

# Vínculos artísticos entre Italia y América

## Silencio historiográfico

VI JORNADAS DE HISTORIA DEL ARTE

1 al 3 de Agosto del 2012  
Valparaíso - Chile

FERNANDO GUZMÁN  
JUAN MANUEL MARTÍNEZ  
Editores

Museo Histórico Nacional  
Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez  
Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL



UAI  
UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ  
FACULTAD DE ARTES LIBERALES



**Imagen de la portada:**  
Retrato de Cristóbal Colón, Alejandro Ciccarelli, 1849, óleo sobre tela,  
colección Museo Histórico Nacional, MHN3-219 (detalle)

**Propiedad intelectual:** Inscripción N° 219.060

**ISBN:** 978-956-7297-17-7

**Diseño e Impresión:** Menssage Producciones

Santiago de Chile  
Julio 2012

Esta publicación se ha realizado gracias al aporte financiero del  
Museo Histórico Nacional, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.  
Ministerio de Educación, Chile.

# Sotto il segno del Martirio Roma e l'eredità artistica della fede

Stefano Cracolici

Professore di letteratura e cultura italiana della Durham University.

## Resumen:

Nel corso dell'Ottocento, il successo del liberalismo, la secolarizzazione della società e la fondazione degli stati-nazione minacciava di privare Roma della sua centralità temporale, spirituale e culturale – la città eterna si presentava al mondo come martire della modernità. Pio IX (1846-1878), l'ultimo pontefice a unire in sé potere temporale e potere spirituale, iniziava così una riforma generale della Chiesa destinata a gettare le basi di un'eredità cattolica. La sua strategia comunicativa trovava nelle arti, nelle lettere e nell'archeologia cristiana i suoi alleati più accreditati. Questo saggio illustra alcuni aspetti di questa alleanza e i suoi echi in America Latina.

## Abstract:

*During the nineteenth century, the rise of liberalism, the secularisation of society and the foundation of nation states threatened to divest Rome of its enduring temporal, spiritual and cultural centrality – the eternal city presented itself to the world as the martyr of modernity. Pius IX (1846-1878), the last pope unifying temporal and spiritual power, initiated a comprehensive reform of the Church destined to lay the foundations of Catholic heritage. His communicative strategy found in the arts, in the letters and in early Christian archaeology its most powerful allies. This paper illustrates some aspects of this alliance and its echoes in Latin America.*

1. L'evocativo ricorso ai «fantasmi» è tratto tipico – anzi, direi, caratterizzante – della storiografia letteraria italiana. Diversamente da quanto è accaduto per la storiografia artistica, forte del precoce e illustre antecedente vasariano, la mappa della letteratura italiana è apparsa agli studiosi novecenteschi come un vasto e silenzioso territorio abitato da «fantasmi ai quali urge – giusta la formula resa celebre da Maria Corti – trovare corpo e voce»<sup>1</sup>. È questo un ricorso anzitutto euristico, marcatamente legato a uno sguardo critico che rifiuta la canonica classificazione per «autori minori» e «autori maggiori», per «epoche auree» ed «epoche argentee», per «vie primarie» e «vie secondarie», e che non teme di inseguire tracce che possono anche apparire eccentriche. Nasce di qui, in un contatto diretto con i fantasmi, l'impegno militante che gli italiani hanno fatto dello scrutinio archivistico e della critica filologica, proponendo un metodo duttile per auscultare il silenzio del passato.

1 Corti, M., Nuovi metodi e fantasm, Sansoni, Milano, 2001, p. 9; sul metodo, vedi Raimondi, E., «Umanità dei fantasmi», in Autografo, Vol. XVIII, 2002, p. 27; nonché Cracolici, S., Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo 'Dyalogo' d'amore, Olschki, Firenze 2009, pp. 1-2.

L'invito implicito, che qui propongo di accogliere, accingendomi a prendere in rassegna alcuni eventi artistici dell'Ottocento romano nel loro rapporto con l'America Latina, è dunque quello di preferire il «metodo» alla «teoria», prestando orecchio alla voce dei «fantasmi» che emergono dal «cimitero della storia» come presenze attive, potenzialmente capaci, nella loro eccentricità, di scardinare il canone prestabilito: i fantasmi, presi così, liberano una narritività di fondo tutta loro che diventa interrogazione sulle cose e sul silenzio che le circonda<sup>2</sup>. Il silenzio storiografico cui fa riferimento il tema delle nostre giornate andrà allora più precisamente vagliato sul silenzio storico che circonda il crepuscolo della «Seconda Roma», quella che copre l'arco millenario del potere temporale della Chiesa e che si conclude con la breccia di Porta Pia (1870)<sup>3</sup>.

È un silenzio, questo della Roma nel suo secondo periodo di restaurazione (1850-1870), che bene anticipa una pagina di Sainte-Beuve, datata 1839:

*«Rome est morte depuis quasi l'heure où Jugurtha a prononcé sur elle, en se retournant, l'anathème fameux: O ville vénale! etc., etc. Elle a semblé vivre à de certains moments sous de grands papes; mais c'étaient des cabinets superposés: comme nation, elle n'a cessé d'être morte ... Rome est morte et bien morte»<sup>4</sup>.*

E la metafora funebre si estende fino a diventare una figura che riassume in sé le procedure mentali dell'immaginazione:

*«Ce n'est qu'une grande ville de province: il y a des gardiens pour les tombeaux. A travers cela un filet courant de voyageurs et de beau monde. L'imagination comble le reste ... On n'a pas cessé d'être au temps de Sidoine Apollinaire; avec plus ou moins de gout, c'est la même chose depuis des siècles. Rome est finie ... C'est le séjour le plus commode à une idée fixe. On la cultive, on s'en enchante: chacun abonde à l'aise dans son sens».*

Con tanto di esemplificazioni tratte dal mondo artistico più à la page:

*«Les résultats pour moi sont frappants et se peuvent personifier par quelque figures. Ici, Ingres dévot à l'antique et à Raphaël, 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».*

2 Raimondi, op. cit., p. 26.

3 Per una panoramica, ancora valida, vedi Negro, S., *Seconda Roma: 1850-1870*, Hoepli, Milano, 1943.

4 Sainte-Beuve, C.-A., *Chroniques parisiennes*, Michel Lévy, Paris, 1876, pp. 115-116, anche per le citazioni che seguono.

Ingres, come araldo del culto classico di Raffaello; Fogelberg, come testimone del primato antico della scultura; Overbeck, come l'esempio principe della pittura sacra. Tutti stranieri, tutti romani per scelta, tutti icasticamente bloccati nel silenzio della loro "catacomba" mentale. E Roma, con loro, diventa l'esatto contrario di Parigi: *«C'est juste le contraire de Paris, où l'on est percé à jour en tous sens, à chaque heure, par l'idée du voisin. A Rome, chacun choisit son idée et y habite éternellement. On y passe la vie à être d'accord avec soi-même, sans contradiction de personne»*.

Se questo era lo stato delle cose nel 1839, suffragato da una serie di altre e altrettanto autorevoli testimonianze, le cose cambiavano sensibilmente nel ventennio che avrebbe seguito la breve ma traumatica vicenda della Repubblica Romana (1849) e la Restaurazione del potere pontificio sotto tutela francese (1850-1870). In questo periodo, l'idea fissa cui faceva riferimento Sainte-Beuve si specifica fino a consolidarsi nel segno taumaturgico della croce, giusta la calzante affermazione di Napoleone III, grande protettore di Roma, riferita dal Cardinale Wiseman:

*La gloria di Roma non consiste nella bellezza della città moderna. Quanto a me, la scerno nel contemplare gli avanzi di un vecchio e colossale impero prostrati davanti alla Croce per renderle omaggio<sup>5</sup>.*

Sotto questo sigillo, anticlassico per definizione, Pio IX (1846-1878) aveva impostato la sua riforma globale della Chiesa, tesa a

riaffermare il ruolo universale Roma, a diffondere la sua missione sacra nel mondo e a fondare su basi nuove la sua eredità culturale. Contro la minaccia di una sempre più diffusa secolarizzazione della società, contro un'economia che sempre di più si faceva capitalistica, contro le nascenti identità nazionali, Roma si sarebbe affermata nel mondo come martire della modernità. La strategia pontificia avrebbe trovato nelle arti, nelle lettere e nelle scienze – prime fra tutte l'archeologia cristiana – i suoi nuovi alleati.

La strategia di Pio IX non ebbe successo, quantomeno sul piano politico. Nel 1870, le truppe italiane sarebbero entrate vittoriose nella città eterna ponendo fine, insieme al millenario potere temporale della Chiesa, anche al primato di Roma come capitale universale delle arti. La tanto attesa Terza Roma, centro simbolico della nascente nazione italiana, veniva così alla luce. Ed è di qui che nascono i fantasmi – dalla rimozione storiografica di quel ventennio che tanto la storia dell'arte quanto quelle letteraria e archeologica hanno fatto propria. La voce di quei fantasmi – voce antimoderna, antiliberale, antinazionale – è voce che emerge da un angolo della storia: quello dell'arte sacra, della letteratura sacra, dell'archeologia sacra. Ma è da quell'angolo che la Chiesa ha pazientemente costruito la sua propria eredità culturale: un'eredità globale che ha finito per rappresentare una comunità condivisa ben oltre le frontiere territoriali della Seconda Roma; un'eredità che, in anticipo sui tempi, il già citato Cardinale Wiseman aveva avuto modo di riassumere nella formula pregnante di «Heritage of Faith»<sup>6</sup>.

5 Wiseman, N.P.S., Roma antica e Roma moderna, Tipografia e Libreria Arcivescovile, Milano 1857 [tit. orig.: "Rome Ancient and Modern", in Wiseman, 1856, pp. 38-53], p. 23.

6 Wiseman 1848, p. 388: «We need scarcely say that it is our conviction, that if this life is to be infused into the form of English art, it must proceed from her with whom are lodged the spiritual graces of the Christian life. 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».

2. Non mi soffermo, nello specifico, sui cosiddetti «Pittori di Pio IX», di cui Santiago mostra opere eccellenti, come hanno finalmente mostrato gli studi di Giovanna Capitelli<sup>7</sup>. Mi soffermo invece su un evento che sembra rispondere nei fatti al confronto tra Parigi e Roma proposto da Sainte-Beuve, riassumendone, per sommi capi, le immagini rispettive: quella ieratica di Roma, bloccata nella fissità tombale della sua «idea», contro quella dinamica di Parigi, ravvivata dal continuo scambio di idee in continuo fermento. Il confronto di queste immagini avrebbe trovato il suo più spettacolare trionfo nell'Esposizione Universale del 1867, nella quale le varie nazioni del globo, incluse quelle sudamericane, potevano scegliere di presentarsi con un proprio padiglione, secondo un modulo espositivo proposto lì per la prima volta.

Fu così che accanto alla ricostruzione del tempio azteco di Xochicalco (fig. 1), lo Stato Pontificio, ridotto ormai al solo territorio laziale, si presentava al mondo in un padiglione che replicava le Catacombe di San Callisto (fig. 2)<sup>8</sup>. Due archeologie a confronto: quella spettacolare di Léon Méhédin (1828-1905), forte delle intense campagne – più fotografiche che archeologiche – condotte, senza nemmeno il benessere dell'Imperatore Massimiliano, nella valle di Cuernavaca e incentrate quasi esclusivamente sul tempio di Quetzalcoatl; e quella erudita di Giovanni Battista De Rossi (1822-1894), l'archeologo cristiano più acclamato del momento nonché braccio scientifico della propaganda di Pio IX. Un'archeologia tutto sommato ama-

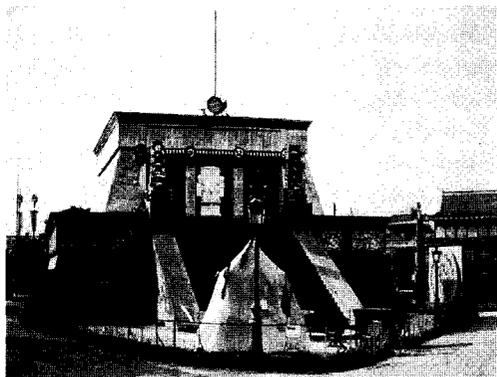


FIG. 1 – LÉON MÉHÉDIN, RICOSTRUZIONE DEL TEMPIO AZTECO A XOCHICALCO, MESSICO, PARIGI, ESPOSIZIONE UNIVERSALE, 1867, CENTRE HISTORIQUE DES ARCHIVES NATIONALES, PARIGI.



FIG. 2 – GIOVANNI BATTISTA DE ROSSI, PADIGLIONE DEGLI STATI PONTIFICI (RICOSTRUZIONE DELLE CATAcombe DI SAN CALLISTO), PARIGI, ESPOSIZIONE UNIVERSALE, 1867, CENTRE HISTORIQUE DES ARCHIVES NATIONALES, PARIGI.

toriale, ma orientata certamente alla promozione non tanto del Messico quanto delle abilità tecniche e imprenditoriali di un Léon Méhédin, contro un'archeologia di Stato, scientificamente condotta, quale quella che in quegli anni, dopo la fondazione della Commissione Pontificia di Ar-

6 Capitelli, G., «Los 'pintores de Pío IX' en Santiago de Chile: los misterios del rosario para la iglesia de la Recoleta Dominica (1870)», in F. Guzmán, F. Martínez, J.M., *Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías*, Museo Histórico Nacional – Universidad Adolfo Ibáñez – CREA, Santiago, 2010, pp. 45-57; Capitelli, G., *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'unità*, Viviani, Roma, 2011, pp. 158-179.

8 Per Méhédin, vedi Demeulenaere-Douyere, C., «Le Mexique s'expose à Paris: Xochicalco, Léon Méhédin et l'exposition universelle de 1867», in *Histoire(s) de l'Amérique latine*, Vol. III, 2009. Art. 3 (<http://www.hisal.org/index.php?journal=revue>); per De Rossi, vedi Capitelli, G., «L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: 'la catacomba in facsimile' di Giovanni Battista De Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867», in A. Coscarella, A., De Sanctis, P., *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione*, in corso di pubblicazione.

cheologia Sacra nel 1852, aveva preso piede a Roma sotto la sicura direzione di Giovanni Battista De Rossi<sup>9</sup>.

È senz'altro possibile che in quel concentrato fantasmagorico di identità nazionali la catacomba pontificia potesse soddisfare il gusto tutto borghese e secolare per l'esotico e il pittoresco, gusto che nella versione sua più spettacolare aveva indubbiamente marcato l'esposizione parigina. Ed è altrettanto possibile – come ancora giustamente avverte Giovanna Capitelli – che la filologica ricostruzione di De Rossi potesse rimanere particolarmente gradita al pubblico francese, da tempo sensibile al fascino della chiesa primitiva. Ma è ugualmente probabile che l'angusto padiglione pontificio potesse evocare nel visitatore cattolico non tanto un'ulteriore valenza del fascino remoto di Roma – giusta l'idea fissa variamente declinata secondo le più varie accezioni di eternità che tanto aveva impressionato Sainte-Beuve e che più tardi avrebbe dominato *The Marble Faun* di Hawthorne (1860) – ma quello sacro, senza tempo e senza luogo, dell'eredità della fede. Proprio in Francia, pochi anni prima, i resti di ben 313 martiri, esumati dalle catacombe romane, erano andati a popolare le chiese della Nazione, secondo una strategia, programmaticamente perseguita da Napoleone III, volta a risacralizzare la Francia dopo la furia anticlericale della grande Rivoluzione. E come ciò era avvenuto in Francia, era accaduto anche nelle altre parti del mondo: America Latina compresa, cui giunsero le reliquie di 62 martiri cristiani<sup>10</sup>.

La diffusione di questi e lo studio del corredo liturgico e iconografico che li accompagnava oltre oceano restano ancora da fare. Ma è assai probabile che la procedura della loro esportazione abbia seguito un protocollo del tutto consimile a quello che regolava l'esportazione di opere d'arte: con tanto di benedizione pontificia, condotta talvolta nel giorno stesso della commemorazione del santo, e di attribuzione delle indulgenze per la remissione dei peccati terreni. Il parallelo che qui istituisco va inteso, ovviamente, in senso euristico: tutto resta da controllare. Certo è che l'atto di benedizione trasformava tanto quei corpi quanto quelle opere in oggetti dotati di un'intensa sacralità: in oggetti capaci di trasportare il sacro dal centro supremo della cattolicità alle sue estreme periferie.

La catacomba di De Rossi esibiva a Parigi qualcosa di unico: un'idea fissa, appunto, un'idea di Roma, che nelle sue matrici storiche e ideologiche non poteva risolversi nel carosello pittoresco delle varie identità nazionali («comme nation, elle n'a cessé d'être morte», diceva provocatoriamente Sainte-Beuve), proprio perché restava dichiaratamente esterna alla logica stessa della nazione, configurandosi come il simbolo universale di un martirio moderno che in quegli anni era sotto gli occhi di tutti. Collocata fuori della storia e fuori dell'Europa, Roma si presentava al mondo come il centro di una nuova spiritualità globale che sfidava apertamente la modernità, la fede nel progresso e la legittimità delle varie identità nazionali. Il futuro della città eterna non era in Italia e

9 Che l'iniziativa di Méhédin fosse tutta a titolo personale, al punto da sobbarcarsi le spese del rutilante allestimento, lo dimostra il rifiuto del Messico a riconoscendosi nella piramide azteca, peraltro installata nella sezione inglese, ripiegando su una sua esposizione tanto modesta da non venire nemmeno accolta nel perimetro ellittico di Jean-Baptiste Krantz, sul Champ de Mars, ma nei locali più dimessi del Ministero dell'Istruzione Pubblica di Rue de Grenelle.

10 Boutry, Ph., «Les saints des Catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800-1881)», in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, Vol. XCI, 1979, p. 887; e Boutry, Ph., «Une recharge sacrale. Restauration des reliques et renouveau des polémiques dans la France du XIXe siècle», in Boutry, Ph. et al., *Reliques modernes. Cultes et usages chrétiens des corps saints des Réforme aux révolutions*, Vol. I., Éditions de l'École des hautes études en science sociales, Paris, 2009, pp. 124-143.

nella sua Terza Roma, capitale di un regno moderno, ma nell'ambito sotterraneo di quell'inesauribile reliquiario che essa trovava nelle sue auguste catacombe: un'immensa eredità culturale che l'antica civiltà cristiana aveva lasciato a Roma e a Roma soltanto, al di là delle differenze tra le varie confessioni.

Non solo. Ma in contemporanea con quell'esposizione, quasi a rendere più didascalico l'alto valore simbolico delle catacombe, Pio IX inaugurava a Roma le imponenti celebrazioni per il XVIII Centenario del Martirio dei Santi Pietro e Paolo (1867), che avrebbero attirato in città un numero sorprendentemente notevole di fedeli da tutto il mondo. Roma, dunque, contro Parigi: nello stupore generale. L'immagine della città eterna che quei fedeli vedevano esibita in entrambi gli eventi non rinviava più alla Roma Pagana, fissata nell'antichità esemplare del suo glorioso passato, ma alla Roma Cristiana, colta nella contemporaneità ferita nel suo antico presente. La storia scopriva a Roma la dimensione eterna di quell'unica idea fissa: presente e passato si annullavano reciprocamente in un cortocircuito ossimorico che sfidava con tempestiva audacia la rutilante ed effimera celebrazione parigina della modernità.

Questo il clima dell'epoca. Per saggiarne l'alta temperatura simbolica, basta rinviare al quadro programmatico di Alexander-Maximilian Seitz, allievo di Peter Cornelius, dedicato, per l'appunto, al XVIII Anniversario del Martirio di San Pietro: l'immagine in gloria del santo si riflette nel ritratto devoto di Pio IX, mentre il mostro dell'avversa modernità cede ai colpi degli angeli di Dio<sup>11</sup>. Due anni più tardi, Pio IX farà allestire nei Palazzi Vaticani una moderna *Galleria dei Santi e dei Beati*, in cui

l'arte sacra trionfava in tutti gli stili della sua lunga tradizione. Un prontuario, si direbbe, delle principali maestranze romane e delle rinnovate iconografie che la Chiesa stava diffondendo nel mondo<sup>12</sup>.

Le belle arti si affiancavano così all'archeologia cristiana per reclamare, come patrimonio di San Pietro, le eredità culturali della Prima e della Seconda Roma unite in una Terza, ben diversa e più globale di quella che poi la storia ci ha consegnato; una Terza Roma in cui – come ebbe a dire il Cardinale Wiseman – la provvidenza stessa si faceva garante della sua missione universale:

*La provvidenza distese una mano potente ed invisibile per proteggerla e per disporre gli avvenimenti in guisa da indicare che i destini di tal illustre città appartenevano ad una sfera sublime. Può egli un savio dubitare che Roma, così miracolosamente conservata, non avesse a perpetuare alcunché di più grande che le arti, a far vivere alcunché di più santo che le lettere, e finalmente, ad assicurare all'uomo alcunché di più vasto delle tradizioni di un impero scaduto? Se noi troviam qui una legge diversa di quella che ha governati gli altri stati, le altre dinastie e le altre città, bisogna necessariamente che l'oggetto pel quale siffatta legge è stata specialmente fatta non partecipi né della natura caduca, né degli elementi suscettivi di dissoluzione che costituiscono quegli stati, quelle dinastie, quelle città<sup>13</sup>.*

11 Capitelli, G., *Mecenatismo pontificio e borbonico...*, op. cit., pp. 88-90, con riproduzione a colori.

12 *Ibidem*, pp. 92-99.

13 Wiseman, N.P.S., *Roma antica e Roma...*, op. cit., pp. 22-23, anche in relazione alla citazione successiva.

La «legge diversa» che governa Roma è la legge unica e immutabile della croce, posta simbolicamente sulla cupola di San Pietro:

*Se voi andate a Roma per cercare i vestigi della sua antica grandezza ... dappertutto i vostri occhi vedranno un oggetto che domina, corona, benedice ogni cosa; la cupola che si eleva sulla tomba del pastore di Galilea, coronata dalla Croce che sola lo ha fatto trionfare.*

Queste le parole eloquenti di Wiseman – quasi a illustrare, con un decennio di anticipo sul quadro di Seitz, l'immagine isolata della Basilica di San Pietro li raffigurata, quale traguardo simbolico (o «idea fissa», come direbbe Sainte-Beuve, da «abitare in eterno») verso cui convergono gli uomini di chiesa di tutto il globo.

3. Ma erano altre le parole che i visitatori dell'esposizione parigina potevano rievocare nella loro mente visitando il padiglione pontificio; altre parole che tuttavia configuravano la medesima idea. Sono le parole che l'arcivescovo di Westminster e cardinale di Santa Pudenziana Nicholas Patrick Wiseman – vale la pena ora di citarlo per intero – aveva intessuto nella sua *Fabiola*, or *The Church of the Catacombs* (1854), il celeberrimo best-seller che all'altezza di quell'esposizione aveva ormai fatto il giro del mondo. Un romanzo storico di genere nuovo, come si ebbe a leggere sulle pagine della «Civiltà Cattolica», inauditamente scritto da un cardinale, che raccontando quadro dopo quadro le atroci persecuzioni dei martiri cristiani aveva reso noto ai non addetti ai lavori il nome

del Cavalier De Rossi e delle sue indagini archeologiche<sup>14</sup>.

Tutti conoscevano la *Fabiola* di Wiseman. La sua fama, cui faceva da traino la grande notorietà del cardinale, aveva indotto l'editore Casterman, proprio a ridosso dell'esposizione parigina (1866-67), a intitolare a suo nome un'intera collezione di romanzi:

*«Nous avons réuni sous cette dénomination [Collection Fabiola] les principaux ouvrages qui, suivant le conseil de l'illustre auteur de Fabiola, ont été composés en diverses langues. Ils continuent l'œuvre du cardinal Wiseman, en présentant un tableau fidèle de la situation de l'Eglise dans les siècles passés de son existence»<sup>15</sup>.*

Sotto la tutela di quel nome, garante della legittimità morale del contenuto, si dava alle stampe una serie davvero fantasmatica di titoli, a capo dei quali c'era spesso il nome di un'eroina cristiana – *Callista* di Newman, *Cesonia* di Lehman, *Moïna* di Jehan, *Vivia* di De Maricourt, *Lydia* di Geiger, *Laurentia* di Fullerton, *Melania* di Scrinzi e così via.

L'eco della sua celebrità era presto giunto anche in America Latina. In una lettera del 1857 da Parigi a Monseñor Joaquín Larraín Gandarillas, fondatore e primo rettore della Pontificia Università Cattolica del Cile, il giovane Manuel José Yrarrázaval Larraín, in viaggio di formazione in Europa, non mancava di informare il suo mentore di aver letto il romanzo di Wiseman e di accingersi a tradurlo in castigliano:

14 Per la definizione di «romanzo storico di genere nuovo», si legga l'introduzione anonima («Un romanzo storico di genere nuovo») anteposta alla pubblicazione del compendio in italiano della *Fabiola* sulla *Civiltà Cattolica*, vol. VII, 1856, pp. 129-137; è assai probabile che l'impulso alla traduzione in altre lingue venisse proprio dalla nota rivista gesuitica, ampiamente diffusa anche all'estero.

15 Citato in David, M.-F., *Antiquité latine et décadence*, Champion, Paris, 2001, p. 17-18: «Fabiola devient bien vite un modèle incontesté, si bien que les héritiers de Wiseman comprirent l'intérêt de manifester leur obédience».

*«Una obrita muy interesante ofrecen las conferencias con que de continuo ilustra al mundo católico el Cardenal Wiseman. He leído algunas de sus últimas y se abisma uno al entrever la universalidad de conocimientos del eminente Arzobispo de Londres. Sobre todo una sobre Roma – lo que fue, es y será – me ha llenado el gusto. La que trata de la belleza o más bien de lo bello y sublime es lo mejor que yo he visto escrito en la materia, con tanta precisión y elegancia de estilo. Ha publicado también un verdadero romance de una de las vírgenes de las catacumbas, en que nos revela con la profundidad de sus conocimientos y riqueza de figuras los misterios y toda la poesía del Cristianismo de las catacumbas. Es una obrita muy recomendable para las niñas por las virtudes que pone de realce y al mismo tiempo interesante por su estilo y método. Ganas me han dado de traducirla al castellano y no estoy distante de ponerme a ello si no veo algún tiempo aparecer una traducción»<sup>16</sup>.*

Non ce n'era bisogno. A quella data, a tre anni dalla stampa londinese del 1854, la versione spagnola di *Fabiola*, per la penna di Ángel Calderón de la Barca, già circolava in ben tre edizioni, una delle quali dedicata al «Presbítero Sr. D. José Benito Godoy, capellán de las monjas capuchinas de Buenos Aires» (Madrid: Tejado, 1857)<sup>17</sup>. Nel «Prologo del Editor» di questa edizione (pp. vii-x), con certo non casuale riferimento alla già citata definizione della *Civiltà Cattolica*, la *Fabiola* di Wiseman viene presentata come «novela histórica de género nuevo», laddove la novità consisteva soprattutto nel rappresentare finalmente «una apropiada triaca al veneno corrosivo de esta lamentable plaga de errores, vicios y deformidades que con el nombre de novela se ha tenido por el mundo en estos últimos años, para emponzoñar nuestros corazones, para corromper muchas conciencias y para extraviar no pocos entendimientos»<sup>18</sup>.

Accanto alla diffusione per traduzione o rifacimento, la *Fabiola* di Wiseman registra numerose versioni teatrali e soprattutto ispira illustrazioni e opere d'arte – a cominciare dalla precocissima statua di Stefano Galletti del 1857 (oggi nella Pinacoteca Civica di Cento), puntualmente de-

16 Yrarrázaval, J.M., «La formación de un ciudadano. La Juventud de don Manuel José Yrarrázaval L. a través de las cartas dirigidas a su curador don Joaquín Larraín G. de 1851 a 1860», in *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Vol. II, 1934, pp. 47-48; la conferenza sulla bellezza cui si fa allusione si legge in Wiseman, N.P.S., «On the Perception of Natural Beauty», in Wiseman, N.P.S., *Two Lectures Delivered on the 10th of December 1855 and on the 31st of January, 1856*, Burns and Lambert, London, 1856, pp. 1-34.

17 Manca un regesto completo delle edizioni latinoamericane del romanzo di Wiseman, di cui comunque si contano più di venti edizioni spagnole dal 1856 al 1920, cfr. Valis, N.M., «La huella del cardenal Wiseman en España», in *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. LXXI, 1984, pp. 423-449; per la notevole fortuna spagnola di *Fabiola*, vedi inoltre l'ottimo Botrel, J.-F., «La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas», in Bernard Barrère, *Metodología de la historia de la prensa española, Siglo Veintiuno de España*, Madrid, 1982, p. 151: «*Fabiola* será en efecto el contraveneno preferido por los editores y libreros católicos y la marca registrada que servirá de referencia a otras novelas como Monte de San Lorenzo, 'novela histórica y del género de *Fabiola*' (2 tomos a 15 reales cada uno, en 1864) o *La hechicera del Monte Melton* (12 reales en 1864), de la que se precisa que se trata de 'una novela correspondiente a la Biblioteca Católica dirigida en Londres ... por el cardenal Wiseman', cuyo nombre constituye, por sí solo, la mejor garantía».

18 Idem.

scritta nell'*Album* dello stesso anno, statua che fece il giro delle grandi esposizioni europee<sup>19</sup>. Ma che tuttavia non doveva restare sola, se è vero che William Laxton, nel *The Civil Engineer and Architect's Journal* del 1858, informava i suoi lettori che a Roma «Hoffman the sculptor, who has some fine works of religious art in England, is engaged on a subject suggested by his friend Overbeck, and derived from Cardinal Wiseman's Tale of the Catacombs, 'Fabiola'»<sup>20</sup>. L'ubicazione della statua di Karl Hoffmann (1816-1872), basata molto probabilmente su un disegno di Friedrich Overbeck, amico suo personale nonché di Wiseman, resta a tutt'oggi ignota; così come mancano all'appello il gruppo marmoreo con *St Agnes and Fabiola* dell'irlandese James Farrell (1821-1891), esposto nel 1889 a Dublino, e il bel ritratto che nello stesso anno Jean-Jacques Henner (1829-1905) esponeva con grande successo a Parigi, la cui fortuna latinoamericana è stata recentemente svelata in maniera a dir poco sbalorditiva<sup>21</sup>.

Ci è pervenuto, invece, il bel bassorilievo (fig. 3), *Fabiola o Il primo martirio di San Sebastiano* (1878), tratto dal trentesimo capitolo del romanzo di Wiseman, dello scultore brasiliano Rodolfo Bernardelli (1852-1931), presente a Roma tra il 1877 e



FIG. 3 – RODOLFO BERNARDELLI, *FABIOLA O PRIMO MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO*, (1878), BRONZO, 173 x 130 x 36 CM, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO.

il 1885, come borsista dell'Academia Imperial de Belas Artes di Rio de Janeiro<sup>22</sup>. Bernardelli inviava la sua opera in Brasile nel 1878, per poi farla esibire alla *Exposição Geral de Belas Artes* di Rio de Janeiro nel 1879. A monte di questa sua prova, che ambiva a emulare i modelli della «bela escola italiana do qual são primeiros chefes Ghiberti e Donatello», c'era stato, oltre alla *Fabiola* del già citato Galletti, anche quella in gesso del 1868 di Gerolamo Masini (1840-1885), già noto agli ambienti latinoamericani per l'acquisto di una *Pia de' Tolomei* (1871) in marmo da parte di Massimiliano Errázuriz Zañartu, fratello del presidente

19 Leoni, Q., «Fabiola. Statua di S. Galletti da Cento», in *L'Album*, Vol. XXIV, 1857. pp. 34-35; Censi, M., et al., *Ingegno e sentimento. La scultura di Stefano Galletti*, Bolis, Bergamo, 1995, pp. 76-79; Pinelli, A., «Le rispettabili accortezze della professione. Lo scultore Stefano Galletti tra purismo e verismo», in *Ricerche di storia dell'arte*, Vol. LXVIII, 1999, pp. 38-41; Rivi, L., «Tra le pieghe dell'arte: appunti su Stefano Galletti, scultore centese nel secolo delle esposizioni universali», in Lorenzini, L., *Sculture a Cento e a Pieve tra XV e XIX, secolo San Giovanni in Persiceto (BO)*, EdiArt, 2005, pp. 165-167.

20 Laxton, W., «Continental Art Gossip», in *The Civil Engineer and Architect's Journal*, Vol. XXI, 1858, p. 386.

21 Per Farrell, vedi Murphy, P., *Nineteenth-century Irish sculpture. Native genius reaffirmed*, Yale University Press, New Haven, 2010, pp. 167-169, che però non registra la statua tratta dal romanzo, menzionata nel *Catalogue of the Sixtieth Exhibition 1889*, in *Royal Hibernian Academy Annual Exhibition Catalogues (Dublin 1889)*, p. 34, nr. 504. Per Henner e per l'impressionante moltiplicazione del suo perduto ritratto, vedi Bann «Beyond Fabiola: Henner In and Out of His Nineteenth-Century Context», in Alÿs, F., *Fabiola: An Investigation*, Dia Art Foundation, New York, 2008 pp. 31-40., in margine alla mostra di New York, Los Angeles e Londra dell'artista messicano, ma di origine belga, Francis Alÿs, *Fabiola: An Investigation*.

22 Silva, M., *A obra e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*, Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2005, pp. 62-71, con importanti appendici documentarie; una sua fotografia d'epoca («Riproduzione di una lastra scolpita con altorilievo di R. Bernardelli con scena dal romanzo Fabiola») è rintracciabile nell'Archivio Fotografico Comunale di Roma, Palazzo Braschi, Fondo Mariani (inv. AF4193).

cileno, che gli commissionò pure una versione ulteriore della *Fabiola*<sup>23</sup>.

Non è escluso che il prestigio di queste due statue fosse legato alla loro presenza nella poderosa «Esposizione romana di tutte le arti eseguite pel culto cattolico», che Pio IX volle installare nella certosa annessa a Santa Maria degli Angeli – già sede delle Terme di Diocleziano, persecutore dei cristiani per antonomasia – nell'occasione del Concilio Vaticano I (dicembre 1869-luglio 1870), cui figurava pure la *Fabiola* dipinta da Cesare Maccari (1840-1919)<sup>24</sup>. Ma è pure possibile che il tema potesse giungere a Bernardelli frequentando l'entourage di Giulio Monteverde, suo referente romano, cui partecipava anche Masini, fin dai tempi in cui, grazie a una borsa di studio triennale per soggiornare a Roma, aveva aperto, lungo la via Flaminia, un suo studio di scultura attiguo a quello dell'amico Monteverde. Nel 1871, i due artisti fecero parte della commissione incaricata di stabilire il programma di concorso per il monumento dedicato all'Unità d'Italia; e nel 1873, quando la versione in marmo della sua *Fabiola* (oggi nella Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma) veniva premiata all'Esposizione Universale di Vienna, Masini era stato rivale di Galletti in un concorso per un posto di professore di disegno modellato al Reale Istituto di Belle Arti<sup>25</sup>. I contatti, dunque, esistevano.

Ma c'erano anche i libri, le cui illustrazioni monocrome potevano aver suggerito a

Bernardelli l'idea stessa del bassorilievo – come quello stampato da quel grande fautore di progetti editoriali, affatto sensibili alla propaganda di Pio IX, che era Romualdo Gentilucci (1805-1869), al quale risaliva l'idea di commissionare a Vincenzo Gajassi (1811-1861), prima, e a Filippo Bigioli (1798-1878), poi, l'illustrazione di una precoce edizione istoriata della *Fabiola* di Wiseman (1856), ristampata in seguito, per i tipi Befani di Roma, nel 1884, con traduzione di Torquato Armellini e note dell'archeologo cristiano Mariano Armellini<sup>26</sup> (fig. 4). La diffusione di iconografie cristiane per mezzo del libro illustrato, affidato alla cura di pittori cari al pontefice, è materia ancora tutta da studiare. Certo è che esse non servivano soltanto al piacere dei lettori, ma anche all'uso degli artisti, come emerge dalla pubblicazione



FIG. 4 – FILIPPO BIGIOLI, *FABIOLA FERISCE SIRA, SUA SCHIAVA*, DAL CAPITOLO IV ("LA CASA ROMANA") DEL ROMANZO DEL CARDINALE WISEMAN, "FABIOLA OVVERO LA CHIESA DELLE CATACOMBE" (TRAD. ITAL. 1856), DISEGNO SU CARTA, BIBLIOTECA COMUNALE "F. ANTOLISEI", SAN SEVERINO MARCHE.

23 Sperindei, S., «Masini, Girolamo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. LXXI, 2008, ad vocem.

24 Sul confronto tra le statue di Galletti e Masini, vedi le descrizioni anonime apparse su *L'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico*, nr. 7 (13 aprile 1870), pp. 53-55. Sul dipinto di Maccari, vedi la scheda di Silvestra Bietoletti in Sisi, C., Spalletti, E., *Nel segno di Ingres*. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, Cinisello Balsamo, Silvana, Milano 2007, pp. 254-255, nr. 85, con riproduzione a colori.

25 Sperindei, S., op. cit.

26 Piantoni, G., *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, Edizioni De Luca, Roma, 1998, pp. 171-172; su Gentilucci, vedi Molajoli, B., «Il cav. Romualdo Gentilucci "fautore di opere di belle arti" a Roma nell'Ottocento», in *Strenna dei romanisti*, Vol. XLV, 1984, pp. 331-352; e Picardi, P., «Editori e "grandi opere" nella Roma della Restaurazione» in Sapori, G., *Il mercato delle stampe a Roma*, Libro Co. Italia, San Casciano Val di Pesa, 2008, pp. 239-261.

delle «Lettere di distinti professori ed artisti sull'opera *Le cento Sacre famiglie* del pittore cav. Filippo Bigioli» per opera dello stesso Gentilucci<sup>27</sup>.

Una tale varietà di mezzi e dispositivi visivi rendeva, dunque, il sacro e l'eredità cattolica connessa ulteriormente trasportabili. Nel 1901, il teologo francese Albert Battandier (1850-1921) pubblicava sulle pagine della *Revue de l'art chrétien* un suo rapporto intorno a una conferenza sullo stato delle catacombe romane, tenuta in Vaticano da Rodolfo Kanzler (1864-1925), segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. La conferenza, al cospetto di Leone XIII, era accompagnata da un corredo inconsueto di immagini fotografiche proiettate su schermo:

*«On avait couvert par d'épais rideaux toutes les fenêtres, et des lampes électriques laissaient tomber des plinthes une lumière que l'ampleur de la salle rendait fort douce. A un signal donné par le Souverain Pontife les lampes s'éteignaient brusquement, et sur l'écran apparaissait en grandeur naturelle la capella greca du cimetière de Priscille»<sup>28</sup>.*

Ma Kanzler fece di più. Facendo proprio il principio di Wiseman che nella sua *Fabiola* intendeva soprattutto illustrare la vita quotidiana dei primi cristiani, Kanzler, memore di quanto aveva fatto De Rossi a

Parigi, aveva costruito, anche lui, una replica delle catacombe di San Callisto, decorandole e popolandole di comparse vestite secondo i costumi dell'epoca:

*«Ces photographies à personnages ont passé sous les yeux du Souverain Pontife et de sa Cour et reproduisaient les plus intéressantes scènes des premiers temps du christianisme. On y voyait, par exemple, la célébration, dans une crypte des catacombes, du saint sacrifice par l'évêque assisté de son diacre ... dans les costumes de l'époque ... et, reprenant une description de Fabiola, le baron Kanzler nous faisait voir la prise de voile d'une vierge chrétienne, et ainsi de suite ... Mais le baron Kanzler a voulu sortir des catacombes et nous a donné quelques tableaux en pleine lumière. Cette fois il s'est inspiré du Quo vadis de Sinkiewics [sic], et en a tiré de scènes en couleur admirablement réussies».*

È questo un rapporto che si commenta da solo; e che anticipa, in maniera assolutamente pionieristica le versioni cinematografiche che di lì a poco si daranno dei romanzi di Wiseman e Sienkiewicz.

C'è tuttavia un commento, tratto dal diario del nicaraguense Rubén Darío, pioniere del modernismo latinoamericano, a Roma

27 Gentilucci, R., Lettere di distinti professori ed artisti sull'opera 'Le Cento Sacre Famiglie' del pittore cav. Filippo Bigioli, Roma, 1852; basti citare qualche stralcio di corrispondenza: «Questa Collezione ch'Ella è in procinto di pubblicare ... non potrà che essere bene accolta da tutti gli Artisti» (Luigi Bienaimè, nr. 2); «Ella, egregio Sig. Gentilucci ... dovrebbe sentirsi ... sicuro di contribuire così alla maggior gloria della Religione, all'onore delle Arti» (Giuseppe De Fabris, nr. 3); «Ho ammirato con grandissimo piacere ed esaminato i Disegni di detta Opera ... In questi ho trovato generalmente un far semplice, largo, spontaneo, educato nell'antica buona maniera; e varietà e originalità molta nelle concezioni, come si conviene al carattere sacro, pieno sempre mai di affetto e devozione» (Francesco Podesti, nr. 5); «sarebbe un torto all'Arte e all'Artista se non le desse alla luce col farle incidere» (Natale Carta, nr. 6); «Prendo da ciò motivo di congratularmi con V.S. per l'amore che accorda alle Arti belle, e per la protezione ai Cultori di queste» (Giovanni Silvagni, nr. 8). Sulle "Sacre famiglie" di Bigioli, vedi Piantoni, G., op. cit., pp. 169-170.

28 Battandier, A., «Archéologie au Vaticane», *Revue de l'art chrétienne*, Vol. L, 1901, pp. 513-514, anche per la citazione che segue.

in quegli anni ed evidentemente ospite di quello spettacolo, che vale la pena citare perché ci consente di stabilire un contatto con quanto sarebbe potuto avvenire, trent'anni addietro, sul Champ de Mars parigino:

*«Yo desearía que en Buenos Aires hubiese el gusto por los cortejos y las cabalgatas, artísticos cortejos y magníficas cabalgatas. Que en una celebración nacional se hiciese revivir la vida antigua americana, desde los tiempos incásicos y los días de Moctezuma, hasta la Independencia, y más acá aún; y que todo fuese dirigido por un artista de gusto y de saber, y representado por actores hábiles; que el cuidado arqueológico e histórico, en los talantes, los tipos, la indumentaria, fuese concienzudamente guardado, y que se diese al pueblo el regalo de un hermoso espectáculo, hermoso e instructivo. Podía también apli-*

*carse a la reproducción artística del pasado, el método del barón de Kanzler. La fotografía, las proyecciones, son hoy un elemento admirable en las conferencias ... Y si se aplica el cinematógrafo, tanto mejor ... ¿Qué sería, con nueva vida, la pompa de un Huaina Capac, una fiesta azteca, una carga de caballería en tiempo de San Martín, o una noche de terror en tiempo de Rosas? Luego, para final, la presentación del progreso moderno»<sup>29</sup>.*

È ironia della sorte che l'eredità della fede, alla cui costruzione la *Fabiola* di Wiseman tanto aveva contribuito a ricostruire, diventi qui esempio per uno spettacolo, «*hermoso e instructivo*», per diffondere una tecnica e una prassi visiva percepita come «moderna», come veicolo di una coscienza collettiva che la modernità non poteva più esimersi dal declinare in termini nazionalistici, a dispetto di ogni pretesa universalità della Chiesa.

29 Darío, R., «El Cojo Ilustrado», in Moser, G.M., Woodbridge, H.C., «Rubén Darío y 'El Cojo Ilustrado' (Continuacion)», in *Revista Hispánica Moderna*, Vol. XXIX, 1963 [1904], pp. 355-356.

## Bibliografia

- Bann, S.: "Beyond Fabiola: Henner In and Out of His Nineteenth-Century Context", in Alÿs, F.: "Fabiola: An Investigation". New York: Dia Art Foundation, 2008. Pp. 31-40.
- Battandier, A.: "Archéologie au Vatican". *Revue de l'art chrétienne*. Vol. L, 1901. Pp. 510-515.
- Botrel, J.-F.: "La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y practicas", in Bernard Barrère, "Metodología de la historia de la prensa española". Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1982. Pp. 119-176.
- Boutry, Ph.: "Les saints des Catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800-1881)". *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*. Vol. XCI, 1979. Pp. 875-930.
- Boutry, Ph.: "Une recharge sacrale. Restauration des reliques et renouveau des polémiques dans la France du XIXe siècle", in Boutry Ph. et al.: "Reliques modernes. Cultes et usages chrétiens des corps saints des Réforme aux révolutions". Paris: Éditions de l'École des hautes études en science sociales, 2009. Vol. I. Pp. 121-173.
- Capitelli, G.: "L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: 'la catacomba in facsimile' di Giovanni Battista De Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867", in A. Coscarella, A., De Sanctis, P.: "Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione", in corso di pubblicazione.
- Capitelli, G.: "Los 'pintores de Pío IX' en Santiago de Chile: los misterios del rosario para la iglesia de la Recoleta Dominicana (1870)", in F. Guzmán, F., Martínez, J.M.: "Arte Americano e Indipendencia. Nuevas Iconografías". Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional – Universidad Adolfo Ibáñez – CREA. 2010. Pp. 45-57.
- Capitelli, G.: "Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'unità". Roma: Viviani, 2011.
- Censi, M. et al.: "Ingegno e sentimento. La scultura di Stefano Galletti". Bergamo : Bolis, 1995.
- Corti, M.: "Nuovi metodi e fantasmi". Milano: Sansoni, 2001.
- Cracolici, S.: "Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo 'Dialogo' d'amore". Firenze: Olschki, 2009.
- Darío, R.: "El Cojo Ilustrado", in Moser, G.M., Woodbridge, H.C.: "Rubén Darío y 'El Cojo Ilustrado' (Continuacion)". *Revista Hispánica Moderna*. Vol. XXIX, 1963 [1904]. Pp. 349-360.
- David, M.-F.: "Antiquité latine et décadence". Paris: Champion, 2001.
- Demeulenaere-Douyere, C.: "Le Mexique s'expose à Paris: Xochicalco, Léon Méhédin et l'exposition universelle de 1867". *Histoire(s) de l'Amérique latine*. Vol. III, 2009. Art. 3 ([www.hisal.org](http://www.hisal.org)).
- Gentilucci, R.: "Lettere di distinti professori ed artisti sull'opera 'Le Cento Sacre Famiglie' del pittore cav. Filippo Bigioli". [Roma]: 1852.

- Laxton, W.: "Continental Art Gossip". The Civil Engineer and Architect's Journal. Vol. XXI, 1858. P. 386.
- Leoni, Q.: "Fabiola. Statua di S. Galletti da Cento". L'Album. Vol. XXIV, 1857. Pp. 34-35.
- Molajoli, B.: "Il cav. Romualdo Gentilucci "fautore di opere di belle arti" a Roma nell'Ottocento". Strenna dei romanisti. Vol. XLV, 1984. Pp. 331-352.
- Murphy, P.: "Nineteenth-century Irish sculpture. Native genius reaffirmed". New Haven: Yale University Press, 2010.
- Negro, S.: "Seconda Roma: 1850-1870". Milano: Hoepli, 1943.
- Piantoni, G.: "Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma". Roma: Edizioni De Luca, 1998.
- Picardi, P.: "Editori e "grandi opere" nella Roma della Restaurazione" in Saporì, G.: "Il mercato delle stampe a Roma". San Casciano Val di Pesa: Libro Co. Italia, 2008. Pp. 239-261.
- Pinelli, A.: "Le rispettabili accortezze della professione. Lo scultore Stefano Galletti tra purismo e verismo". Ricerche di storia dell'arte. Vol. LXVIII, 1999. Pp. 31-51.
- Raimondi, E.: "Umanità dei fantasmi". Autografo. Vol. XVIII, 2002. Pp. 25-30.
- Rivi, L.: "Tra le pieghe dell'arte: appunti su Stefano Galletti, scultore centese nel secolo delle esposizioni universali", in Lorenzini, L.: "Sculpture a Cento e a Pieve tra XV e XIX secolo". San Giovanni in Persiceto (BO): EdiArt, 2005. Pp. 163-176.
- Sainte-Beuve, C.-A.: "Chroniques parisiennes". Paris: Michel Lévy, 1876.
- Silva, M.: "A obra e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli". Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas. 2005.
- Sisi, C., Spalletti, E.: "Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento". Cinisello Balsamo, Milano: Silvana, 2007.
- Sperindei, S.: "Masini, Girolamo". Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. LXXI, 2008, ad vocem.
- Valis, N.M.: "La huella del cardenal Wiseman en España". Boletín de la Real Academia Española. Vol. LXXI, 1984. Pp. 423-449.
- Wiseman, N.P.S.: "Roma antica e Roma moderna". Milano: Tipografia e Libreria Arcivescovile. 1857 [tit. orig.: "Rome Ancient and Modern", in Wiseman, 1856, pp. 38-53].
- Wiseman, N.P.S.: "On the Perception of Natural Beauty", in Wiseman, N.P.S.: "Two Lectures Delivered on the 10th of December 1855 and on the 31st of January, 1856". London: Burns and Lambert, 1856. Pp. 1-34.
- Yrarrázaval, J.M.: "La formación de un ciudadano. La Juventud de don Manuel José Yrarrázaval L. a través de las cartas dirigidas a su curador don Joaquín Larraín G. de 1851 a 1860", Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Vol. II, 1934. Pp. 27-99.