestro nazareno trascorse i suoi ultimi tre lustri di vita: un quadro in cui sembrerebbe difficile non scorgere l'influenza eccessivamente protettiva, per non dire manipolatoria, esercitata dagli Hoffmann nei confronti del pittore.

Pur senza scendere in dettagli di più minuta biografia, lo stretto rapporto con Hoffmann va comunque fatto risalire a una decina d'anni prima, quando nel giugno del 1844 Overbeck lo avrebbe tenuto a battesimo nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma: la stessa in cui il pittore avrebbe formalizzato la sua conversione dal protestantesimo al cattolicesimo nel 1813 (fig. 1).¹³ Margaret Howitt, che conosceva gli Hoffmann di persona e che da Karoline avrebbe poi ottenuto il permesso di consultare in esclusiva l'epistolario di Overbeck, attribuisce alla conversione dello scultore il valore simbolico di un consolidamento dei rapporti tra le due famiglie, che già comunque si frequentavano fin dall'arrivo degli Hoffmann a Roma nel 1841.¹⁴ È da ritenersi mera leggenda quella veicolata da fonti inglesi secondo le quali Hoffmann, da protestante qual era, si sarebbe convertito al cattolicesimo dall'ebraismo.¹⁵ Ci torneremo. Basti notare, per ora, che quella di Hoffmann fu una presenza costante nella vita di Overbeck in un periodo in cui il pittore si sarebbe sempre più avvicinato

al purismo accademico per poi aderire *in toto* alla politica artistica di Pio IX.¹⁶

Hoffmann giunse a Roma in anni in cui Overbeck avrebbe visto intensificarsi le commissioni internazionali di opere pubbliche e private, nonché – specie dopo la morte nel 1840 dell'ultimo figlio rimasto – la sua attività di mentore di giovani pittori e scultori, molti dei quali, ma non solo, di origine tedesca.¹⁷ Le sintesi storico-biografiche tacciono al riguardo, limitandosi a ritrarre il pittore come il capofila del nazarenismo storico e liquidando il periodo successivo al celeberrimo quanto controverso *Trionfo della religione nelle arti* (1840), come una coda epigonica del sodalizio artistico di inizio secolo, ancora ascrivibile alla temperie romantica.¹⁸ Non si tratta solo di un silenzio imputabile alla voce di dizionario, che pur aggiornando i dati tende spesso a riprodurre il sunto di idee ricevute.¹⁹ È invece spia di un'incertezza critica e storiografica che, malgrado pregevoli recenti puntualizzazioni, continua ad avvolgere i cosiddetti tardi nazareni (*Spätnazarener*), come in ambito tedesco vengono chiamati alcuni tra gli allievi della Scuola di Düsseldorf, o nazareni di seconda generazione, come vengono detti, in quello italiano, i seguaci di Overbeck.²⁰

Effetto Overbeck

Il problema è solo in parte di natura tassonomica. Il punto è un altro: cosa intendiamo per 'nazarenismo', dopo lo scacco dell'esposizione di Palazzo Caffarelli nel 1819 e l'arresto della fase più militante, diciamo pure secessionista, del movimento? I percorsi intellettuali fin qui proposti sono tre: e di natura rispettivamente esistenziale, ontologica ed estetica. Il carattere collettivo, per così dire, 'socratico' della fase originaria – l'*ethos* più che il *pathos* – permarrrebbe, sebbene in versione 'virtuale' (di «virtual concept» e «virtual community»

parla Cordula Grewe), anche nella Scuola di Düsseldorf, per trovare poi una sua più ispirata ma epigonica declinazione in quella di Beuron.²¹ Rimarrebbe pure inalterato il costante ricorso ai testi sacri e pertanto a una concezione dell'arte che non si limita ad attingere da lì ispirazione ma che si assume il compito di elevarsi a esegesi biblica.²² Si rafforzerebbe, inoltre, in sede estetica, l'ossequio verso una bellezza ideale, veicolata attraverso gli eletti modelli del Quattrocento e soprattutto di Raffaello, con una spiccata attenzione tipologica per la fisionomia e il rigore iconografico della tradizione religiosa, contro ogni ricostruzione filologica, per non dire classicheggiante, del soggetto sacro.²³

Seguendo queste tracce – più le prime due, per il vero, che non la terza, e con un particolare favore verso la seconda – la critica tedesca più recente è arrivata a definire 'nazarena' anche l'arte degli allievi di Wilhelm von Schadow a Düsseldorf, fino a spingersi a leggere in questa chiave anche quella preraffaellita di William Holman Hunt, malgrado i suoi espliciti dinieghi, per aprire poi alle moderne avanguardie, trascinandosi dietro anche il gusto egizio della Scuola di Beuron.²⁴ Anziché misurare i toni con i fatti, tale tendenza rivela piuttosto l'ansia di certa critica tedesca a emancipare il 'credo' nazareno in direzione modernista.

La mostra del 2005 alla Schirn Kunsthalle di Francoforte, dal titolo efficace quanto provocatorio di *Religion, Macht, Kunst*, ha offerto l'abbrivio per una lettura dei nazareni in questo senso. Il «sospetto» verso un gruppo di artisti «reazionari, pedissequi, devoti», come si legge nella nota introduttiva di Max Hollein, la «noia» per la «limitatezza dei soggetti figurativi», il loro «discutibile stile di vita come monaci-artisti del diciannovesimo secolo» vengono qui assunti come ingredienti di un'«utopia proiettata verso il futuro», tanto che la curatrice della mostra, Christa Steinle, non esita a qualifica-

re il movimento come proto-moderno, se non addirittura ad additarlo come anticipatore della cultura pop.²⁵ Mi limito nel merito a fare mio il laconico commento di France Nerlich intorno a quella mostra, tacciata di perseguire una «stratégie de marketing un peu trop visible», che sfrutterebbe l'argomento della modernità per riciclare di fatto gli stessi clichés che proprio questo nuovo approccio vorrebbe sfatare.²⁶

Non sono bastate le severe recensioni a smorzare gli animi – la storia dell'arte non sarebbe ancora pronta a intendere l'arte nazarena come un avatar delle avanguardie storiche.²⁷ In attesa che lo diventi – ammesso che ne avvertiamo davvero il bisogno – si potrebbe distinguere fra un generico 'nazarenismo', buono per tutte le stagioni, e un più specifico 'purismo nazareno', di matrice sostanzialmente romana, circoscritto alla figura di Overbeck e dei suoi immediati seguaci. Il centro del dibattito è sì, come sostiene Cordula Grewe, la resa «ganz traditionell-akademisch» del soggetto religioso, ma quel dibattito va impostato tenendo conto di Roma: e su come Roma e Roma sola, quale centro insieme spirituale, politico e artistico, fosse in grado di tenerlo in vita, rendendolo praticabile anche dopo lo scioglimento del *Lukasbund*.²⁸ Roma aveva già incarnato quel «glücklichste kleine Freystaat von der Welt» che i membri di quella confraternita avevano indicato come luogo di fondazione di un'accademia artistica tedesca nel 1814;²⁹ Roma aveva offerto il contesto culturale in cui lo stesso appellativo di 'nazareni' era stato coniato;³⁰ Roma era pure la città, come ebbe icasticamente a dire Sainte-Beuve nel 1839, dove si poteva continuare a coltivare quell'utopia, quell'«idea fissa», pur in mezzo a tante contraddizioni:

C'est le séjour le plus commode à une idée fixe résultats pour moi sont frappants et se peuvent personnifier par quelque figures. On la cultive, on s'en enchante: chacun

abonde à l'aise dans son sens. Les résultats pour moi sont frappants et se peuvent personnifier par quelque figures. Ici, Ingres dévot à l'antique et à Raphael, et qui trépigne à ce seul nom; là Fokelberg [*sic*], le sculpteur suédois, tout Grec, dont l'œil se mouillait de larmes en nous montrant l'Apollon au Vatican et le contours lointains des paysages d'Albano. Aujourd'hui j'ai visité telle princesse russe, toute chrétienne, toute catholique et propagandiste, comme les autres sont tout païens. J'ai encore visité dans son atelier Overbeck, le peintre ascétique, dévot à l'art pur chrétien. Chacun d'eux s'étonne qu'on n'habite pas Rome à jamais quand on y a une fois touché; chacun, dans cette masse diverse, se creuse sa Rome à lui, sa catacombe, et ne voit qu'elle, et n'est troublé par rien alentour dans ce grand silence.³¹

È questa Roma cosmopolita, artisticamente divisa tra 'pagani' e 'cristiani', per riprendere i termini diffusi in quegli anni da Alexis-François Rio, che propongo qui come baricentro geografico e culturale del purismo nazareno:³² una Roma in cui l'unità degli artisti tedeschi si era già scinta nel 1819 in «capitolini», ovvero quelli di stanza a Palazzo Caffarelli al Campidoglio, preso in affitto dall'ambasciatore di Prussia, e in «trinitisti», che invece comprendevano quelli residenti nei dintorni di Trinità dei Monti che avevano in gran parte aderito alla fede cattolica.³³ Sarà principalmente quest'ultima fazione, strettasi intorno a Overbeck, a traghettare l'idea originaria nazarena verso i decenni successivi, radicalizzandone i principi in senso purista e portandola fuori del Romanticismo.

Che nel ventennio successivo alla diaspora degli artisti tedeschi da Roma, quando l'esperienza del *Lukasbund* non veniva più avvertita come l'avamposto della cultura artistica tedesca, il nazarenismo («Nazarenertum») venisse sostanzialmente a coincidere con la figura di Overbeck è un fatto che emerge dalle fonti

dell'epoca.³⁴ Basti citare Franz Kugler, che nel 1836 descriveva il maestro come l'unico a rimanere fedele a quell'ideale («Overbeck ist der Einzige, welcher diese Richtung mit Ueberzeugung in sich aufgenommen, mit künstlerischer Genialität durchgebildet und mit treuer Liebe bei ihr ausgeharret hat»).35 Nel cogliere in lui l'ingenuità dell'artista dal cuore puro di fanciullo capace di fare miracoli («Overbeck surtout, qui est doué d'un cœur aussi pur que celui d'un enfant»), Athanase Raczyński riservava a Overbeck uno spazio isolato nell'arte tedesca moderna: uno spazio certamente di eccezione («Ce tableau [a proposito dell'affresco sulla facciata della Porziuncola] me paraît l'apogée du talent d'Overbeck, et il mérite d'être compté parmi les immortelles productions de notre époque»),³⁶ che tuttavia doveva riuscire troppo angusto per le ambizioni nazionalistiche degli stessi tedeschi, specie in anni in cui una posizione, come la sua, dichiaratamente ultramontana veniva avvertita come una minaccia nei circoli protestanti e liberali della Germania.³⁷ Insomma, a schiacciare Overbeck su Roma – e lo dico in senso propriamente storiografico – sono stati gli stessi tedeschi.

Il 'nazarenismo' che ho evocato nel titolo si riferisce dunque a questo: a un'arte romana che radicalizza i principi ideologici del movimento nazareno in chiave ultramontanista e che si organizza artisticamente intorno alla figura di Overbeck e alla sua dottrina – un 'effetto', più che un movimento, a lui riconducibile e che in lui trova la sua 'zona di prestigio'.³⁸

La rifondazione cattolica della scultura cristiana

Parlo qui di 'dottrina' in riferimento a due scritti teorici del maestro composti in parallelo al lungo lavoro sul *Trionfo della religione nelle arti*.³⁹ La premessa comune di questi scritti, quello sull'ar-

te cristiana del 1837, *Über christliche Kunst*, e quello, meno noto, sulla scultura cristiana del 1834, *Über das Problem christlicher Plastik*, è governata dall'idea fissa, per riprendere Sainte-Beuve, secondo la quale l'arte sacra impone all'artista un radicale cambiamento di vita in senso cristiano e una totale devozione nei confronti della tradizione artistica religiosa. Non è un caso che tra i testi studiati da Overbeck, al tempo in cui frequentava le lezioni di Pietro Ostini a Roma, il docente di storia della chiesa al Collegio Romano che accompagnò il pittore verso la piena conversione al cattolicesimo nel 1813, figurasse anche il *De imitatione Christi* di Thomas a Kempis, vera summa della *devotio moderna*.⁴⁰

È questa devozione, che in sede artistica si traduce nel recupero creativo della tradizione figurativa del Trecento e del Quattrocento, che di fatto impone il rifiuto del protestantesimo.⁴¹ Quell'arte genuinamente sacra («Und wer, der einen Funken christlichen Gefühls sich bewahrt, hätte nicht seine Freude an der heiligen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts?») risulta esemplare non solo in senso stilistico ma anche in senso operativo: perché si adegua perfettamente alle esigenze, anche liturgiche, di un'autentica vita cattolica.⁴² Come spiegherà efficacemente Nicholas Wiseman, poco prima di diventare cardinale di Santa Pudenziana e arcivescovo di Westminster, in margine alle *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* di Vincenzo Marchese (1845):

The Protestant may aim well, and intend well, and struggle manfully, and study profoundly; but he will only approximate to that achievement which is reserved, in all its triumphant success, for those who have the heritage of faith. Religious truths are rather words than realities, even to the most amiable and conscientious Protestant. He reads and understands certain statements, while the Catholic beholds the

divine things, of which these statements are but the narrative. Therefore the Catholic artist paints what he sees; the Protestant paints what he has heard of, or imagined. In the latter, the vivid expression of life and reality will ever be more or less absent; for the simple reason, that however brilliant his genius, or correct his taste, his mind is to a certain extent wanting in that distinct conception of the spiritual truths he would fain embody, without which he never can advance from mediocrity to perfection. He cannot hope to rival even the works of those older Catholic artists, whose lives unhappily were so vicious, that their Christian faith must have been a mere name; for he has none of that traditionary knowledge, that reflected inspiration, which served them, in a measure, in place of true Christian sight: he must create a religious art, or he can do nothing.⁴³

E ancora, questa volta in accesa polemica contro gli *Sketches of the History of Christian Art* di Lord Lindsay (1847), preso di mira proprio perché protestante:

No Protestant country has yet produced a religious artist of any sort; every Catholic one has produced a school. [...] Protestantism is essentially irreverent; and Lord Lindsay's work, great as is its merit, shows it. [...] Protestantism is void of that reverence, which is as necessary an ingredient in religious art as oil or some other vehicle is in the composition of its colours. [...] Protestantism, as regards art, is essentially unholy. [...] Protestantism presents no types of Christian art. It has destroyed the types of the past. [...] We might further add that Protestantism lacks essentially all religious tenderness and affectionateness. It has no sympathies with the mysteries that touch the feelings.⁴⁴

Quest'ultima qualifica, in riferimento alle «religious tenderness and affectionateness» dell'arte cattolica, rimanda in filigrana alla figura di Overbeck («seine Richtung

aufs Sanfte, Zarte, Innige in der Kunst»),⁴⁵ che ben conosceva Wiseman e che per lui, nel 1839, aveva disegnato una *Pietà* da inserire come frontespizio nelle sue *Four Lectures on the Offices and Ceremonies of Holy Week*.⁴⁶ Sarà lo stesso Wisemann, poi, ad agire da consigliere per gli invii dei dipinti di Franz von Rohden e delle statue di Hoffmann a Ushaw College.⁴⁷

Ne consegue che, oltre a darsi come baluardo contro il protestantesimo, il purismo nazareno va altrettanto preservato da qualsiasi contaminazione col classicismo. La perfezione della scultura antica non può essere emulata in ambito cristiano perché appartiene a un «heritage of faith» pagano: gli antichi, infatti, avrebbero creato «ihre Statuen im Geiste ihres religiösen Kultus, behandelten sie mit einer gewissen Gottesfurcht und suchten ihnen einen Charakterzug des heiligen aufzudrücken».⁴⁸ L'artista cristiano può ammirarle, ma deve astenersi dall'imitarle perché esprimono il sentimento di un'altra religione:

Hierin ruht das eigentliche Geheimnis, warum die Vollendung classischer Statuen, welche wir nicht ohne Grund so sehr bewundern, nicht erreichbar. Es ist für den modernen Künstler unmöglich, das was sie darstellen wollen in gutem Glauben zu verehren, Anbeter einer Venus, eines Apollo oder Jupiters zu sein. Der christliche Künstler, der deshalb den antiken beneidet, ist ein Thor. Er sollte vielmehr von ganzen Herzen Gott preisen, daß er ihn aus dem Dämmerlicht in den vollen Mittag des evangelischen Lichtes gestellt hat. Dafern er aufrichtig Christ in Leben und Kunst sein will, wird er leicht gewahr werden, daß das Ziel der christlichen Kunst im selben Maße erhabener ist als das der heidnischen, wie das Evangelium ohne Vergleich höher steht als die erhabenste Philosophie der Alten.⁴⁹

Gli artisti, insomma, devono scegliere se essere cristiani o essere pagani («Wäh-

rend wir so auf der einen Seite den Paganismus in der Kunst fortwirken sehen, finden wir auf der andern den Geist christlicher Frömmigkeit im frischen Aufschwung begriffen»),⁵⁰ se vogliono emanciparsi dal giogo del classicismo e seguire il vero Dio o se invece vogliono continuare a lasciarsi sedurre dagli dei falsi e bugiardi: «so ist der Grund nirgend anders zu suchen als darin, daß wir zwischen zwei Zielen schwanken, unentschlossen, ob wir dem lebendigen Gott oder Baal folgen sollen».⁵¹ Non è un caso, come vuole la leggenda, che Hoffmann si sarebbe convertito al cattolicesimo mentre stava scolpendo una Venere, finendo poi per produrre una statua della Vergine e consacrarsi definitivamente al genere religioso.

Il netto rifiuto di qualsiasi indulgenza verso i temi, i generi e i modi del classicismo, si erge quasi a manifesto nello scritto sulla scultura cristiana. Nella lettera al principe Massimiliano di Baviera, Overbeck lo esprime in forma didascalica, riesumando la formula evangelica del servitore di due padroni (*Mt* 6, 24-34): «Niemand kann zweyen Herren dienen [...] Die Kunst verlangt ein ungetheiltes Gemüth, wie wird aber ein Gemüth das heute eine Venus gleichsam umfassen hält, morgen im Stande seyn das Kreuz Christi wahrhaft zu lieben und zu umfassen?».⁵² Trovandosi a seguire due padroni («Gott» e «Baal»), gli scultori moderni avrebbero di fatto desacralizzato il soggetto cristiano: «es ist ganz unmöglich, daß Gott in einem Herzen wohnt, in dem noch eine andere unheilige Liebe wohnt, wo noch Götzenaltäre aufgerichtet stehn; und so kommt es denn, daß meistens unsere Bildhauer, wenn sie je einen christlichen Gegenstand zu behandeln haben, ihn wesentlich entchristlichen».⁵³ Quei risultati producono solo disgusto, come si dà in quelle pietanze che non sono né calde né fredde («ja solche Speisen die nicht kalt und nicht warm sind können nichts anders als Ekel erregen»)⁵⁴ Il giu-

dizio sullo stato della scultura cristiana in epoca moderna non può dunque che essere negativo: «und damit bekom[m]en wir dann wahrlich keine christliche Kunst, daß dann und wann der eine und der andere in Ermangelung willkom[m]ener Aufträge, es nicht verschmäht auch einen heiligen Gegenstand mit seinem unheiligen Sinn und ungeweihten Händen zu behandeln». È difficile non scorere in queste righe un malcelato attacco alla scultura di Berthel Thorvaldsen e alla sua scuola, quand'anche l'unico scultore menzionato per nome nella lettera a Massimiliano sia proprio quello di un suo allievo, il «höchst ausgezeichnet christlich-gesinnter Bildhauer» belga Mathieu Kessels, autore di un altrimenti non attestato gruppo devoto raffigurante la «Enthauptung der H. Jungfrau und Märtyrerin Philomena».⁵⁵

Data, dunque, l'assenza di un'autentica scultura cristiana moderna, Overbeck propone al principe di fondarla, facendosi patrocinatore di un vero e proprio programma educativo che avrebbe dovuto coinvolgere, oltre al monarca bavarese, anche quello di Prussia e lo Städtelsches Kunstinstitut di Francoforte. Il primo obiettivo avrebbe previsto uno studiato apprendimento della madrelingua cristiana («christliche Muttersprache»): la grammatica delle forme e dei tipi sacri trasmessi dalla Chiesa («ich meine mit den überlieferten Formen und Typen der Kirche»), cosa del tutto trascurata nell'insegnamento vigente, volto a inculcare i toni barbari e stranieri dei modelli classici («man hat den Christen nicht allein seine christliche Muttersprache vernachlässigen lassen, sondern noch überdies sein Organ sich an fremde barbarische Töne gewöhnen, so daß mancher christlich seyn sollende Bildhauer mit allem andern bekannt ist nur nicht mit seiner eigenen Muttersprache»)⁵⁶ Per fare questo, si sarebbe dovuta allestire una collezione di scultura sacra in Germania e creare uno specifico pensio-



nato per scultori tedeschi da trascorrere in Italia, con tappe a Firenze, Venezia, Napoli, Orvieto, Perugia e naturalmente Roma.⁵⁷ La selezione dei candidati avrebbe dovuto accertarsi della genuinità del loro fervore religioso («heilige Begeisterung»), giacché le «christliche Kunstwerke müssen aus heiliger Begeisterung empfangen werden, und nur was aus einer entflam[m]ten Seele hervorgegangen, wird auch andere Seelen zu heiliger Liebe entflam[m]en können, und die Herzen him[m]elwärts führen – und das ist der Zweck der christlichen Kunst».⁵⁸

Il programma di Overbeck sovvertiva di fatto tre pilastri della scultura neoclassica: il rifiuto dei modelli antichi, da sostituirsi con quelli tre-quattrocenteschi; il rifiuto della carne e quindi della sensualità, in favore dello spirito; il rifiuto, laddove possibile, della rappresentazione del corpo nudo, quando questa non fosse imposta dal tema religioso, come nel caso di Adamo ed Eva.⁵⁹ Ben chiara doveva essere poi la missione dello scultore cristiano: ovvero il mettersi a esclusivo servizio della Chiesa, «cuore» pulsante da cui tutto doveva procedere.⁶⁰ Tali precetti dovevano applicarsi alla produzione dell'oggettistica ecclesiastica e devozionale, ai bassorilievi con gruppi di figure e alla rappresentazione dei misteri della fede e dei santi da collocarsi nelle chiese. Fuori dei luoghi di culto, temi specifici, come il Buon Pastore, dovevano fungere da supporto alla missione del cristiano nel mondo.

Macchine per la conversione

A quel progetto non venne dato seguito. Una decina d'anni dopo, Overbeck si sarebbe stretto in amicizia con la famiglia Hoffmann. E credo ci sia più di un motivo per leggere la conversione dello scultore nel giugno del 1844 attraverso il filtro di quel naufragato progetto: una volta convertitosi al cattolicesimo, Hoffmann avrebbe fornito a Overbeck un contesto tutto

familiare per realizzare su scala più modesta il suo programma di rifondazione della scultura purista in senso nazareno.⁶¹ Non è un caso che proprio quell'anno uscisse dall'atelier dello scultore il *Pastor bonus* o *Cristo come Buon Pastore* (fig. 2) per lo zar Nicola I, tratto da un disegno del maestro del 1836, già inciso da Ludwig Grüner nel 1841 (fig. 3) e quindi dipinto su tavola dallo stesso Overbeck tra il 1860 e il 1865.⁶² La matrice evangelica – il buon pastore che riporta a casa la pecorella smarrita (Lc 15, 3-7) – rende il soggetto, già paleocristiano, particolarmente adatto a una conversione. Ma ad avallare ulteriormente la sua pertinenza al programma di Overbeck è la specifica menzione nella lettera a Massimiliano di Baviera:

Und hier braucht man sich nur jenes in den finstren christlichen Jahrhunderten so häufig behandelten Gegenstandes zu erinnern, nemlich des Erlösers unter dem Bilde des guten Hirten dargestellt; ein Gegenstand der in der That von so hinreißender Lieblichkeit und ergreifender Sinnigkeit ist, daß sich wohl keine reizendere zugleich und erhabenere Aufgabe denken läßt, als ein Standbild davon von etwas über lebensgroßer Gestalt, um es aus der Sphäre der gewöhnlichen Lebens-darstellungen herauszurücken.⁶³

Questa del *Cristo come Buon Pastore* è la prima statua di Hoffmann che Bloch non era riuscito a reperire, ma di cui traeva notizia («ein Christus als Guten Hirten für den Kaiser von Rußland») dalla lettera con cui lo scultore si presentava a Ernst Zwirner per essere assunto nella fabbrica del Duomo di Colonia.⁶⁴ Hoffmann avrebbe trascorso poco più di due anni nella città renana, tra il 1847 e il 1850, scolpendo anche per l'Apollinariskirche a Remagen, affrescata dagli allievi di Friedrich Wilhelm von Schadow: Ernst Deger, Franz Ittenbach e i fratelli Andreas e Carl Müller.⁶⁵ Nella lettera di presentazione per



quell'incarico, con data dell'11 aprile 1844, firmata da Overbeck e controfirmata il giorno successivo da Peter von Cornelius, è menzionata la statua in marmo di un'*Immacolata Concezione* («eine Statue der unbefleckten Mutter Gottes»), indicata come il lavoro più recente di Hoffmann («seine letzte Arbeit»): una delle migliori sculture del suo genere («zu den gelungensten Bildwerken dieser Sphäre aus unserer Zeit zu zählen»).⁶⁶

Considerato quanto affermato nello scritto del 1834 circa la scarsità di statue autenticamente cristiane, il giudizio di Overbeck non è di poco conto. Si tratta senz'altro del primo invio di Hoffmann verso l'Inghilterra (fig. 4), destinato a decorare l'abside dell'erigenda chiesa di

2. Karl Hoffmann, *Pastor Bonus* (*Cristo come Buon Pastore*), 1844, marmo di Carrara. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

3. J.F. Overbeck (inv. et del.), L. Grüner (sculp.), *Cristo come Buon Pastore*, 1841, incisione. Cambridge (MA), Harvard Art Museums / Fogg Museum, gift of William Gray from the collection of Francis Calley Gray, © President and Fellows of Harvard College, inv. G1712



4. Karl Hoffmann, *Immacolata Concezione*, 1844, marmo di Carrara. Clifford (West Yorkshire), St Edward King and Confessor Catholic Church

St Edward King and Confessor a Clifford, nel West Yorkshire, la prima pietra della quale si sarebbe posata il 13 ottobre del 1845.⁶⁷

È in margine a questo invio che la storia locale veicola la leggendaria quanto fantasiosa conversione dello scultore dall'ebraismo. Vale riportarla per intero, perché l'opuscolo che la trasmette non è di facile reperibilità e perché rende bene

l'occasione tutta religiosa di quella commissione:

Father Clifford was indefatigable, and while in Rome on one occasion obtained from Pope Gregory XVI a donation of £20 towards the building of the church, and for the same object £28 from various cardinals, and smaller amounts from such nobilities as the King and Queen of Sardinia, the Grand Duke of Austria, the Grand Duke of Parma, the Queen of France, etc. It was on the occasion of this journey to Rome that father Clifford, with Mr Joseph Maxwell, who afterwards became a Jesuit, were poking about in a shop full of old prints; being less interested in the prints than his friend, he indulged his curiosity and wandered into a sculptor's studio. They got into conversation, and the artist, one Hoffman, a Jew, told how he had just been disappointed of an order; he was to have carved a statue of an Austrian Archduchess, and had procured a block of Carrara marble for the work, when the order was countermanded. «And what shall you do with it now?» said Mr Maxwell, «Oh, turn it into a Venus, I suppose». «Why not make a statue of Our Blessed Lady?» said Father Clifford, who had followed his friend. So it was arranged; and in order to be better able to fulfil his task, Hoffman began to study the history of the Incarnation, and the Church's teaching with regard to the Immaculate Conception, and the Divine Maternity. As the result there emerged from his studio one of the most beautiful statues of the Mother of God to be found anywhere in Christendom, which is now in Clifford Church; and in reward of his labour, the Holy Virgin obtained for him the grace of the true faith, and the Jew sculptor became a Catholic before he had finished his statue.⁶⁸

Il contesto è quello della reintroduzione del culto cattolico in Inghilterra, dopo l'annullamento, grazie al Roman Catholic Relief Act del 1829, delle severe leg-

gi persecutorie introdotte dalla riforma protestante. Tutto restava da ricostruire: a partire dalle chiese, e i fondi erano scarsi. Quella di Hoffmann è probabilmente la prima scultura dell'Immacolata Concezione che giunge nell'isola dopo quell'atto. Al di là dell'aspetto favolistico, la leggenda qualifica le sculture inviate da Hoffmann in Inghilterra non tanto come opere d'arte ma più specificamente come macchine per la conversione: statue dotate di un magnetismo devoto che doveva soddisfare il fine ultimo dell'arte cristiana: «dar gloria a Dio mediante la santificazione delle anime». ⁶⁹

Icone di culto

A questo scopo afferisce un altro invio di Hoffmann in Inghilterra, questa volta per conto di Charles Newsham, il rettore di Ushaw College, nella contea di Durham. ⁷⁰ Ushaw era un collegio cattolico secolare fondato nel 1808 dopo la soppressione nel 1792 dell'English College di Douai, in Piccardia, creato nel 1568 dal cardinale William Allen – lo stesso che fonderà, sul modello di quello francese, il Venerable English College di Roma nel 1579 – per fornire ai rampolli delle famiglie inglesi che si erano rifiutate di aderire all'anglicanesimo un'educazione conforme al loro credo. Newsham, che poteva contare su Wiseman tra i suoi più preclari ex alunni e che a lui si era rivolto per ricevere consigli su come decorare le cappelle del collegio, aveva contattato Hoffmann a Colonia nel 1848, per la statua di una Madonna sul modello di quella per la chiesa di St Edward. Diversamente dal caso di Clifford, la *Madonna* per Ushaw avrebbe avuto una funzione liturgica più marcata: a Hoffmann veniva richiesto di lavorare sull'iconografia della *Madonna della Clemenza*, ma con significative varianti rispetto alla tradizione. ⁷¹ La statua, da collocarsi nella cappella collegiale di St Cuthbert, disegnata da Au-

gustus Welby Northmore Pugin, avrebbe dovuto evocare il ruolo clemente di Maria 'avvocata' dei fedeli, così come è espresso nel *Salve Regina*, la celebre antifona in cui la Vergine assume il compito del 'paraclito', già di Gesù e dello Spirito Santo (Gv 14, 16): di consolatrice e intermediatrice presso l'Altissimo. La sua collocazione *in cornu Evangelii*, sul lato sinistro del coro, e la posa inconsueta da regina incoronata senza il bambino e con le braccia prostrate in avanti, stava a indicare l'atto di ricevere le preghiere degli studenti e di trasmetterle al Cristo. ⁷² Tali deviazioni dalla tradizione iconografica obbedivano al bisogno, anche didascalico, di reintrodurre in Inghilterra il culto mariano, già dismesso nel corso della Riforma. Gli studenti sarebbero stati tenuti a inginocchiarsi ogni sera davanti alla Vergine e recitare la sua litania. ⁷³

Originariamente la statua doveva essere scolpita in pietra, ma Hoffmann riuscì a convincere il rettore del Collegio a farla confezionare in marmo di Carrara, con inserti in turchese e rubino per la corona e bordi della veste (doc. 1). La lettera qui trascritta in appendice fornisce notizia dei preventivi proposti per la versione in pietra e per quella in marmo, come pure della presenza di un intermediario inglese: George Joseph Caley, che nell'ottobre del 1847 visitò a Colonia lo studio di Hoffmann. Nella lettera di accompagnamento a quella di Hoffmann, Caley corregge sia il malinteso circa la commissione di una seconda statua della Vergine, menzionata da Hoffmann, sia il prezzo che nello scambio di valuta, dal tallero prussiano alla lira sterlina, sarebbe apparso troppo elevato (doc. 2).

Nella lettera dell'ottobre del 1847, nel corso della prima visita di Caley allo studio di Hoffmann, il seminarista dava notizia a Newsham del diretto coinvolgimento di Overbeck nell'*Immacolata Concezione* per Clifford, e informava Newsham sull'esistenza di una *Via Crucis* in bassorilievo già pronta per il mercato:



When we were at Cologne we visited Hoffman's studio. You will remember him as having brought out an exquisite Madonna, which Clifford purchased in Rome four or five years ago. It was completed under the direction of Overbeck, and whilst engaged on it he became a convert. I have seen few sights with so much pleasure as the works in this studio: amongst the rest the very thing you have been so long in search – a copy of the Stations in *alto rilievo*; they are 2½ ft. by 3 ft., of first-rate talent, and he is endeavouring to get orders for five sets, which will enable him to bring them out at £25 each – he has already three sets ordered. I wish you could have seen the specimen: I don't mean to say it would have interfered with your plan of having them painted for your church, but I think it would have realized what you have been so long in search of. He is most anxious to come over to England, and says if he could secure work for twelve months he would go immediately; for he assures us that the Düsseldorf School (which we have been accustomed to consider as the hope of Christian art) is becoming very corrupt; and sure enough, if one may judge from the subjects at present on hand in the first studios here – Pagan mythology and modern portraits – it is too true.⁷⁴

Non è chiaro – ma è forse lecito presumerlo – se anche la menzionata *Via Crucis*, purtroppo oggi ancora non reperita, sia o meno da considerarsi una traduzione da disegni di Overbeck.⁷⁵ Certo è che non poteva trattarsi di quella per Pio IX, alla quale il pittore avrebbe cominciato a lavorare solo nel 1850, disegnandone poi, nel 1861, una versione in piccolo, limitata ai soli contorni («nur in Umrißen»), da far scolpire a Hoffmann in bassorilievo («sie bestim[m]t sind von meinem guten Schwiegersohn, dem ausgezeichneten Bildhauer Hoffmann, in Basrelief ausgeführt zu werden»)⁷⁶ Più interessante pare invece l'aspra critica nei confronti della Scuola di Düsseldorf, in linea con il

tono e il rigore espresso da Overbeck nei suoi scritti teorici: interessante perché, in quegli anni, quella scuola veniva già percepita come una speranza per l'arte cristiana. Non mi è noto nessun importante istituto cattolico britannico che si sia rivolto a Düsseldorf per il decoro religioso: il purismo nazareno di Overbeck si stava ormai aggiudicando quell'importante fetta di mercato.

Gli impegni di Hoffmann a Colonia, ma soprattutto la necessità di procurarsi il marmo adatto allo scopo, protrassero i lavori sulla *Nostra Signora della Clemenza* (*Our Lady of Clemency*) fino al 1852, quando lo scultore si era ormai ristabilito a Roma (fig. 5). Newsham deve aver incoraggiato ogni suo ex alunno o collega di passaggio a Roma a far visita allo studio di Hoffman per avere notizie circa il loro avanzamento. Vi si sofferma brevemente in una lettera del 14 luglio 1850 James Chadwick, confermando una volta di più il diretto coinvolgimento di Overbeck: «I cannot hear anything of Hoffman. Overbeck is marking hand at his statues. Oh they are beautiful!». ⁷⁷ Vincent Eyre è in grado di fornire, nel dicembre del 1851, un più dettagliato rapporto, inclusa una prima informazione circa la spesa necessaria per portare la statua in Vaticano e farla benedire da Pio IX in persona (doc. 4):

Hoffmann and the statue I have seen lately. He understands all about your wishes and directions as to the morse and diamonds. The statue is going on well. The face, hands and feet have no spots whatever, the robe of the Virgin is covered with light grey veins, which I think rather add to than detract from the effect. ⁷⁸

Il 19 gennaio del 1852, Robert Cornthwaite la dice quasi terminata e dettaglia il piano per la benedizione del pontefice:

I determined to wait until, having seen Hoffman, I could say something of the

statue and of the chance of fulfilling a commission you gave me at Ushaw. I have it blessed by the Pope. I was at Hoffmann's studio yesterday and found the statue all but finished: I think you may depend on seeing it on its pedestal for Easter Sunday. Mons. Talbot seems to think there will be no difficulty in having it blessed by the Holy Father. Hoffmann proposes, as the cheapest plan, to make a framework, employ 8 porters (they will cost 2 scudi each) and send it to S. Peter's. Here let it be placed in one of the chapels, the Friends of S. Cuthbert's and of Mons. Newsham will be invited, and his Holiness petitioned to come down to bless it. I see Mons. Talbot in a few days and shall ask him if this plan can be followed. It would be quite a *festa* for us and the affair would go off with *éclat*. S. Cuthbert's will indeed possess a gem in this beautiful work of art. ⁷⁹

E nel marzo seguente, Eyre ne elogiava le rifiniture (doc. 5):

I saw the Madonna the day before yesterday, and it is becoming more and more beautiful. The stiff effect I complained of in the arms will be quite removed by his gilding the embroidery of the robe and 'gilding', if I may invent such a word, the drapery of the sleeves. The stones in the crown are not pearls as these produced a dead effect, but the stars in the crown are now formed of turquoises with a ruby in the middle of each, producing a most charming effect. ⁸⁰

La scultura venne terminata nell'aprile successivo e le continue richieste di Newsham ne fecero lievitare il prezzo da quello di £180, pattuito da Caley a Colonia, a £200. Il 15 aprile del 1852, come da copione, venne trasportata in Vaticano e benedetta dal pontefice: occasione in cui Pio IX concesse 300 giorni di indulgenza a chi avesse recitato di fronte essa «the Litany of Our Lady», sebbene nelle in-

5. Karl Hoffmann, *Nostra Signora della Clemenza* (*Our Lady of Clemency*), 1852, marmo di Carrara. Ushaw Moor (Durham), Ushaw College, St Cuthbert's Chapel

6. Karl Hoffmann, *San Giuseppe con il giglio*, 1852, marmo di Carrara. Ushaw Moor (Durham), Ushaw College, St Joseph's Chapel

tenzioni di Eyre l'evento sarebbe dovuto cadere il 20 di marzo, giorno sacro a San Cutberto di Lindisfarne, cui la cappella di Ushaw è dedicata.⁸¹

Lo scultore di Ushaw

Le frequenti visite di inglesi al suo atelier devono aver indotto Hoffmann a ritenere che quel paese costituisse un mercato particolarmente interessato alla sua scultura.⁸² Non stupisce, dunque, l'intenzione di intraprendere un viaggio in Inghilterra che trapela già nella lettera del 10 ottobre 1848 e trova conferma in quella del 9 agosto 1849 (doc. 3). Il progetto di quel viaggio dovette rimanere attivo anche dopo il rientro a Roma, fino almeno al 1853, quando la morte della moglie di Overbeck, nel giugno di quell'anno, costrinse gli Hoffmann a fermarsi a Roma per accudire il maestro rimasto vedovo.⁸³ L'Inghilterra, specie quella cattolica, doveva apparire agli occhi dello scultore un'opportunità molto allettante, se è vero che, oltre alle commissioni per istituzioni religiose, si era aperta per lui anche la via di quelle private. Nel 1851, Elizabeth Orrell, originaria di Blackbrook nel Lancashire e membra del Consiglio di amministrazione (*Board of Trustees*) di Ushaw College, aveva comprato per £100 una statua della *Vergine col bambino*, che Eyre aveva visto ultimata nell'atelier di Hoffmann nel dicembre di quell'anno: «Miss Orrell's statue I think equal to any, in design, that I have yet seen; it pleases me as much as Deger's famous Virgin and Child» (doc. 4); il riferimento a Ernst Deger testimonia, una volta di più, l'ammirazione inizialmente avvertita nei confronti della Scuola di Düsseldorf.⁸⁴ Nel 1852, sempre per iniziativa di Newsham, ma con fondi offerti dal canonico Henry Bennett (£150), usciva dall'atelier di Hoffmann il *San Giuseppe con il giglio* (fig. 6), così descritto da Eyre in una visita estiva a Rocca di Papa (doc. 7):

Last Sunday I went, *valetudinis causa*, to Rocca di Papa, a village not far from here, where Hoffmann is living. He showed me the result of four days working on the model of St. Joseph. He said he could not wait for your answer, being so anxious to carry out his idea, and he told me he was sure of disposing of the statue in case you did not take it. I like what I have seen very much. The figure is Peruginesque, and very simple and religious. I consider the drapery also skilfully and gracefully disposed. The idea is this. The Saint is looking at the students, something like the Blessed Virgin is represented in your statue, but with the face less turned than that of the Madonna. He holds his left hand, in which is a lily, close to his breast, and with his right hand he is cherishing, or rather, protecting, the flower, holding it at one side of the lily, as if protecting it even from a breath of wind likely to sully it.⁸⁵

È questa di *San Giuseppe* la prima versione della statua di Hoffmann rinvenuta da Bloch nella chiesa di Santa Maria della Pietà in Camposanto dei Teutonici, in Città del Vaticano, firmata e datata al 1865.⁸⁶ Collocata inizialmente nel pontile-tramezzo che separava il coro dall'antecappella di St Cuthbert a Ushaw, la statua trovò poi sistemazione nella cappella di St Joseph, disegnata da Edward Welby Pugin, figlio del più noto Augustus.⁸⁷ L'anno successivo, un'ulteriore lettera di Eyre annunciava a Newsham che Hoffmann stava lavorando a una versione in grande della piccola *Vergine col bambino*, acquistata da Elizabeth Orrell: «Miss Orrell's statue is beautiful, but a facsimile on a much larger scale is perfectly sublime. I am sorry it is not for Ushaw. It is the finest statue I ever saw, I think».⁸⁸ Eyre non si sapeva capacitare del fatto che la statua non andasse ad arricchire il Collegio, e nel maggio successivo scrisse di nuovo a Newsham per sollecitarne l'acquisto:

With regard to the statue of the Madonna

which Hoffmann has nearly finished. As I heard from Mr. Buckle in a letter received from him lately, that Mr. Sloane was likely to be at your Jubilee, I thought it would have been a good idea to have bought the statue and sent it to Ushaw. It is exceedingly beautiful. I don't think he could have resisted the temptation of presenting it to you, as what is any sum of money to a rich man? They want, I find, 1,500 scudi for it, and apparently will not take less, though they would not require to be paid directly. I am thinking of getting a photograph made of it, which you could have at your Festival and show it. That might tempt some friend of the College: I think it the real thing, a much finer statue than Miss Orrell's, as the size brings out the proportions and the sentiment much better. Both the Madonna and Child are really beautiful, and the marble perfection, without a speck. To tell you the truth, if it could have arrived before the 20th of June I would have sent it off to the College, and let you pay for it as you could. But as it can't you must think over the chances of finding friends to buy it and give it. It would be strange if in all England there were not 300 persons who would give £1 each. If Mr. Sloane does go to England could not you ask him slyly to land at Civita Vecchia instead of at Leghorn on his return home, and call at Hoffmann's studio and give you his opinion of the merits of the statue? I am sure he would give it.⁸⁹

È emblematico, in questo genere di transazioni, il continuo bisogno di reperire i fondi necessari all'acquisto di arte cristiana da parte di committenti religiosi che certo non disponevano di grosse somme di denaro. Nel merito, è segnatamente eloquente la serie di argomenti elencati da Eyre per giustificarne la spesa, descritta come un atto dovuto in un seminario preposto alla formazione di futuri sacerdoti:

If you get it there will not be wanting





persons to say you are throwing money away which should be spent on Church students, etc. I want to suggest to you: 1st When you die, who knows what line the next President may take, what opportunities he may have of knowing artists, etc. Therefore, it is better that if a statue ever have to be bought, it should be bought when you are alive. 2nd Money is never so well spent as in forming the mind of Priests. At a seminary everything should be first-rate, so that young minds may become familiarized with what is beautiful, otherwise they will form bad taste and like what is ugly. They leave the College, go to their mission, build an ugly Church, have ugly pictures, buy ugly statues, etc. All money thrown away, and worse, for bad taste once introduced sticks like the sin of Adam, and goes through all, though it came in *per unum hominem*. Some men have one idea, and they ride it to death, though they serve the Church doing it, in some way or other, but these are not the men for ruling a College or any office. If they are Biblical students they would spend all the money they could get together in Hebrew Bibles, etc. 3rd A good price given for a good thing is not money thrown away, and when a thousand pounds has been spent at Ushaw to propagate devotion to the Blessed Virgin, the students will be more persuaded of the sincerity of the promoters of the devotion than if a couple of plaster of Paris casts were bought at 30s each.⁹⁰

Degno di nota è il riferimento all'insegnamento dell'estetica cristiana a uso dei prelati mediato da opere di buona qualità – peraltro in linea con quanto Overbeck aveva proposto nello scritto sull'arte cristiana del 1837 – contro l'uso, che già in quegli anni si stava diffondendo, delle cosiddette *bondieuseries* prodotte a basso prezzo nello stile stereotipato di Saint-Sulpice.⁹¹

Dopo ripetute sollecitazioni di Eyre («If you really want a statue of the Madonna,

get this, and if it is criticised say, “Mr Eyre had the bad taste to recommend it!”»),⁹² Newsham si lasciò persuadere e acquistò la statua nel 1855, che, sotto il titolo di *Nostra Signora del soccorso* (*Our Lady of Help*), venne posta *in cornu epistolae* del pontile-tramezzo di St Cuthbert (fig. 7), quasi a fare da pendant al *San Giuseppe con il giglio*, posto *in cornu Evangelii*. Sul suo piedistallo, un pannello in ottone mostra ancora oggi inciso il reverendo Newsham in ginocchio, mentre, al cospetto di San Cutberto, offre la statua della *Nostra Signora del soccorso* alla *Nostra Signora della clemenza*; nel rotolo di pergamena tenuto in mano dal rettore si legge il motto *Tuus totus ego sum, et omnia mea tua sunt*, desunto dal *Traité de la vraie dévotion à la Vierge Marie* di Saint Louis-Marie Grignon de Montfort, pubblicato postumo nel 1842.⁹³ Le sculture nazarene di Hoffmann avevano trasformato Ushaw in un tempio mariano. Il colpo d’occhio che si aveva, guardando la navata centrale della chiesa dall’ante-cappella, con il *San Giuseppe* a sinistra, la *Nostra Signora del soccorso* a destra, e lontana, al centro, la *Nostra Signora della clemenza*, come ebbe a dire Eyre, produceva l’effetto di una *trinitas creata*.⁹⁴ Pio IX autorizzò, nel 1856, la formazione di una Confraternity of Our Lady of Help, concedendo una serie di indulgenze; si coniarono medagliette con l’effigie della Vergine da distribuire agli alunni e la statua venne nota come *Our Lady of Ushaw*.

Lo scalpello di Overbeck

Il favore con cui la scultura di Hoffmann fu ricevuta negli ambienti cattolici del Regno Unito indusse il parroco della chiesa di St Chad a Manchester a farne scolpire, nel 1858, una versione in legno da tale «Mr. Booth, of Hulme, a Catholic artist», colorata e indorata da Mr. Bower.⁹⁵ Nel 1862, sempre a Manchester, ma per la chiesa di Santa Maria



7. Karl Hoffmann, *Nostra Signora del Soccorso* (*Our Lady of Help*), 1855, marmo di Carrara. Ushaw Moor (Durham), Ushaw College, St Cuthbert's Chapel

8. Friedrich Overbeck (attr.), *Madonna con Bambino*, 1862, grafite su carta. Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, IV/98/1

(St Mary's Catholic Church, meglio nota come *The Hidden Gem*), John Newton aveva incaricato Hoffmann di farne una replica. Traggo l'informazione da una minuta in francese, in cui è riconoscibile la calligrafia di Overbeck che scrive per conto del 'genere' (doc. 10). La trattativa, a quanto ne so, non andò in porto, ma il documento ha il merito di trasmetterci il disegno, probabilmente di Overbeck, molto vicino alla *Our Lady of Help* di Ushaw (fig. 8). Si trovano dunque ampiamente confermate le notizie secondo le quali Hoffmann avrebbe tradotto in sculture devote i disegni e soprattutto le idee del maestro nazareno: al quale, per così dire, aveva messo a servizio il proprio scalpello.

Nel suo atelier romano, adiacente a quello di Overbeck, Caley vedeva nel 1856 i modelli in gesso di una *Crocefissione*, un'*Immacolata Concezione* e due serie della *Via Crucis* – forse non ancora quella derivata dai disegni di Overbeck, per lui confezionata solo nel 1861.⁹⁶ Nulla



si sa di queste sculture, che Newsham non comprò. Tuttavia ciò non dissuase il suo successore, Robert Tate, rettore di Ushaw dal 1863 al 1876, a ricorrere di nuovo a quell'atelier. Per quanto le fonti a disposizione siano meno ricche a riguardo, si trova ancora oggi, nella dismessa cappella di Sant'Aloisio nel Junior College, la statua in marmo di Carrara con decorazioni a mosaico, purtroppo assai deturpata, della *Madonna in trono con bambino* (*Our Lady the Mother of Jesus*), così descritta da fonte ottocentesca (fig. 9):

On the Gospel side, upon a massive square pedestal of coloured marble, rests a white marble figure of the Blessed Virgin, seated on a chair, which is adorned on its high back with mosaic ornament in gilt and colours. The Divine Child is represented standing at her knees with a benign expression of countenance. His left hand supports an orb, and with his right, pointing upwards, he invites attention to his instructions. The gently imploring attitude of his Virgin Mother sweetly pleads that the youths for whose special devotion this beautiful statue was designed, will listen to the teaching and imitate the example of her Holy Child. The cost of this exquisite work of art, by Hoffman, £300, was defrayed by the Rev. Dr. Coulston.⁹⁷

Sullo scadere del secolo, Robert Laing aveva dunque più di una ragione per poter dire che «The sculptor of this exquisite work, Hoffman, of Rome, deserves to be held in benediction at Ushaw for the truly devotional statues which have come from his chisel to the College».⁹⁸ Quando nel 1910 Wilfrid Lescher solleciterà l'arcivescovo di Westminster di dotare la cattedrale londinese di una statua della Vergine («We know very well that that every church and chapel contains an image of Our Lady. This image is the *sine qua non* of every mission. It is among the very first requisites of every mission»)

quelle di Ushaw vengono proposte come modello: «If any model is required, I would point to the lovely white marble images of Our Lady at Ushaw College, an ineffaceable memory to all who knelt before them in youth». Statue come quelle di Ushaw consentivano la creazione di nuove pratiche di culto: «Round the image a *cultus* spontaneously springs up, as flowers under the sun in spring».⁹⁹

Negli stessi anni in cui scolpiva per l'Inghilterra, Hoffmann ottenne un'importante commissione dalla Francia. L'episodio, che per gli attori coinvolti sembra quasi resuscitare la corrente trinitista del nazarenismo storico, riguarda la statua del *Sacro Cuore* per Notre-Dame-la-Major di Arles (fig. 10).¹⁰⁰ Come intermediaria dell'accordo, per conto del parroco della chiesa, Julien Pierre Marie Gaudion, agiva a Roma Césarie de Bouchaud, madre superiora di Trinità dei Monti, quando ormai la *Mater admirabilis* di Pauline Perdrau aveva trasformato l'Istituto del Sacro Cuore, al primo piano del convento, in una meta di pellegrinaggio.¹⁰¹ Più per la statua, che qui restituisco a Hoffmann, il caso è particolarmente interessante perché documenta, ancor più esplicitamente di quanto sia apparso finora, la netta sovrapposizione di Overbeck e Hoffmann.¹⁰² Sebbene la commissione coinvolgesse lo scultore, e come tale Overbeck la tratti, padre Gaudion negozierà direttamente con quest'ultimo: «Je traite avec M^r Hoffmann, il en vrai, mais puisque vous êtes son ami et sa main et que vos cœurs n'en pour qu'un, je puis dire que je traite aussi avec vous» (doc. 8). Insomma è chiaramente Overbeck che fa da traino per le commissioni di Hoffmann: è lui, come efficacemente giunge a formulare Gaudion, che ci mette mano sia nel redigere le lettere di transazione sia nell'approntare il disegno da tradurre poi in marmo, come prova il caso di Manchester. Il verbo non è scelto a caso, tanto che le sculture nazarene fin qui discusse si potrebbero sinteticamen-



te siglare con la formula comunemente in uso per le stampe di traduzione: *Ioannes Fridericus Overbeck invenit ac delineavit, Carolus Hoffmann sculpsit*.

Questo 'nazarenismo in famiglia' – ricordiamo che Overbeck, solitamente restio a concedere ritratti, poserà in questi anni sia davanti al 'genero' sia davanti al 'nipote' (fig. 11) – non esclude i contatti con altri scultori che si erano avvicinati a Overbeck e che, pur ammettendo deroghe, condividevano con lui la causa dell'arte cristiana.¹⁰³ Sono certo utili i confronti con le sculture di Theodor Wilhelm Ackermann e Karl Johann Steinhäuser, entrambi vicinissimi a Overbeck, proposti da Dagmar Kaiser-Strohm, anche

9. Karl Hoffmann, *Madonna in trono con Bambino* (Our Lady, the Mother of Jesus), 1863-65 Ushaw Moor (Durham), Ushaw College, St Cuthbert's Chapel

10. Karl Hoffmann, *Sacro Cuore*, 1855, marmo di Carrara. Arles, Église Notre-Dame-de-la-Major

11. Karl Hoffmann, *Johann Friedrich Overbeck*, 1860 circa. Lübeck, Behnhaus, Museum für Kunst und Kulturgeschichte

12. Karl Hoffmann, *Pietà* (distrutta), 1867, marmo di Carrara, già a Köln, Mauritiuskirche, riproduzione fotografica (da K. Meurer, *Die neue Pietà von Joseph Reiss in der St. Gereonskirche zu Köln: Mit Berücksichtigung der vorzüglichsten Pietà's des neunzehnten Jahrhunderts*, «Die Kunst unserer Zeit», XI, 1900, pp. 29-44, in part. 37-38)

13. Ignazio Jacometti, *Madonna con Bambino*, 1855, marmo di Carrara. Minsteracres, Northumberland, St Anne's Catholic Church

se su una base davvero minima di riscontri.¹⁰⁴ Ma è forse meglio tornare all'approccio più ecumenico di Karl Meurer, che nel 1900 proponeva una lettura della *Pietà* di Hoffmann, purtroppo distrutta nell'ultima guerra (fig. 12), accanto sì a quelle tedesche di Wilhelm Achtermann, Max von Widnmann, Joseph von Kopf e Joseph Reiss, ma includendo nell'analisi anche Giovanni Dupré, aprendo così il nazarenismo di seconda e terza generazione, se così vogliamo continuare a chiamarlo, a un confronto con altre matrici di scultura cristiana.¹⁰⁵ Per meglio distinguere i vicoli dalle strade maestre che nella Roma cosmopolita si continuavano a percorrere anche dopo la metà del secolo, il purismo nazareno di Hoffmann andrebbe messo a confronto non solo con la scultura tedesca, ma con quella purista *tout cours* che usciva dagli atelier romani di scultori italiani, che a differenza di Overbeck non disdegnavano il dialogo col classico. Un ottimo candidato, in questo senso, è offerto dall'inedita *Madonna col bambino* di Ignazio Jacometti (fig. 13), «statua al vero in marmo commessa dal Signor Silvertop il 27 Gennaio 1854 da consegnarsi nel Maggio del 1855», che giunse da Roma alla chiesetta



privata di Sant'Anna (oggi retta dai Passionisti) a Minsteracres, pochi chilometri a nord di Durham, proprio negli anni in cui Hoffmann inviava a Ushaw le sue.¹⁰⁶



Note

- ¹ P. BLOCH, *Das Grab Friedrich Overbecks und sein Meister*, in *Festschrift für Gert von der Osten: Zum 60. Geburtstag am 17. Mai 1970, überreicht von seinem Mitarb. am Wallraf Richartz-Museum*, a cura di E. Brücher, K. Gutbrod, DuMont Schauberg, Köln 1970, pp. 221-227, in part. 227. Su Hoffmann in Renania, vedi ID., *Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Schwann, Düsseldorf 1975, pp. 26-29, nonché ID., *Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft. Zierbrunnen und «freie» Kunst*, in *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, a cura di E. Trier, W. Weyres, 5 voll., Schwann, Düsseldorf 1979, IV, pp. 281-348, in part. 296; si vedano inoltre, nel medesimo volume, i contributi di E. TRIER, *Zwischen Gesamtkunstwerk und Figurenfabrik. Aspekte der rheinischen Bildbauerkunst im 19. Jahrhundert*, pp. 7-12, in part. 8, e *Bildwerke für Kultus und Andacht*, pp. 63-112, in part. 92-95, cui si aggiunga, sempre nella stessa miscellanea, R. LAUER, *Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom*, pp. 13-62, in part. 31-32.
- ² BLOCH, *Das Grab Friedrich Overbecks*, cit., p. 227: «die tröstliche Gewißheit, daß auch im Köln der guten alten Zeit nicht alles reibungslos verlief und die Chance, daß dieses oder jenes Werk Karl Hoffmanns wieder zutage tritt».
- ³ Ne ho dato breve notizia in S. CRACOLICI, *The Sculptor of Ushaw. Karl Hoffmann, Statues, 1852, 1853, 1855*, in *Treasures of Ushaw College. Durham's Hidden Gem*, a cura di J. Kelly, Scala Arts & Heritage Publishers, London 2015, pp. 145-147.
- ⁴ Sul fenomeno di esportazione dell'arte romana dell'Ottocento, vedi quantomeno *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, con introduzione di L. Barroero e postfazione di C. Frank, Campisano, Roma 2012.
- ⁵ L. SICKEL, *Friedrich Overbecks Letzter Wille. Die sonderbare Beziehung des Malers zur Familie des Bildhauers Karl Hoffmann*, «Zeitschrift für Lübeckische Geschichte», XCV, 2015, pp. 159-196, con la trascrizione della petizione di adozione (pp. 193-194) e quella del testamento di Overbeck (l'ultimo di quattro) in favore di Karoline Hoffmann (pp. 194-195). Sulla cerimonia di adozione, immortalata da Overbeck in un devoto disegno, vedi M. THIMANN, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Schnell & Steiner, Regensburg 2014, pp. 96-100. Tra i testimoni dell'adozione figuravano il pittore Franz von Rohden e lo scultore Karl Steinhäuser.
- ⁶ F. NOACK, *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, J.G. Cotta, Stuttgart 1907, p. 447; si



- veda, da ultimo, l'informatissimo SICKEL, *Friedrich Overbecks Letzter Wille*, cit., pp. 172-175, che dà sostanza documentaria alla vivace descrizione della cosiddetta Casa Overbeck a Rocca di Papa in J. VON KOPF, *Lebenserinnerungen eines Bildhauers*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1899, p. 299.
- ⁷ SICKEL, *Friedrich Overbecks Letzter Wille*, cit., pp. 167-169, 172-173; G. AHRENS, *Wie der Nachlaß des Malers Friedrich Overbeck in drei Jahrzehnten verhökert wurde*, «Zeitschrift für Lübeckische Geschichte», XCIII, 2013, pp. 253-278. Entrambi i contributi, oltre che a rendere note preziose testimonianze archivistiche, includono una fotografia databile al 1855 della famiglia Hoffmann-Overbeck al completo (Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. P 12030).
- ⁸ E. VON STEINLE, *Briefwechsel mit seinen Freunden*, a cura di A.M. von Steinle, 2 voll., Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1897, II, p. 216 (Edward von Steinle a Emilie Linder, Francoforte, 15 aprile 1855): «Daß Frau Hoffmann aber die Eigenthümlichkeiten der Frau Overbeck fortsetzt, ist zwar für Freunde, die sie etwas wegbeißt, unangenehm, aber für Overbeck, wie ich glaube, gerade das, was er selber wünscht».
- ⁹ J. VON KOPF, *Lebenserinnerungen eines Bildhauers*, cit., p. 299: «Frau Hoffmann war die Seele des Ganzen; eine Frau mit großer Redegabe, die für andre Leute oft recht unbequem war, wurde sie für den zartbesaiteten Overbeck zum wahren Gottessegner: sie sprach, dachte und handelte für ihn».
- ¹⁰ K. VON SCHLÖTZER, *Römische Briefe. 1864-1869*, a cura di K. von Schlötzer, 4ª ed., Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin 1913, p. 9: «Frau Hoffmann, seine Adoptivtochter, läßt ihn nicht aus den Augen; sie nennt ihn "Vater", er sie "Tochter". Sie bemuttert ihn aber in tyrannischer Weise»; M. GRAHL, *Meine Erinnerung an Alfred Rethel*, in M. SCHMID, *Alfred Rethels letzte Jahre*, «Velhagen & Klasings Monatshefte», XII, 1898, fasc. 10, pp. 369-384, fasc. 11, pp. 517-532, in part. 525: «jedenfalls war er eine feine vornehme Künstlerna-
- tur, doch stark unter dem Einflusse seiner Frau stehend, von der man nicht recht wußte, ob sie ihn mehr als Sohn oder als Gatten, jedoch mit der innigsten Reigung [*sic*] behandelte und herrschte».
- ¹¹ VON KOPF, *Lebenserinnerungen eines Bildhauers*, cit., p. 299; notevole è il riferimento all'effetto di *Übersetzung* ('traduzione') attribuito alle sculture di Hoffmann.
- ¹² G. METKEN, *Zur Problematik der Nazarener-Nachwirkung*, in *Die Nazarener*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, 28 aprile - 28 agosto 1977), a cura di K. Gallwitz, Städel, Frankfurt am Main 1977, pp. 323-325, in part. 325, nota 4: «Dann könnte er [*sc.* Overbeck] aus Rücksicht für seine Familie jedenfalls nicht beitreten [...] Overbeck ist durch den unglückseligen Einfluß der Hoffmann schon so weit gekommen, daß er humanistisch und liberal wird, um es ja allen recht zu machen» (trascrizione di H. Siebenmorgen); per il contesto, vedi H. SIEBENMORGEN, *Die Anfänge der «Beuroner Kunstschule»: Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1983, pp. 72-73, nonché D. KAISER-STROHMANN, *Theodor Wilhelm Achtermann (1799-1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813-1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1985, p. 47.
- ¹³ M. HOWITT, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen, nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, a cura di F. Binder, 2 voll., Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1886, I, pp. 275-280.
- ¹⁴ Ivi, II, pp. 50, 180-181: «Die Bekanntschaft zwischen beiden Familien reifte zu einer Freundschaft, welche durch die Conversion des Bildhauers Hoffmann noch fester gekittet wurde» (p. 181); SICKEL, *Friedrich Overbecks Letzter Wille*, cit., p. 164. L'arrivo di Hoffmann a Roma nel 1841 (contrariamente a HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, p. 180, che lo data all'anno successivo) trova conferma in K. MEURER, *Die neue Pie-*
- tà von Joseph Reiss in der St. Gereonskirche zu Köln, mit Berücksichtigung der vorzüglichsten Pietà's des neunzehnten Jahrhunderts*, «Die Kunst unserer Zeit», XI, 1900, pp. 29-44, in part. 38; il sunto biografico a pp. 38-39, basandosi su notizie di prima mano, è più informato di quanto si legge nei comuni repertori, per l'elenco dei quali rimando a BLOCH, *Das Grab Friedrich Overbecks*, cit., p. 222.
- ¹⁵ H. LANE FOX, *Chronicles of a Wharfedale Parish. Being Chapters from the History of Catholic Life in and Around the Village of Clifford in the West Ridding of Yorkshire*, The Abbey Press, Fort-Augustus 1909, p. 51, fonte probabile di E. TOWERS, *The Homage of Ushaw to Our Lady*, «The Ushaw Magazine», XXV, 1915, pp. 150-167, in part. 155. Sull'originaria appartenenza di Hoffmann alla confessione protestante, mentre la moglie sarebbe stata cattolica, vedi HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, p. 180: «Aus der Zeit, die wir eben geschildert haben, ist zunächst ein Name zu erwähnen, der in der Folge Bedeutung gewinnt: Frau Caroline Hoffmann. Ihr Mädchennamen war v. Künagel; von Bamberg gebürtig, aus katholischer Familie, wurde sie 1837, im Alter von fünfundzwanzig Jahren, die Gattin des Bildhauers Hoffmann, eines Protestantens aus Wiesbaden».
- ¹⁶ Il cosiddetto 'manifesto' del purismo, redatto in quegli anni da Antonio Bianchini, era stato controfirmato da Minardi, Tenerani e per l'appunto Overbeck, cfr. A. BIANCHINI, *Del purismo nelle arti*, «Il Lucifero», V, n. 27, 10 agosto 1842, pp. 218-219 (poi pubblicato separatamente a Roma nel 1843), sul quale, vedi M. CARDELLI, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia, 1836-1844*, Firenze 2005, pp. 102-109; per i rapporti tra Minardi e Overbeck, vedi M. THIMANN, *Vitae parallelae: Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi und die Reflexion über das religiöse Bild im Purismo*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 7-10 ottobre 2002), a cura di M. Hansmann, M. Seidel, Marsilio, Venezia 2005, pp. 255-278, da leggere tenendo conto di S. SUSINNO, *Introduzione*, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra (Roma,

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982 - 9 gennaio 1983), a cura di S. Susinno, 2 voll., De Luca, Roma 1982, I, pp. XIII-XXXI, in part. XX.

¹⁷ HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, pp. 99-133, in part. 99-100.

¹⁸ Sul Trionfo della religione nelle arti, vedi THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit., pp. 195-201, che offre un aggiornato ragguaglio anche sull'aspra polemica innescata da F.T. VISCHER, *Overbecks Triumph der Religion*, in ID., *Kritische Gänge*, a cura di R. Vischer, 6 voll., Meyer & Jessen, München 1922 [1841], V, pp. 3-30; su quest'ultimo, vedi G. POCHAT, *Friedrich Theodor Vischer: Gedanken zur Form und Funktion der Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, in *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, a cura di E. Mai, von Zabern, Mainz 1990, pp. 253-261.

¹⁹ È stato ancora THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit., pp. 9-10 a notare e quindi in parte a colmare questa lacuna (vedi pure ID., *Vitae parallelae*, cit.).

²⁰ Per una rassegna esaustiva e ponderata della letteratura critica sui nazareni e la Scuola di Düsseldorf, rinvio a F. NERLICH, *La peinture en Allemagne au XIX^e siècle. Religion et politique: Les Nazaréenes et l'école de Düsseldorf*, «Perspective», n. 2, 2008, pp. 307-336; sullo *Spätnazarenismus*, vedi N. SUHR, *Nazarener in Rheinland-Pfalz - Ein Überblick*, in *Die Nazarener - vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Mainz, Landesmuseum, 10 giugno - 25 novembre 2012), a cura di N. Suhr, N. Kirchberger, Schnell & Steiner, Regensburg 2012, pp. 13-23, in part. 15-18; altre voci sono elencate in queste note.

²¹ C. GREWE, *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, Pennsylvania State University Press, University Park 2015, p. 48; vedi, inoltre, M.B. FRANK, *The Nazarene «Gemeinschaft»: Overbeck and Cornelius in Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, a cura di L. Morowitz, W. Vaughan, Ashgate, Aldershot 2000, pp. 48-66.

²² C. GREWE, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham, Burlington, Ashgate 2009, nonché M. THIMANN, *Der Bildtheologie Friedrich*

Overbeck, in *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 15 aprile - 24 luglio 2005), a cura di M. Hollein, C. Steinle, Walter König, Köln 2005, pp. 169-177, poi ampiamente sviluppato in THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit.

²³ Si è posta il problema delle fonti figurative del nazarenismo storico, oscillanti tra il repertorio italiano e tedesco, C. GREWE, *Italia und Germania. Zur Konstruktion religiöser Seherfahrung in der Kunst der Nazarener*, in *Rom - Europa: Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820*, a cura di P. Chiarini, W. Hinderer, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 401-425. Il principio di questo rapporto, per Overbeck, è quello che il cardinale Wiseman farà coincidere con l'«heritage of faith», contro ogni rappresentazione storicizzante del tema sacro; vedi *infra*, nonché S. CRACOLICI, *Rapsodie cristiane. La fortuna artistica della Fabiola di Wiseman*, «Ricerche di storia dell'arte», nn. 110-111, 2013, pp. 59-74.

²⁴ È questa la traccia additata in C. GREWE, *Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule*, in *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819-1918*, a cura di B. Baumgärtel, 2 voll., Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 2011, I, pp. 77-87; ribadita in EAD., *The Nazarenes*, cit., pp. 48-68; sulla reazione di Holman Hunt alla riduzione del movimento preraffaellita al nazarenismo overbeckiano, vedi W. HOLMAN HUNT, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Macmillan & Co., London 1905, pp. 333-334: «Millais, from the shelter of the Royal Academy, had gained what was an advantage to his professional position, the reputation, among superficial observers, of having abjured our principles, which, seeing that the ordinary interpretation of our purpose was that it was narrow medievalism or Overbeckism, he could conscientiously leave uncontradicted». Sul problematico rapporto tra nazareni e preraffaelliti, vedi M.T. BENEDETTI, *Nazareni e Preraffaelliti: un nodo della cultura del XIX secolo*, «Bollettino d'arte», s.

VI, LXVII, n. 14, 1982, pp. 121-144; G. METKEN, *Ein nationaler Stil? England und das nazarenische Beispiel*, in *Die Nazarener*, cit., pp. 355-364; W. LOTTES, *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, Wilhelm Fink Verlag, München 1984, pp. 48-75; W. VAUGHAN, *The Pre-Raphaelites and Contemporary German Art*, in *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche/Art in Britain and Germany in the Age of Queen Victoria and Prince Albert*, a cura di F. Bosbach, F. Büttner, K.G. Saur, München 1998, pp. 73-82.

²⁵ M. HOLLEIN, *Vorwort*, in *Religion, Macht, Kunst*, cit., pp. 9-13, in part. 9, e nel medesimo catalogo, C. STEINLE, *Die Rückkehr des Religiösen. Nazarenismus zwischen Romantik und Rationalismus*, pp. 15-35. Più cauti, a riguardo, sono i contributi ivi contenuti di Cordula Grewe e Michael Thimann.

²⁶ NERLICH, *La peinture en Allemagne*, cit., p. 322.

²⁷ GREWE, *The Nazarenes*, cit., pp. 61-62 si dimostra prudente a riguardo, riconducendo il dibattito nell'ambito della storia dell'arte e delle idee; e tuttavia è lì che si staglia l'immagine di una pratica storico-artistica ancora bloccata nei suoi pregiudizi: «Leaving aside dismissals of Nazarene art as kitsch, the reactions to *Religion Macht Kunst* demonstrate quite clearly how mired art-historical practice still is in the remnants of the scholarly rehabilitation of the avant-garde in the 1950s and 1960s».

²⁸ EAD., *Nazarenisch oder nicht?*, cit., p. 77; il presente contributo si inserisce, dunque, nella linea di studi inaugurata da Stefano Susinno, sulla quale vedi L. BARROERO, F. MAZZOCCA, S. PINTO, *Arte a Roma in epoca moderna. Il modello storiografico di Stefano Susinno*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo - 29 giugno 2003), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Electa, Milano 2003, pp. 17-37, e quindi sviluppata in G. CAPITELLI, S. GRANDESSO, *Roma fuori di Roma*, ivi, pp. 589-600, M.P. DONATO, G. CAPITELLI, M. LAFRAN-

- CONI, *Rome capitale des arts au XIX^e siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles*, in *Le temps des capitales culturelles: XVIII^e-XX^e siècles*, a cura di C. Charle, Champ Vallon, Seyssel 2009, pp. 65-98, e *Roma fuori di Roma*, cit.
- ²⁹ M. THIMANN, *Der «glücklichste kleine Freystaat von der Welt»? Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom*, in *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, a cura di U. Raulff, Carl Hanser Verlag, München 2006, pp. 60-103.
- ³⁰ G. DE SANCTIS, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma 1900: «Questi alemanni erano chiamati col nome di nazareni. Solevano portare lunghi capelli e la barba divisa. Negletti erano nel vestire, e perché portavano grosse scarpe, taluno per beffa dava loro anche l'appellativo di scarponi. Essi formavano una specie di setta, la quale faceva scopo della vita lo studio dell'arte, fuggendo qualunque ritrovo, o amena compagnia».
- ³¹ *ennes (1843-1845)*, a cura di J. Troubat, Calmann Lévy, Paris 1876, pp. 115-116. Sull'idea di isolamento, pur nel contesto multi-linguistico di Roma cosmopolita, vedi *Roman Presences: Reception of Rome in European Culture, 1789-1945*, a cura di C. Edwards, Cambridge University Press, Cambridge 1999; *Fictions of Isolation: Artistic and Intellectual Exchange in Rome During the First Half of the Nineteenth Century*, a cura di L. Enderlein, N.M. Zchomelidse, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006; *Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820*, a cura di P. Chiarini, W. Hinderer, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006. Resta ancora valida la panoramica culturale tracciata in S. NEGRO, *Seconda Roma: 1850-1870*, Ulrico Hoepli, Milano 1943.
- ³² A.F. RIO, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art, peinture*, Debécourt, Hachette, Paris 1836, sulla cui circolazione negli ambienti romani, vedi CARDELLI, *I due purismi*, cit., pp. 80-88, 159-234.
- ³³ R. CAVANNA, *Johann Friedrich Overbeck*, in *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 gennaio - 22 marzo 1981), a cura di G. Piantoni, S. Susinno, De Luca Editore, Roma 1981, pp. 170-171, in part. 171.
- ³⁴ M.B. FRANK, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Ashgate, Aldershot 2001, pp. 143-144: «At this time, one theme that emerges in the literature is the close connection between Overbeck and the Nazarene movement. In fact, they came to be considered co-extensive: Overbeck was deemed the essence of Nazareness (Nazarenertum)».
- ³⁵ F. KUGLER, *Overbeck*, in ID., *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen*, 3 voll., Ebner & Seubert, Stuttgart 1853-54 [1836], III, 1854, pp. 177-178, in part. 177.
- ³⁶ A. RACZYNSKI, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 voll., Jules Renouard, Paris 1836, II, p. 181; su Raczyński, vedi da ultimo U. KAISER, *Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller. Studien zur «Geschichte der neueren deutschen Kunst» (1836-1841) des Athanasius Graf Raczyński*, Olms, Hildesheim 2017.
- ³⁷ FRANK, *German Romantic Painting*, cit., p. 151.
- ³⁸ Nel 2017 ho definito il fenomeno come 'Effetto Overbeck' o 'Overbeck Effect' in due conferenze al XXXIV. Deutscher Kunsthistorikertag di Dresda (10 marzo 2017), nella sezione dedicata a *Globale Romantik*, organizzata da Alexander Bastek e Michael Thimann, e alla Bibliotheca Hertziana (20 novembre), sotto invito di Sybille Ebert-Schifferer, che qui ringrazio per l'ospitalità e i loro preziosi commenti; per il concetto di 'zone of prestige', vedi R. COLLINS, *Civilizations as Zones of Prestige and Social Contact*, «International Sociology», XVI, n. 3, 2001, pp. 421-437 (poi incluso in *Rethinking Civilizational Analysis*, a cura di S.A. Arjomand, E.A. Tiryakian, SAGE Publications, London 2004, pp. 132-147).
- ³⁹ F. OVERBECK, *Über christliche Kunst*, in HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, pp. 117-122, e ID., *Über das Problem christlicher Plastik*, 1834, Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/50, minuta di una lettera al Principe Massimiliano di Baviera, in appendice a THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit., pp. 431-435, doc. 8, che tuttavia, concentrandosi soprattutto sulla pittura, non ne discute partitamente il contenuto.
- ⁴⁰ R. BACHLEITNER, *Die Nazarener*, Heyne, München 1976, pp. 35-36; sulla frequentazione di Overbeck con Ostini, vedi HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, pp. 269-272, nonché THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit., p. 22, che a più riprese si sofferma sull'importanza per Overbeck del *De imitatione Christi*; su Ostini, vedi C. BENEDETTI, *Ostini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013 (consultabile online: www.treccani.it/enciclopedia).
- ⁴¹ L'idea si trova già tersamente esposta nelle *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden* (1803) di Friedrich Schlegel, in cui la continuità della tradizione figurativa religiosa può essere garantita se calata con quella cattolica, vedi nel merito K. ANDREWS, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Clarendon, Oxford 1964, pp. 16-18; sul possibile influsso dell'Europa (1803-1805) di Schlegel su Overbeck, forse attraverso August Kestner, vedi L. GROTE, *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*, Prestel, München 1972, p. 34, ma vedi B. HEISE, *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*, Böhlau, Köln 1999, p. 49.
- ⁴² OVERBECK, *Über christliche Kunst*, cit., p. 120.
- ⁴³ N.P.S. WISEMAN, *Artists of the Order of St Dominic*, «The Dublin Review», XXV, n. 50, 1848, pp. 386-406, in part. 388; vedi nel merito H.E. ROBERTS, *Cardinal Wiseman, the Vatican, and the Pre-Raphaelites*, in *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, a cura di S.P. Casteras, A.C. Faxon, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1995, pp. 143-159, in part. 154.
- ⁴⁴ N.P.S. WISEMAN, *Christian Art*, «The Dublin Review», XXII, n. 44, giugno 1847, pp. 486-515, in part. 507-511 (poi incluso in ID., *Essays on Various Subjects*, 3 voll., Charles Dolman, London 1853, III, pp. 356-392); l'attacco diretto alla prospettiva protestante sull'arte cristiana toccava di fatto un nervo scoperto che aveva dato a Lindsay ben più di un motivo d'ansia durante la stesura degli *Sketches*, vedi H. BRIGSTOCKE, *Lord Lindsay and the*

«*Sketches of the History of Christian Art*», in «*A Poet in Paradise: Lord Lindsay and Christian Art*», catalogo della mostra (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 25 agosto - 19 novembre 2000), a cura di N. Barker, H. Brigstocke, T. Clifford, National Gallery of Scotland, Edinburgh 2000, pp. 17-24, in part. 23: «He wished to applaud the pure religious spirit of the early Italian artists but, as a Protestant, he could not associate himself unreservedly with their far from rational religious faith, and as an arbiter of artistic merit he could not entirely overlook their technical limitations and imperfections. Nor could he bring himself to dismiss all pagan and classic art simply on the grounds that it expressed a humanist and unchristian philosophy».

⁴⁵ E. FÖRSTER, *Die deutsche Kunst in Rom*, in A. RACZYNSKI, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 voll., tradotto da F.H. von der Hagen, Paris, Auf Kosten des Verfassers, Berlin 1841, vol. 3, pp. 243-367, in part. 327, cito dall'edizione tedesca, perché il capitolo di Ernst Förster qui incluso è in lingua originale, mentre in quella francese è tradotto dallo stesso Raczyński.

⁴⁶ N.P.S. WISEMAN, *Four Lectures on the Offices and Ceremonies of Holy Week, as Performed in the Papal Chapels. Delivered in Rome, in the Lent of 1837*, Charles Dolman, London 1839, p. VII: «The illustrations which accompany this small volume, require no commendation from the author, but only an acknowledgement. The Frontispiece was kindly drawn for him by the illustrious Overbeck; and represents, at once, the entire subject of the work [...]. The drawing has found an engraver worthy of it, in Ludwig Grüner»; sul disegno, vedi la scheda n. 71, in *L'âge d'or du romantisme allemand. Aquarelles et dessins à l'époque de Goethe*, catalogo della mostra (Paris, Musée de la vie romantique, 4 marzo - 15 giugno 2008), a cura di H. Sieveking, D. Marchesseau, Paris-Musées, Paris 2008, p. 190; B. HEISE, *Friedrich Overbeck. Künstler des Lukasbundes*, catalogo della mostra (London, Julian Hartnon Fine Art, 4-10 luglio 2009; Heidelberg, Winterberg-Kunst, 15 luglio - 28 agosto 2009; München, Galerie

Winterberg, 2 settembre - 23 ottobre 2009), a cura di T. Winterberg, Galeria Palatina, Heidelberg 2009, p. 9, cat. 3; sui rapporti tra Wiseman e Overbeck, vedi pure W. VAUGHAN, *German Romanticism and English Art*, Yale University Press, New Haven 1979, pp. 41-42, 232-234.

⁴⁷ Sull'arte nazarena a Ushaw College, che oltre alle sculture di Hoffmann include anche dipinti di Franz von Rohden, disegni di Alexander Maximilian Seitz e una medaglia di Karl Friedrich Voigt, rinvio per il momento alle sommarie notizie che ho esposto in *Treasures of Ushaw College*, cit., pp. 140-151.

⁴⁸ OVERBECK, *Über christliche Kunst*, cit., p. 119.

⁴⁹ Ivi, p. 120.

⁵⁰ HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, p. 117.

⁵¹ Che Overbeck stesse decisamente dalla parte del Dio cristiano e non di Baal ovvero Bael, menzionato come demone nel *Dictionnaire infernal* di Jacques Auguste Simon Collin de Plancy (1818), è confermato dalla stizzita reazione a una voce di dizionario a lui dedicata, con cui si apre il bel libro di Michael Thimann. Contro i redattori che lo avrebbero etichettato come 'romantisch', Overbeck opponeva l'etichetta di 'christlich', più consona alla sua 'professione' di artista cristiano: «Demnächst muß ich mich darüber aussprechen, daß ich die Bezeichnung "romantisch", statt "christlich", nicht als eine treffende anerkennen kann [...] Auch dünkt es mich ein unrichtiger Ausdruck, einen Künstler einseitig zu nennen, der in sich den Beruf zu erkennen glaubt, sich ganz der religiösen Malerei zu widmen», cito da THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit., p. 9.

⁵² OVERBECK, *Über das Problem christlicher Plastik*, cit., p. 433.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*. Tale disgusto («Eckel») era già stato espresso in una lettera al padre del 1810 in merito alle sculture di Thorvaldsen, che pure Overbeck stava attentamente studiando: «Thorvaldsens Kunst befriedigt mich nicht ganz, seine Werke haben dünkt mich zu wenig Character und dann die Amours, die Bachusse und die Venusse hat man schon so oft unter die Antike und so hundertfaltig bis zum

Ekel wiedergekauft von den Neuern gesehn, daß sie allzuwenig Reitz mehr haben wenns immer das Nemliche wiederkommt. Daß nicht einmal ein Bildhauer wagt sich aus der Bibel eine eigne neue Welt zu schaffen, die uns doch mehr interessiert und näher angeht als die griechischen Cotten, und daß es immer nur daß seyn muß was die Griechen auch schon gemacht haben!», citato e discusso in M. THIMANN, *Die schwierige Geburt eines Bildtheologen: Klassizismus als formale Option im Frühwerk Johann Friedrich Overbecks*, in *Fictions of Isolation*, cit., pp. 79-96, in part. 89; vedi, più in generale, HEISE, *Johann Friedrich Overbeck*, cit., pp. 45-58.

⁵⁵ OVERBECK, *Über das Problem christlicher Plastik*, cit., p. 434; per quanto Kessel, morto nel 1836, alterasse al tema sacro (si veda il modello in gesso della *Scena del diluvio*, 1832-35, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) quello pagano e fosse soprattutto noto sul mercato per quest'ultimo, doveva essere la sua fervente e sincera devozione cattolica ad aver colpito Overbeck; si legga al riguardo F.M. GERARDI, *Vita di Matteo Kessels scultore*, «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», LXIX, 1837, pp. 220-236, in part. 231, 233: «Nelle cose della Religione egli sentiva altamente, né mai, anche per poco, trasandò i doveri d'uomo cattolico: narrasi, che giammai andasse attorno senza portar con sé il libro dolcissimo della imitazione di Cristo, scritto da Tommaso da Kempis. E dell'esemplar sua pietà cristiana diede luminosa prova specialmente negli ultimi momenti, sostenendo con rassegnazione mirabile le angosce cagionategli dalla malattia, e più ancora i travagli dell'animo [...] Vuolsi però notare, che fu nei soggetti sacri dove egli riuscì inarrivabile dal lato dell'espressione, forse perché questi venivano ispirati dalla religione stessa in lui potentissima». Non escludo che nella valorizzazione di Kessels avesse contribuito l'influenza di Pietro Tenerani, vedi FÖRSTER, *Die deutsche Kunst in Rom*, cit., p. 356: «Er starb, 54 Jahr alt, im Jahre 1836 zu Rom, beklagt von Allen, innig betrauert von seinen näheren Freunden, zu denen namentlich der Italiener Tenerani gehörte».

⁵⁶ OVERBECK, *Über das Problem christ-*

licher Plastik, cit., p. 433; la considerazione della scultura spingerà Overbeck, nel 1837, a sferrare un attacco verso l'accademia che considera solo modelli tratti dall'antichità, vedi ID., *Über christliche Kunst*, cit., p. 121: «Wenn er [sc. lo studente di scultura] in die Hallen der Akademie eintritt, sieht er keine andere Modelle als antike Statuen; wenn er Vorträge über die Kunst anhört, so vernimmt er nur Theorien, die auf das Studium der Antike basiert sind; und wenn ja einmal Werke der schönen christlichen Jahrhunderte erwähnt werden, so geschieht es einzig, um ihre Mängel in Contrast zu stellen mit den Arbeiten der Alten».

⁵⁷ ID., *Über das Problem christlicher Plastik*, cit., p. 433.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Nello scritto del 1837, Overbeck si varrà della nota formula di san Paolo nell'*Epistola ai Galati* (Gal 5, 17) per screditare ogni rappresentazione del corpo nudo, vedi ID., *Über christliche Kunst*, cit., p. 119: «caro concupiscens adversus spiritum, spiritus autem adversus carnem»; sul categorico rifiuto della sensualità, che proprio nel 1834 troverebbe una sua esplicita formulazione, vedi THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit., p. 307.

⁶⁰ OVERBECK, *Über das Problem christlicher Plastik*, cit., p. 434: «Die eigentlich kirchlichen Gegenstände dürften wohl im[m]er als der Stam[m] angesehen werden, von dem alle übrigen das christliche Leben berührende gleichsam als größere und kleinere Aeste und Zweige ausgehen müssen oder vielleicht noch paßender könnte man das Gebiet der eigentlich kirchlichen als das Herz ansehen, von dem sich durch alle Theile des christlichen Lebens die Kunst als eine die Menschen erhebende Kraft wie das Blut durch die Adern ergießt, und zu dem als dem Mittelpunkt alle sonstige Kunst wieder zurückfließen muß».

⁶¹ La visita allo studio di Overbeck, che come è noto veniva aperto al pubblico ogni domenica e nei giorni festivi, con il maestro che dava spiegazioni delle sue opere in corso, coinvolgeva tutta la famiglia, compreso Carluccio, figlio degli Hoffmann. Tra le tante testimonianze disponibili scelgo questa, che si legge in S.W., *A Glance at Rome in 1862*, «Bentley's Miscellany», LI,

1862, pp. 637-646, in part. 641-642: «Overbeck's studio is only open on Sundays and festas, when he himself takes his visitors round, and explains the symbolical meaning of his works. They are so full of ideas that half their beauty would be lost if these were not thoroughly understood. He himself is a living picture, with his thin face and grey locks of hair escaping from under a black velvet cap. "He is a saint", one of his friends said to me; and indeed he looks it. By the laws of Rome a person may be adopted, and after going through certain forms, possesses all the legal rights of a child. Overbeck has done this with regard to Madame Hoffmann, the wife of the sculptor. Their son, young Monsieur Hoffmann, has his studio below Overbeck's, and assists in explaining the pictures».

⁶² E. KARCEVA, *Hoffmann, Carl. Cristo, Buon pastore*, in *Sotto il cielo di Roma. Scultori europei dal barocco al verismo nelle collezioni dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Massa, Palazzo Ducale, 13 maggio - 27 agosto 2000), a cura di M. Bertozzi, S. Androsow, Maschietto & Musolino, Siena 2000, scheda n. 22, pp. 138-139, la statua fu acquistata dagli zar per farne dono alla granduchessa Marija Nikolaevna; sul disegno di Overbeck, vedi HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, p. 415, che lo data al 1836, nonché *Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung*, a cura di J.C. Jensen, s.n.t., Lübeck 1969, p. 37, n. 140; sul dipinto, vedi A. BLÜHM, *Der Gute Hirte um 1860-65*, in *Johann Friedrich Overbeck: 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, catalogo della mostra (Lübeck, Behnhaus, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 25 giugno - 3 settembre 1989), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck 1989, scheda n. 34, pp. 164-165.

⁶³ OVERBECK, *Über das Problem christlicher Plastik*, cit., p. 434.

⁶⁴ BLOCH, *Das Grab Friedrich Overbecks*, cit., p. 223.

⁶⁵ Sull'attività di Hoffmann a Remagen, vedi TRIER, *Zwischen Gesamtkunstwerk und Figurenfabrik*, cit., p. 8, e P.-G. CUSTODIS, S. PAULY, *Die Apollinariskirche in Remagen, Rhei-*

nischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 2008, p. 28; sull'importanza del ciclo pittorico, per il quale gli artisti coinvolti fecero un viaggio di tirocinio in Italia, finendo per giungere a Roma (cfr. E. WICHER, *Wilhelm Achtermann, 1799-1884. Ein nazarenischer Bildhauer Westfalens*, Regensburg, Münster 1993, p. 48), vedi B. BAUMGÄRTEL, *National, regional und transnational. Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule - Apollinariskirche und Schoss Heltorf*, in *Die Düsseldorfer Malerschule*, cit., I, pp. 125-139.

⁶⁶ BLOCH, *Das Grab Friedrich Overbecks*, cit., p. 223.

⁶⁷ In un breve articolo, *Exhibition at Clifford, Yorkshire*, «The Tablet», XIV, n. 692, 16 luglio 1853, p. 453, firmato in calce da «The Inhabitants of Clifford», la statua veniva già menzionata come un'attrazione turistica: «Its great attraction, however, is its inimitable statue, in pure Carrara, the chef d'œuvre of the great sculptor Hoffman, in which all the virtues of Our Blessed Lady are at once brought to the eye of her devout clients, who come to invoke her aid, and ask for blessings which they have learnt to obtain through her intercession who has done all for Clifford. It alone is worth a visit».

⁶⁸ LANE FOX, *Chronicles of a Wharfedale Parish*, cit., pp. 50-51. La finzione della conversione dall'ebraismo al cattolicesimo si concretizzerà nella notizia, riferita da Howitt al 1848, dell'ebreo di Ancona che si sarebbe convertito al cattolicesimo ammirando le opere di Overbeck nel suo atelier (cfr. HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, p. 228): tra le narrative di propaganda circa la funzione dell'arte cristiana c'era anche la conversione dall'ebraismo (cfr. *ibidem*: «Darauf sagte er ruhig [sc. Overbeck] zu Frau Hoffmann: "Laß uns für den Juden beten"»).

⁶⁹ OVERBECK, *Über christliche Kunst*, cit., p. 117, in italiano nel testo; a proposito delle statue mariane che giunsero, come vedremo, a Ushaw College, un ex alunno del Collegio identificava la serie con «the machinery which is used to inculcate a love of Mary in the hearts of those who dwell within our walls» (cfr. TOWERS, *The Homage of Ushaw to Our Lady*,

- cit., p. 150); per informazioni circa il prezzo della statua, vedi doc. 2.
- ⁷⁰ Su Ushaw College, vedi D. MILBURN, *A History of Ushaw College. A Study of the Origin, Foundation, and Development of an English Catholic Seminary, with an Epilogue, 1908-1962*, Ushaw Bookshop, Durham 1964; sulla sua eredità artistica e culturale, vedi *Treasures of Ushaw College*, cit.
- ⁷¹ TOWERS, *The Homage of Ushaw to Our Lady*, cit., p. 155: «The late Bishop Wilkinson used to tell how he had seen the President walking about his room with arms outstretched, trying to satisfy himself as to the exact posture in which he wished Our Lady to be represented on the sanctuary».
- ⁷² *Ibidem*; la statua si trova ora sul lato opposto: «The necessity of the change from one side of the sanctuary to the other is to be regretted, for the new position does not at all fit in with the idea of Dr. Newsham when he arranged the posture of Our Lady's hands [...] there can be little doubt that at present the symbolism which was intended is destroyed» (ivi, p. 158).
- ⁷³ Ivi, p. 150.
- ⁷⁴ E. BONNEY, *Some Letters from the Rev. George Joseph Caley to Dr. Newsham*, «The Ushaw Magazine», XVI, 1906, pp. 237-279, in part. 239; una testimonianza sulla presenza del modello della *Via Crucis* a Colonia si legge in F. BILL, *Das Modell eines Stationsbildes, im Atelier des Bildhauers Karl Hoffmann in Köln*, «Kölner Domblatt. Amtliche Mittheilungen des Central-Dombau-Vereins», VI, n. 35, 28 novembre 1847, pp. [7]-[8], con una dettagliata descrizione del pannello con la *Deposizione*.
- ⁷⁵ A indicarlo sarebbe un'ulteriore menzione della serie in un'altra lettera, questa volta da Roma, di Caley a Newsham del 20 novembre 1847, di seguito a un commento su Overbeck («I am sorry to say that Overbeck is down of fever, and in a man at his time of life it is a serious affair. The stations in relief, by Hoffman, are £25 each, being 3 ft. 6 in. by 2 ft. 9 in. I have seen nothing equal to them, not even in Munich»), il che porterebbe a pensare che la serie fosse stata confezionata a Roma e che una versione fosse rimasta lì (cfr. BONNEY, *Some Letters*, cit., p. 243).
- ⁷⁶ HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, p. 429, THIMANN, *Friedrich Overbeck*, cit., p. 366.
- ⁷⁷ Ushaw College Archives, Charles Newsham Papers (d'ora in poi UCA-CNP), UC/P26/1/C2/1, James Chadwick a Charles Newsham, Roma, 14 luglio 1850.
- ⁷⁸ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/1, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 1 dicembre 1851; su Vincent Eyre, vedi E. TOWERS, *Mgr. Newsham and the Rev. W. Eyre, S.J.*, «The Ushaw Magazine», XXVII, 1917, pp. 115-130.
- ⁷⁹ UCA-CNP, UC/P26/1/C6/2, Robert Cornthwhite a Charles Newsham, Roma, 19 gennaio 1852.
- ⁸⁰ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/3, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 13 marzo 1852.
- ⁸¹ Ivi, doc. 5; in una lettera successiva (cfr. UCA-CNP, UC/P26/1/E2/6, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 2 giugno 1852), Eyre si lamentava del fatto che il Monsignor Talbot avesse scelto per la benedizione un giorno in cui nessuno degli studenti, lui incluso, poteva esservi presente, assicurando Newsham che il pontefice aveva gradito la statua e che questa, dopo il passaggio in Vaticano, era tornata sana e salva nell'atelier di Hoffmann; su Talbot, vedi O. VAN DER HEYDT, *Monsignor Talbot de Malabide*, «Wiseman Review», n. 238, 1964, pp. 290-308, D.R. REINHARD, *Engaging the Debate from the Periphery: The Contribution of Neglected Oxford Movement Converts in the Infallibility Debates*, in *Authority, Dogma, and History: The Role of the Oxford Movement Converts in the Papal Infallibility Debates*, a cura di K.L. Parker, M.J.G. Pahls, Academia Press, Palo Alto 2009, pp. 157-187, in part. 173-178.
- ⁸² Ancora nel 1856, Caley si lamentava della loro insistenza, cfr. BONNEY, *Some Letters from the Rev. George Joseph Caley to Dr. Newsham*, cit., p. 258: «Madame Hoffmann charges me with frequent and elaborate messages, which I am afraid I seldom deliver; but they are all to the same purpose and generally contain a complaint that no letter ever comes now from Dr. Newsham now that I am here, and that I myself never go to see them – which is a slight exaggeration, by the way».
- ⁸³ HOWITT, *Friedrich Overbeck*, cit., II, p. 196.
- ⁸⁴ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/1, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 1° dicembre 1851; Elizabeth Orrell farà poi dono della statua a Ushaw College che la collocherà nella cappella di St. Aloysius nel Junior College (cfr. H. GILLOW, *The Chapels at Ushaw*, G. Neasham, Durham 1885, p. 126); ora si trova sempre a Ushaw, ma in quella di St. Joseph.
- ⁸⁵ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/7, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 26 agosto 1852; per la notizia del pagamento, vedi GILLOW, *The Chapels at Ushaw*, cit., p. 86, nonché qui doc. 6; su Bennett, vedi *Funeral of the Very Rev. Canon Bennett*, «The Tablet», LXIX, n. 2454, 21 maggio 1887, p. 34.
- ⁸⁶ BLOCH, *Das Grab Friedrich Overbecks*, cit., p. 222; sulla replica vaticana, resa «in schwungvollem Kontrapost pathetisch betend und sentimental aufblickend», vedi KAISER-STROHMANN, *Theodor Wilhelm Achtermann (1799-1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813-1879)*, cit., p. 192; oltre al *San Giuseppe*, sarebbe rimasta a Roma anche una statua di *Santa Cecilia* (cfr. MEURER, *Die neue Pietà*, cit., p. 39). Sul culto e il ruolo di *san Giuseppe* nella politica di Pio IX, vedi A. DORDONI, *Per la storia della devozione a san Giuseppe: indicazioni di metodo e linee di ricerca*, «Annali di scienze religiose», I, 1996, pp. 321-342; EAD., «*In illa hora tremenda*». *La devozione a san Giuseppe patrono della buona morte nei secoli XVI-XX (seconda parte)*, «Annali di scienze religiose», IV, 1999, pp. 381-401; EAD., *San Giuseppe modello dei lavoratori: La figura del santo artigiano di Nazareth in Italia dall'unità nazionale alla fine dell'Ottocento*, «Annali di scienze religiose», VII, 2002, pp. 275-298; D. MENOZZI, *Un patrono per la Chiesa minacciata dalla Rivoluzione. Nuovi significati del culto a san Giuseppe tra Otto e Novecento*, «Rivista di storia cristiana», II, n. 1, 2005, pp. 39-68.
- ⁸⁷ Ricordo che Overbeck aveva confezionato il disegno con *Gesù nell'officina di Giuseppe* per una medaglia commissionata dalla Confraternita di San Giuseppe (Guild of St Joseph) di Edinburgo, vedi P. HAGEN, *Friedrich Overbecks handschriftlicher Nachlass*

- in der Lübeckischen Stadtbibliothek, M. Schmidt-Römhild, Lübeck 1926, p. 22, n. IV/27, nonché *Catalogue of the New York State Library 1856. Maps, Manuscripts, Engravings, Coins, &c.*, Charles Van Benthuyssen, Albany 1857, p. 172: «PIUS IX. Face, A Bust of Pius IX. Legend, Pius IX Pont Max An. 1847. – Reverse, The Interior of the Cottage of Nazareth with the Holy Family engaged in labor and domestic duties. Legend, “In laboribus a juventute mea.” Exergue, “Bene merentibus ex sodalitis S. Jos. Edinensi.” Gold No 58. This medal was struck by order of the Pope for the Holy Guild of St Joseph at Edinburgh on the occasion of the arrival of two members of the Guild charged with the honor of paying its respects to the Pope. In laboribus etc the motto of the Brotherhood of St Joseph instituted for the religious moral and physical improvement of the working classes»; stando ai bibliotecari, la medaglia in oro è andata distrutta nell'incendio che avvolse la New York State Library di Albany nel 1911 (comunicazione personale).
- ⁸⁸ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/13, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 14 aprile 1853.
- ⁸⁹ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/14, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 21 maggio 1853; su Francis Joseph Sloane, ex alunno di Ushaw e ricco proprietario di miniere di rame in Toscana tanto da poter contribuire alla copertura in marmo della facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze, vedi G. SALVATORI, *Spall. Vita e virtù di Francis Joseph Sloane*, Tipografia Pegaso, Firenze 2008.
- ⁹⁰ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/14, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 21 maggio 1853.
- ⁹¹ Sull'arte cosiddetta di Saint-Sulpice, vedi C. SAVART, *À la recherche de l'art dit de Saint-Sulpice*, «Revue d'histoire de la spiritualité», LII, 1976, pp. 265-282; D. GAMBONI, *De “Saint-Sulpice” à l'art sacré. Qualification et disqualification dans le procès de modernisation de l'art d'église en France (1890-1960)*, in *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II = Krisen religiöser Kunst. Vom 2. Nicaenum bis zum 2. Vatikanischen Konzil*, a cura di O. Christin, D. Gamboni, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1999, pp. 239-263.
- ⁹² UCA-CNP, UC/P26/1/E2/16, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 18 giugno 1853.
- ⁹³ GILLOW, *The Chapels at Ushaw*, cit., p. 86; una copia di L.-M. GRIGNON DE MONTFORT, *Traité de la vraie dévotion à la Sainte-Vierge*, 4^a ed., Gaume Frères, Paris 1852 [1842], si trova a tutt'oggi nella biblioteca di Ushaw College (Ushaw III.D.5.22).
- ⁹⁴ UCA-CNP, UC/P26/1/E2/15, Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 26 maggio 1853: «I return now to the statue [*sc. Our Lady of Help*]. I am exceedingly anxious you should get it, I cannot tell you how excessively beautiful it is, and if you had it, you would have the “Trinitas Creata”, as it used to be called St. Joseph, the Madonna by herself, and then the Madonna as Mother, which would help devotion to the infancy from Blessed Land. And then you might do without any more statues. I am so persuaded of the beauty of the statue that it must sell soon, and then it would be 18 months before you could have another like it, and perhaps the marble would then not be so beautiful in another. An Irish priest who wanted it for Dublin is under the impression that I have already engaged the statue for you (which is not true)».
- ⁹⁵ *Manchester, St Chad's*, «The Tablet», XIX, n. 945, 22 maggio 1858, p. 324.
- ⁹⁶ BONNEY, *Some Letters*, cit., p. 255: «Tomorrow I dine with him [*sc. Overbeck*] at the Hoffmanns, where I have called already twice. Hoffmann has a very fine *Crucifix*, life size, on hand – *i.e.* in plaster. It is much the finest I have ever seen, but I think it is too large for your purpose; I should like send you a photograph of it. He has also two *Stations* complete in plaster, which are very successful, and a magnificent image of the *Immaculate Conception* – larger than life. They both requested me to give their kindest regards to you»; per il *Crocefisso*, poteva trattarsi del modello per quello in pietra realizzato nel 1850, vedi TRIER, *Bildwerke für Kultus*, cit., p. 92.
- ⁹⁷ GILLOW, *The Chapels at Ushaw*, cit., pp. 123-124.
- ⁹⁸ R.C. LAING, *Ushaw College: A Centenary Memorial*, Mawson, Swan & Morgan, Newcastle-on-Tyne 1895, p. 236.
- ⁹⁹ W. LESCHER, *Westminster Cathedral*, «The Tablet», CXV, n. 3650, 23 aprile 1910, pp. 656-657.
- ¹⁰⁰ Sono varie e notevoli le lettere relative a questa commissione, inclusa una di Alexander Maximilian Seitz, che per conto di Césarie de Bouchaud, aveva contattato Overbeck (Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, IV/97/4). In appendice ne ho riportate due a titolo di esempio.
- ¹⁰¹ T. CALIÒ, *Mater Admirabilis, in Roma, in Santuari d'Italia*. Roma, a cura di S. Boesch Gajano *et al.*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012, pp. 370-371, sull'influenza su Pauline Perdrau di Alexander Maximilian Seitz, vedi GREWE, *The Nazarenes*, cit., pp. 108-109.
- ¹⁰² M. BAUDAT, *L'art religieux à Arles au XIXe siècle. Entre renouveau et conservatisme*, «Provence historique» LII, n. 208, 2002, pp. 157-176, in part. 165, fornisce minimi dettagli, asserendo, senza addurre la fonte, che «la statue en marbre blanc de Carrare de l'autel du Sacré-Cœur fut dessinée par Overbeck, sculptée par Hauffman [*sic*] à Rome et bénie par Pie IX», per poi attribuirne l'esecuzione al pittore Heinrich Hoffmann (1844-1920), indubbiamente troppo giovane, oltretutto non qualificato, per poter assumersi quell'incarico.
- ¹⁰³ Il ritratto di Overbeck eseguito dal figlio di Hoffmann, Carluccio, è conservato ad Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. 1536; su quello del padre, vedi la nota di Andreas Blühm in *Friedrich Overbeck*, cit., p. 248, cat. 141.
- ¹⁰⁴ KAISER-STROHMANN, *Theodor Wilhelm Achtermann (1799-1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813-1879)*, cit., pp. 71-72, 77, 146.
- ¹⁰⁵ MEURER, *Die neue Pietà*, cit., p. 30.
- ¹⁰⁶ F. JACOMETTI, *Ignazio Jacometti, scultore*, in *Vite di romani illustri*, 5 voll., Nuova tipografia nell'Orfanotrofio di S. Maria degli Angeli, Roma 1892, V, pp. 3-54, in part. 50; sul committente, vedi F. DOBSON, *Life and times of George Silvertop of Minsteracres*, Browne Burton & Associates, Newcastle 2004.

Appendice documentaria

1.

Karl Hoffmann a Charles Newsham, Colonia, 10 ottobre 1848
Ushaw Moor, Durham, Ushaw College Archives, Newsham Papers, UC/P26/1/H4/1

Monseigneur,

En accusant la réception de la lettre, dont Vous avez bien voulu m'honorer, je me fais avant toute chose un devoir bien doux à remplir, de Vous exprimer ma plus vive reconnaissance, et en même temps le plus ardent désir de répondre le mieux qu'il me sera possible, à votre attente et à ce de votre honorable ami, par l'exécution la plus soignée possible de l'ouvrage qu'il aimait bien me confier.

Sous ce rapport, et n'ayant en vue que l'intérêt de l'ouvrage en vue de l'art, je ne puis en toute conscience Vous conseiller que l'exécution en marbre; attendu, qu'il serait impossible d'atteindre dans l'exécution en pierre le degré de perfection, qu'exige surtout la figure d'une Madona. La couleur grave ou sévère de la pierre peu bien être plus propre ou convenable lorsqu'il s'agit des figures d'apôtres ou autres, destinées à être placées en des lieux élevés. Dans toute autre cas, et autant que la différence du prix n'y met point d'obstacle, je dois conseiller et recommander sans restriction l'emploi du marbre.

Quant au prix pour la figure en question, je puis, par la double raison, que j'en possède déjà le modèle, et que je tiens à justifier de mon mieux la confiance, dont je me trouve honoré et flatté, fixer pour la figure en marbre le prix le plus modéré possible de deux cents livre Sterling (ou 1200 Thalers de Prusse) et 80 livres etc. (480 Thalers) pour l'exécution en pierre.

Il est question, si je ne me trompe, dans votre lettre d'une autre figure, qui serait destinée pour une église Notre Dame, à quelle fin on désirerait pour le cas, que cette commande honorable me serait confiée, que je fisse le voyage en Angleterre pour voir la place la plus propre à y mettre cette figure.

Je m'empresse de Vous répondre en ce cas, que, quoique lié par mes élevés et mes commandes, je suis prêt à faire ce voyage aussitôt que Vous le désirerez, cédant volontiers en ce point au sentiment d'affection, que je porte à votre beau pays, d'où me sont venues des marques de confiance, que certes je ne voudrais pas payer d'ingratitude.

Veuillez me faire parvenir Vos ordres à cette fin, et agréer en attendant l'expression de ma haute considération.

Votre très humble et très dévot serviteur

Carl Hoffmann

2.

George Joseph Caley to Charles Newsham, [Roma], 13 novembre 1848
Ushaw Moor, Durham, Ushaw College Archives, Newsham Papers, UC/P26/1/4/5

Dear Dr,

I enclose you a letter received from Hoffmann upon the subject of the Image of our Ladye. He seems to have misunderstood me in one part of my letter, and to have supposed that my invitation to come over to inspect the site for the Image, referred to a second order. This however can soon be put right. He seemed to enter heartily into understanding and his terms seem most reasonable.

Clifford was supposed to have got his cheap and he told me the other day, it cost him 260£ and the

carriage from Rome 30£ more. You will observe he says 200£ sterling or 1200 Thaler de Prusse, which at the rate of 3% is the Thaler somewhat more than its usual value, comes to truly 180£. I can only explain this by supposing him to be not very well acquainted with the pound sterling of England. The Thalers he is sure to be correct, as it is the current money at Cologne, and for the real value of the Thaler I have consulted Murray's table, which fixes it at 2^s/11^d and 3%.

After what he says upon the subject of the material I suppose you would fix upon marble. [...]

Our circle all desire kindest regards and believe me dear Dr.

Ever yours most truly,

George Joseph Caley

3.

Karl Hoffmann a Charles Newsham, Colonia, 9 agosto 1849 (traduzione dal francese)
Ushaw Moor, Durham, Ushaw College Archives, Newsham Papers, UC/P26/1/H4/2

Sir,

It is impossible to express to you the sentiments of lively gratitude which I entertain towards you for your generous assistance. I feel sure that Heaven will hear my prayers on behalf of you, my benefactor. I accept with pleasure the proposal of yourself, honourable friend, and will fearlessly encounter all obstacles, not the least of which will be my ignorance of other languages than the Italian and my mother tongue. In order to assist in their explanation, I have caused several of my works to be daguerreotyped; for, after all, I think this description of work speaks most fairly for the artist. Since receiving your last letter I have been constantly occupied in my studio, that I might be enabled to start for your destination on the 12th of August, *Deo volenti*.

Although a perfect stranger in England, I hope, nevertheless, to be able to acquaint you from London with the day fixed upon for my arrival at your honourable friend's abode. If you could possibly direct me to a house in London that you may happen to be acquainted with, let me beg of you to write to me at the Poste Restante. As to the price of the figure in question (The Madonna) – I speak to you as a friend to a well-trying friend, for it is gratifying to me to respond to that confidence with which you have honoured me – as you are aware, I had fixed the price at 1,200 thalers (Prussian) but now, on account of the circumstances, I am anxious to reduce it to 4,000 francs, and I shall be content to receive the amount in instalments to be agreed upon. To be sure, I lose almost half of the profits, but I am content to willingly leave the reward of my efforts to Providence.

Be pleased to accept kindly the expression of my regard.

Your very humble and devoted servant,

Charles Hoffmann

4.

Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 1° dicembre 1851
Ushaw Moor, Durham, Ushaw College Archives, Newsham Papers, UC/P26/1/E2/1

Very Rev.^d and very dear Dr Newsham,

People sometimes answer very kind letters directly on receipt, thinking by this means to testify in some measure their gratitude. If I have not sent immediate reply to your outrageously kind letter (if I may

allowed to call it so) it is merely because I hoped to spare you the expense of the portage having had in view a safer and speedy opportunity of sending to England. Now let me to business directly, as the paper soon fills and I have much to say. Hoffmann and the statue I have seen lately. He understands all about your wishes and directions as to the morse and diamonds. The statue is going on well. The face, hands and feet have no spots whatever, the robe of the Virgin is covered with light grey veins, which I think rather add to than detract from the effect. He complains much of his workmen, and he says me to tell you that if he had the Germans he employed before coming to Italy, they would have got on much quicker with the work. He makes so great a point of my pressing his apology, that I must presume he is behind his time. However I told him that there must be no hurry so as to produce negligence. I think it must be finished in another month and days.

Miss Orrell's statue I think equal to any in design, that I have yet seen; it pleases me as much as Deger's famous Virgin and Child. The only defects I can find in yours are such as are necessary in the design. By this I mean that the arms of any statue clothed as this is, must look stiff, as sculpture cannot shade away as painting can, and folds cannot be admitted in the arms of the statue, hence at certain points of view the arms resemble tubes somewhat to my thinking. This I have not mentioned to him or to anyone else, as I cannot presume that artists would not have pointed it out, if a defect, or at least if a defect that could be avoided! Besides which, I am of opinion that a little gilding will bring some parts out into better relief so that the eye will not fix itself upon the stiffness of the arms. Thus I can report most favourably of the progress of the statue and am sure it will be a first rate thing and give entire satisfaction. As to the Pope's blessing it can be got easily enough if you think proper to go to the expense of having the statue taken to St Peter, which expense I should presume would range from £2 to £3. There would be some little risk in carrying it through Rome, but I should say it would be 1 in a 1000. About this, as about all the other matter in which I can serve you, I await your direction by letter or otherwise. [...]

As the paper is not quite full, I have only to add that I remain respectfully short yet most affectionately yours very truly and uniquely.

V.W. Eyre

5.

Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 13 marzo 1852

Ushaw Moor, Durham, Ushaw College Archives, Newsham Papers, UC/P26/1/E2/3

Dear Dr Newsham,

What between waiting from Hoffmann to finish the sketch of the Madonna which I now send you, and what between waiting a day for the chance of hearing further particulars from the letter you told me G. Caley was then writing to me, I have not been able to answer your last most kind and welcomed letter sooner. Hoffmann prepared sending your this sketch, as he thinks the measurements will help the architect «in re», the pedestal, in fact by pasting a slip of paper under the sketch about half the height of the statue, and idea may be formed of the *tout ensemble*, especially, upon the slip of paper, the design of the pedestal be neatly drawn.

Whatever you determine on with regard to the statue, whether to have it in a niche, which does not seem, from your account, to be a practicable measure, or upon a pedestal, which would seem the better plan, especially as the statue should be exposed to sight as much as possible, you must remember it has been made for a niche, and the back of the statue is quite wanting in rich folds, and fine outline. Any disagreeable effect produced by this might be remedied in order to throw it into bolder relief, nearly touch in some parts the back of the statue or at least correct the harshness of the outline by nearly touching it on that side exposed to the students. I think you will understand without any difficulty the measurements

he had sent, especially as I have made some notes in ink to explain them.

I saw the Madonna the day before yesterday, and it is becoming more and more beautiful. The stiff effect I complained of in the arms will be quite removed by his gilding the embroidery of the robe and 'quilting', if I may invent such a word, the drapery of the sleeves. The stones in the crown are not pearls, as these produced a dead effect, but the stars in the crown are now formed of turquoises with a ruby in the middle of each, producing a most charming effect. It is expected that the statue will be blessed on St Cuthbert's day at the Vatican. I will send you some account of the ceremony as of course I shall make a point of being present at it.

If you find this letter rather difficult to understand, pray excuse the unintelligibility as I am immensely pressed for time today, and I have heard the postmark day falls upon a Sunday. [...] The statue will not be with you, as Dr Cornthwhite had promised, by Easter Sunday, but as soon after it possibly. You shall hear Hoffmann has worked a great deal as the drapery of the statue and made it very much lighter by cutting away masses under the folds of the drapery. The spots that have come out slightly on the mantel improve the effect a fancy thing, while the face and hands seem to me to be entirely free from any kind of spot. [...]

Ever, my Dear Dr Newsham, your most grateful and affectionate friend,

V.W. Eyre

6.

Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Roma, 30 marzo 1853

Ushaw Moor, Durham, Ushaw College Archives, Newsham Papers, UC/P26/1/E2/12

Dear Dr. Newsham,

this letter shall be entirely upon business. I was unable to answer your last (as kind as usual) before today owing to circumstances *quas longum esset enarrare*. [...]

I paid on the 26th of March 1852, 100 crowns a rather more than £20 to Hoffmann for the statue of the Madonna, for which I have the receipt; after which time, though not long after, I paid him for the crown of the statue about £6 6s 0d, and for carriage of same to get blessed by the Pope about £2 10s 0d. On 15th December 1852, I paid at your request for purchase of marble of St Joseph 300 crowns, more than £6 1s 0d and on 15th August of same year I paid for statue of Madonna the remaining instalment which was one, namely 2000 francs, in Roman money £81 6s 6d, from the payment of St Joseph. [...]

I hope and hear from you soon, until which time I remain ever, Dear Dr Newsham, your devoted friend. My progress has come at last!

V.W. Eyre

7.

Vincent W. Eyre a Charles Newsham, Monte Porzio, 26 agosto 1852

Ushaw Moor, Durham, Ushaw College Archives, Newsham Papers, UC/P26/1/E2/7

Dear Dr. Newsham,

Having lately received a letter from George Caley in which he tells me you are not going to write until you hear from me, I begin a hasty line. I should premise that I meant to have written before, but am in such a state gush now after three months heat and applications, without any satisfaction, and above all suffer so much from my eyes, that I have hindered looking at a book, or writing a line when not perfectly

necessary, fearing if I am not prudent to get a permanent attack of sore eyes. Last Sunday I went, *valetudinis causa*, to Rocca di Papa, a village not far from here, where Hoffmann is living. He showed me the result of four days working on the model of St Joseph. He said he could not wait for your answer, being so anxious to carry out his idea, and he told me he was sure of disposing of the statue in case you did not take it.

I like what I have seen very much. The figure is Peruginesque, and very simple and religious. I consider the drapery also skilfully and gracefully disposed. The idea is this: the Saint is looking at the students, something like the Blessed Virgin is represented in your statue, but with the face less turned than that of the Madonna. He holds his left hand, in which is a lily, close to his breast, and, with his right hand, he is cherishing or, rather, protecting, the flower, holding it at one side of the lily, as if protecting it even from a breath of wind likely to sully it. I have paid him the 2000 francs we were owing to him. You remember perhaps that before I gave him an instalment of £20 or 100 scudi, so I am that much in your debt now [...] If you come to any conclusion about the statue, pray allow me or Dr Corthwhite or someone who knows the language, as it is the easiest thing in the world to make a mistake with a man who does not know Italian well.

It appears to me, from meeting Hoffmann, let fall the other day that he is thinking of working something as a present for you, but I am not sure how he gets on in the money line, he has to pay 50 scudi a fortnight for the men who work for him. He told me he paid 120 crowns for the piece of marble of which the Madonna was worked, as he wanted to get on with any delay, and at that time there was no choice much in the marble. [...]

Yours gratefully and affectionately,

V.W. Eyre

8.

Julien-Pierre-Marie Gaudion a Johann Friedrich Overbeck, Arles, 2 novembre 1854
Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, IV/97/7

Mon cher Monsieur,

J'aurai bien voulu répondre plutôt a votre bonne lettre du 23 octobre dernier, mais un curé n'est pas maître de son temps sans d'affaires l'appellent à la fois... enfin aujourd'hui celle de notre monument sacré.

La respectable Dame de Bouchaud a été une providence pour moi. Sans elle, je l'avoue franchement, je n'aurais pas l'honneur d'être en correspondance avec un aussi digne chrétien que vous.

Je traite avec M^r Hoffmann, il en vrai, mais puisque vous êtes son ami et sa main et que vos cœurs n'en font qu'un, je puis dire que je traite aussi avec vous, que je suis reconnaissant envers M^r Hoffmann de prendre un si vif intérêt à mon projet, il veut agir pour Dieu – Dieu seul le récompensera dignement mieux que tous me compliments.

Je vais bientôt préparer la place pour la statue (elle aura sept palmes, n'est pas?). Je crains que M^r Hoffmann ne soit pas aussitôt prêt que moi car il n'y a pas un bien longtemps d'ici au quinze juin prochain, jour de la grand fête de notre association. N'importe, nos désirs seront connus et publiés par le petit dessin et un plus grand nombre de cœurs pourra correspondre aux nôtres.

Comme votre poste surtaxe extraordinairement ce qu'elle transmet (imaginez que votre belle lettre qui n'eût payé que 20 centimes venant de Paris ou d'Alger à Arles a été cotée 2 f.), il me serait avantageux, quand le petit paquet de la photographie sera prêt, de me l'adresser par quelque bonne occasion à la connaissance de M^{me} de Bochaud. Ce ferait autant d'économiser pour couvrir la grande dépense.

J'adopte bien volontiers, mon cher Monsieur, le moyen que M. Hoffmann veut bien indiquer pour le

payement de la statue représentant nôtre Seigneur montrant son divin cœur, en pied, en marbre statuaire, pur de tâches ou mouches, de la hauteur de sept palmes, socle compris, du prix de mille écus en trois époques, savoir: 1° quand le grand modèle sera fini, 2° à l'époque de la réception et 3° deux mois au plus tard après la dite réception, c'est à dire, primo, deux mille francs; secundo, mille francs; et tertio, mille et quatre cents francs, lesquelles sommes formeront un total de cinq mille quatre cents francs, soit mille écus romains, en cas de décès ou de force majeure amenant quelque difficulté sérieuse, tout sera résolu par des arbitres communs et selon les règles de l'art. J'entends que l'engagement au sus dit payement soit réputé comme fais à un seule et même personne dans celle de MM^{rs} Overbeck et Hoffmann.

Gaudion

Curé Doyen de Notre Dame la Major

Il me semble, mon cher Monsieur, avoir compris ce que le R.P. Jésuite a répondu à M^{me} de Bouchaud pour assurer en cas d'événement imprévu les intérêts de votre excellent ami et fils. Si vous aviez la bonté de copier et de m'adresser avec votre signature et celle de M. Hoffmann la partie de cette présente où se trouve mon engagement, modifiant le commencement et la fin de ce passage, cela parle tout seul. Je n'ai pu mentionner l'intervalle du temps pour l'achèvement de l'ouvrage; vous pouviez l'ajouter, en le désignant largement. Cependant, si le travail ne doit pas en souffrir, ni la santé de M. Hoffmann, ce serait un grand bonheur de voir notre Divin Maître placé sur son trône, dans notre antique Église au jour de la grande solennité, que dire-je si j'avais la satisfaction de vous y voir, mes chers Messieurs; mon presbytère serait dans la jubilation de vous héberger.

Dans cette douce espérance j'ai l'honneur d'être, mes chers messieurs, votre très humble et obéissant serviteur,

Gaudion

Curé Doyen de Notre Dame la Major

9.

Johann Friedrich Overbeck a Julien-Pierre-Marie Gaudion, Roma, 2 dicembre 1854
Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, IV/97/1, minuta

Monsieur,

C'est pour ne pas multiplier inutilement mes lettres, qui, à mon bien vif regret et à ma non moindre surprise, Vous coutent si chères (quoique déjà affranchies ici à Rome), que j'ai tardé de répondre à Votre lettre bien obligeante du 2^d Nov.

Je commence par Vous remercier bien sincèrement de toutes les expressions de bonté envers moi dont Votre lettre est si pleine, et par Vous dire, que j'accepte bien volontiers cette espèce de solidarité avec mon cher ami Mr Hoffmann dans l'affaire de l'exécution du Monument sacré que Vous avez bien voulu lui commander. Je suis très heureux de pouvoir aujourd'hui Vous dire, que la statue de N. Seigneur non seulement est commencée en grand, mais qu'elle avance déjà à grands pas et avec bien de succès; le premier jet de l'invention et de l'arrangement, du quel dépend tout, étant selon mon jugement très heureux, plein de dignité et de sentiment religieux. Espérons donc, que le bon Dieu qui a visiblement béni le commencement, veuille assister l'Article jusqu'à la fin de l'œuvre avec sa grâce et ses inspirations.

Si je ne Vous envoyais pas encore aujourd'hui la petite photographie, c'est parce que Mr Hoffmann est de l'avis que la même, faite après sa petite esquisse, deviendrait trop petite et insignifiante, et qu'il préfère pour cette raison de la faire faire d'après le grand modèle, qu'il espère pouvoir finir pour les premiers jours de l'an prochain. Vous trouvez ici jointe la mesure exacte de ce modèle que Vous trouverez

de presque 8 Palme Romains, ce qui n'augmenterait en rien le prix ; main si Vous désirez que la statue en marbre ne surpasse pas les 7 Palmes, il peut aisément la réduire exactement à cette mesure. Comme Vous voyez dans l'instrument ci-joint, Mr Hoffmann s'oblige d'exécuter la statue en marbre de première qualité, et personne n'est plus intéressé du sculpteur lui-même que le choix du marbre soit faite [*sic*] avec le plus grand soin, mais c'est tout ce qu'il peut promettre, parce que quelque petite tâche ne se découvre quelquefois que dans les dernier jours du travail.

Agrérez, je Vous prie, Monsieur, mes sincères remerciements pour l'offerte très obligeante que Vous venez de nous faire, et l'expression de mon profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être Votre très humble serviteur.

Fr. Overbeck peintre

10.

Karl Hoffmann (Johann Friedrich Overbeck) a John Newton, Roma, 11 dicembre 1862
Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, IV/98/1, minuta

Monsieur l'Abbé, Révérend Père,

C'était à la fin du mois de Mai, avant notre départ pour la campagne, que le Rév. Mr Richard Brindle me fit connaître Votre désir d'avoir une statue de la S^{te} Vierge en marbre de moi.

Supposant que Vous connaissez le cher collègue de St Cuthbert ou est recteur le vénérable Rév.^d Dr Newsham, et que Vous y avez vu de mes œuvres, il est inutile de Vous dire, combien je serais heureux d'exécuter de nouveau une statue de la Ste Vierge pour l'Angleterre. J'ai Vous envoyé peu de temps après le trait d'une esquisse, mais n'ayant jamais reçu aucun avis, si Vous l'avez reçu ou non, je crains que par négligence du service postal se soit perdue peut-être quelque lettre de Vous, et c'est pourquoi je me détermine aujourd'hui de Vous adresser ces lignes pour Vous prier de me vouloir tirer de mon inquiétude; d'autant plus que j'attends dans ces jours un grand bloc de marbre, de la qualité la plus exquise, duquel, quoique destiné pour un groupe pourrait peut-être sortir aussi la statue de la Ste Vierge.

Ayez donc la bonté, M^r, de me faire savoir, si Vous avez reçu la dite esquisse, et dans le cas qu'elle n'ait pas parfaitement satisfait à Vos désirs, de ne faire toutes Vos observations et de m'expliquer bien clairement Votre pensée; parce que je ne doute pas, que avec la grâce de Dieu je serai assez heureux de Vous contenter.

En attendant etc.

Nazarenism in sculpture: Karl Hoffmann in England

Stefano Cracolici

stefano.cracolici@durham.ac.uk

The article explores the legacy of Nazarene aesthetic principles in the sculptures of Karl Hoffmann (1816-1872), Friedrich Overbeck's son-in-law. Hoffmann's reputation of translating the master's ideas into marble is here verified through an in-depth analysis of a series of statues produced for Ushaw College, in England's County Durham. Overbeck's direct intervention in the conception of Hoffmann's works - destined not only to England but also France and Russia - emerges quite vividly from the hitherto untapped letters preserved in the College's archives. Read through the filter of Overbeck's writings on Christian art, Hoffmann's overlooked devotional statues reveal themselves as an eloquent illustration of the great master's theory of Christian sculpture, in a period in which he adhered to the Purist movement and became one of the most influential supporters of Pope Pius IX. In Hoffmann's sculptures, the Nazarene creed is stylised and diluted into what William Holman Hunt called 'overbeckism', an Overbeck effect that failed in fact to transform itself into a proper autonomous movement.

STEFANO CRACOLICI is Professor of Italian Art and Literature at Durham University. He received an MD degree from the Albert-Ludwig Universität in Freiburg, a laurea in Literature from the University of Trento, a PhD in Italian Studies from the University of Toronto. He has worked at Dartmouth College and the University of Pennsylvania, and published on Alberti, courtly poetry, the medical and humanistic discourse on love, the Arcadian Academy, and on nineteenth-century art in Europe and Latin America. He has been Scholar in Residence at the Getty Research Institute, Visiting professor at the University of São Paulo, UK-Mexico Visiting chair at the UNAM, Francesco De Dombrowski Visiting Professor at the Villa I Tatti, and Director of the Zurbarán Centre for Spanish and Latin American Art at Durham University.

Tommaso Caivano and a sculptural group by Giuseppe Lazzerini in Picerno

Clara Gelao

gelaoclara@gmail.com

This essay highlights a remarkable work by the Carrara-born sculptor Giuseppe Lazzerini, a funerary monument in Picerno (Basilicata) dating back to 1876, located in an important family chapel surrounded by centuries-old trees in a great park. The construction of the chapel and the monument was ordered by Tommaso Caivano, a lawyer, publicist and historian, remembered above all for having published, in 1882-86, the first *History of the War of the Pacific* (*Historia de la guerra de América entre Chile, Perú y Bolivia*). Caivano's eventful life is reconstructed, which led him to leave his native Picerno for Lima, in Peru, where he met and married Adalgisa Marcone in 1872. Together with his very young wife and their little daughter Bianca Timotea they sailed to Italy in 1875; it was a fatal decision for Tommaso's beloved Adalgisa, who died before the end of the year. His taste for the 'academic' style led Caivano to appoint Lazzerini for his wife's shrine. The result was a masterpiece of painstaking attention in the portrayal not only of Adalgisa but of their entire family; this was uncommon for Lazzerini and it was a work of true virtue. Furthermore, this essay brings to light a hitherto unknown bust of Luisa Caivano, Tommaso's mother, by Giuseppe Lazzerini.

CLARA GELAO (born in Bari in 1952) studied at the Universities of Bari and Naples. Her entire professional career at the Pinacoteca Corrado Giaquinto of Bari began as a scholarship holder in Museology in 1978, then she was appointed Inspector of Art History and, finally, Director since 1991 until September 2018, overseeing its growth and development. For many years she has acted as member of the executive committee of the *Associazione Nazionale Musei di Enti Locali e Istituzionali* (*National Association of Local and Institutional Authorities Museums*). During her long career as a scholar, she has focused her attention mainly on the history of art in the South of Italy, from the 15th to the 18th century, in particular Renaissance architecture, Venetian painting in Apulia and sculpture. To the latter, she has devoted numerous

Referenze fotografiche

Per tutte le istituzioni e gli enti indicati l'uso dell'immagine è su gentile concessione (*courtesy of*)

Giovanni Mendola, Domenico Gagini a Palermo. I documenti

Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo: figg. 1-2, 10-11, 13-26

Serafina Bellinghieri: fig. 27

Patrick de Pijper: fig. 4

Jon Holland: fig. 6

Claudio Gino Li Chiavi: figg. 8, 9

Nuccio Lo Castro: figg. 3, 5, 7

Antonio Vaccarini: pag. 6

Stefano L'Occaso, Giovan Angelo Finali e Giuseppe Tivani: la scultura a Mantova nel XVIII secolo e la nuova facciata del Duomo

Comune di Mantova: figg. 15, 17

Comune di Mantova, foto Stefano L'Occaso: fig. 16

Diocesi di Mantova, foto Luigino Bonato, Roverbella: fig. 12

Diocesi di Mantova, foto Stefano L'Occaso: figg. 1-3, 7-10, 13-14

MiC, Archivio di Stato di Mantova, foto Calzolari n. 1147: fig. 6

Stefano L'Occaso: figg. 4, 5, 11, 18-21

Stefano Cracolici, Per il nazarenismo in scultura: Karl Hoffmann in Inghilterra

Behnhaus, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck: fig. 11

Bibliotheca Hertziana, Roma: fig. 1

Harvard Art Museums, Cambridge, Mass.: fig. 3

Stadtbibliothek Lübeck: fig. 8

Giulio Archinà, Siderno: figg. 4-7, 9

Stefano Cracolici, Durham: figg. 2, 10, 13

Clara Gelao, Tommaso Caivano e un gruppo scultoreo di Giuseppe Lazzerini a Picerno

Giuseppe Gernone, Bari: figg. 1-8, 12-20

Archivio privato Lazzerini, Carrara: figg. 9-11

Gemma Zaganelli, Forma e pensiero in scultura. Il Baudelaire di Duchamp-Villon e l'asse con Brancusi

La fig. 10 è dell'autrice

William Cortès Casarrubios, John Hoskin (1921-1990), tra geometry of fear e astrattismo geometrico

proprietà degli Eredi di John Hoskin, London: figg. 1, 3-9, 11-18

Alessandro Oldani, Aptico, 1976. Una mostra per la scultura

Archivio Enrico Cattaneo, Milano: figg. 5, 9, 10

Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano e Archivio Enrico Cattaneo, Milano: figg. 6-8

Archivio Mauro Staccioli, Volterra: fig. 4

Archivio Mauro Staccioli, Volterra e Archivio Enrico Cattaneo, Milano: fig. 3

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2021
da The Factory Srl - Roma



In questo numero hanno scritto:

Gianluca Amato, William Cortès Casarrubios,
Stefano Cracolici, Maria Simonetta De Marinis,
Ada Patrizia Fiorillo, Clara Gelao, Stefano L'Occaso,
Giovanni Mendola, Alessandro Oldani, Roberta Pianese,
Giuseppe Sava, Maria Tamajo Contarini, Gemma Zaganelli

€ 45.00

ISSN 2704-9981

ISBN 978 88 31983 785

