

VINCENZO VELA

Die Bildhauerei als Ausdruck der Freiheit



Texte von

Maria Cristina Brunati, Giorgio Zanchetti, Marco Marcacci, Giuliana Limiti,
Gianna A. Mina



Chicago
187.

Vincenzo Vela

Biografie

von Maria Cristina Brunati*



Seite I:

Eliseo Sala,
Portrait des Bildhauers Vincenzo Vela, 1857.
Pastell und Kohle auf Papier

Links:

Francesco Fianza,
Portrait von Vincenzo Vela, 1879,
Albumin auf Papier

Auf dieser Seite:

Pietro Chiesa,
Vincenzo Vela bei der Arbeit
am Relief *«Die Opfer der Arbeit»*,
behütet von seinen Meisterwerken, vor 1906.
Mischtechnik auf Papier

Vincenzo Vela, bedeutender Künstler und Erneuerer der Bildsprache der realistischen Bildhauerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, war ohne jeden Vorbehalt ein Mensch, der sich aktiv ins politische und kulturelle Geschehen seiner Zeit einmischte. Im beruflichen wie im privaten Leben reihte er sich stets voller Stolz unter die Verteidiger der Ideale der Freiheit und sozialen Gerechtigkeit ein und war ohne Einschränkung bereit, den Preis für seine Meinungen zu zahlen und sie gegen alle Angriffe und Verleumdungen zu verteidigen. Das verschaffte ihm nicht nur eine grosse Schar von bedingungslosen Bewunderern, sondern brachte ihm auch die Freundschaft und Wertschätzung zahlreicher Protagonisten des italienischen Risorgimento ein.

Vincenzo Vela wurde am 3. Mai 1820 im kleinen Dorf Ligorretto unweit von Mendrisio im Tessin als jüngstes der sechs Kinder von Giuseppe Vela und Teresa Casanova geboren. Die einfache Familie bestritt ihren Lebensunterhalt mit der Bewirtschaftung einiger karger Äcker, ergänzt durch den Betrieb einer Osteria und die Arbeit der Kinder, die sich alle schon sehr früh ihren Lebensunterhalt selbst verdienen mussten. So verdingte sich Vincenzo noch im Kindesalter als Steinhauer in den nahe gelegenen Steinbrüchen von Besazio, wo ein rötlicher Granit abgebaut wird, der vor allem für architektonische Elemente und für Ornamente Verwendung findet. Hier erlernte er die Anfangsgründe des Handwerks, das er dann bei Saverio Franzì im nahen Viggìu – der Heimat von Giosuè Argenti (1819-1901),

eines weiteren hervorragenden Bildhauers seiner Zeit – ausüben begann.

1834 holte ihn sein Bruder Lorenzo, der sein Talent und seine natürliche Begabung für die Bearbeitung von Stein erkannt hatte, zu sich nach Mailand, wo er am Anfang einer erfolgversprechenden Karriere als Kunststukkateur stand. Vincenzo fand sofort eine



Anstellung bei einem Cousin von Franzì und Vertreter der Vereinigung der Steinmetze, die am Dom arbeiteten. So bot ihm die Mailänder Dombauhütte als erster Arbeitsplatz Gelegenheit, seine Fähigkeiten einzusetzen; parallel dazu konnte er, mit Franzìs Erlaubnis, zwei Stunden am Tag die Akademie von Brera besuchen. Dort folgte er unter anderem dem Ornamentikunterricht von Ferdinando Albertolli (1781-1844), besuchte den Perspektivkurs von Francesco Durelli (1792-1851) und den Malereikurs von Luigi Sabatelli (1772-1850) sowie den Skulpturunterricht bei Pompeo Marchesi (1783-1858) und Benedetto Cacciatori (1793-1871). Hier wurden ihm auch die ersten Gesten der Wertschätzung zuteil: Am Ende des ersten Studienjahres gewann er den Preis der Schule für figürliches Arbeiten und im folgenden Jahr die Preise der drei wichtigsten Abteilungen für plastische Gestaltung.

In dieser Zeit ging er auch regelmässig in das Atelier von Benedetto Cacciatori, der ebenfalls in der Dombauhütte arbeitete und Anhänger des zu dieser Zeit noch dominierenden Neoklassizismus war. Vela blieb dieser Stil jedoch fremd. Seine ästhetischen



Links:

Spartaco Vela,
Im Steinbruch,
Albumin auf
Fotopapier

Rechts:

Carlo Felice Biscarra,
*Porträt von Lorenzo
Vela*, ca. 1855,
Öl auf Leinwand

Vorstellungen drehten sich eher um die Auseinandersetzung mit der „Wahrheit“ und waren von der Poetik des Lorenzo Bartolini beeinflusst, dessen Werk *Vertrauen in Gott* Vela 1837 in der Akademie von Brera bewundern konnte.

Frühes und beredtes Zeugnis von Velas künstlerischen Vorstellungen legt das Flachrelief *Die Auferweckung der Tochter des Jairus* ab, mit dem er einen 1842 von der Akademie von Venedig ausgeschriebenen Wettbewerb gewann und der ihm auch die ersten wichtigen Aufträge einbrachte, darunter die Ganzkörperplastik des Bischofs Giuseppe Maria Luvini, die er 1845 im Auftrag der Stadt Lugano anfertigte und die dort im Hof des Rathauses zu sehen ist.

Der Anklang, den dieses neue Werk – unter anderem beim berühmten Maler Francesco Hayez (1791-1882) – fand, verschaffte ihm Zugang zu Künstlerkreisen sowie zu den Salons der Aristokratie und denen des Mailänder Bürgertums, wo er auch in Kontakt mit den Idealen des Risorgimento kam: In den 1840er Jahren verkehrte der kaum Zwanzigjährige unter anderem mit dem Schriftsteller Pietro Rotondi (1814-1899), dem Dichter Andrea Maffei (1798-1885), mit dem Hayez ihn 1845 bekannt machte und der dann zu einem der grössten Verehrer seiner Kunst wurde, mit dessen Frau, der Contessa Clara Carrara Spinelli (1814-1886), Gastgeberin des angesehensten politischen und literarischen Salons der Epoche, und mit den Brüdern Antonio (1819-1866) und Giulio Litta (1822-1891), den vermögenden Auftraggebern einiger seiner bekanntesten Werke. Im Auftrag von Giulio Litta schuf er für die Kirche S. Maria delle Selve die Plastik *Das Morgengebet*, die in der Jahresausstellung von Brera 1846 präsentiert wurde und breite Anerkennung bei Kritik und Publikum fand (heute im Besitz des *Ospedale Maggiore*, ausgestellt im *Palazzo Morando*). Der Schriftsteller Carlo Tenca bezeichnete das Standbild in der «*Rivista Europea*» als «beeindruckendes Werk, die vielleicht kühnste Neuheit in der zeitgenössischen Bildhauerei».

Der Erfolg in Brera verschaffte ihm umgehend neue Aufträge, darunter die Statuen der heiligen Märtyrer Pamphilus und Valens für den Mailänder Dom. Doch Vela empfand, dass er seine Ausbildung noch vertiefen müsse, und so reifte in den folgenden Mona-

ten in ihm der Plan für eine Reise nach Rom, zum traditionellen Studienaufenthalt jedes Künstlers und Liebhabers alles Schönen. Wer damals durch die Strassen der ewigen Stadt ging, wo nach der Wahl von Pius IX. zum Papst die Luft einer neuen Freiheit zu wehen schien, konnte zahlreichen vielversprechenden jungen Mailänder Künstlern begegnen, darunter auch drei von Velas Studienkollegen in Brera, den Bildhauern Pietro Magni (1816-1877) und Giovanni Strazza (1818-1875) sowie dem Maler Giuseppe Bertini (1825-1898). Doch sein Aufenthalt in Rom war nur von kurzer Dauer: Schon bald nach seiner Ankunft Mitte 1847 verliess er die ewige Stadt in grosser Eile wieder und kehrte ins Tessin zurück, um als Freiwilliger im Krieg gegen die Sonderbundskantone zu kämpfen, der in weniger als einem Monat (3. – 29. November 1847) zum Sieg der Liberalen über die katholisch-konservativen Kantone Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug, Freiburg und Wallis und zu einer neuen Verfassung (1848) führte, mit der die Schweiz vom Staatenbund zum Bundesstaat wurde. Vela diente für die Liberalen in der Einheit der Tessiner Carabinieri und vertrat von diesem Zeitpunkt an offen die fortschrittlichen, demokratischen Überzeugungen, die äusserst konsequent auch seine privaten Lebensentscheidungen und seine künstlerische Produktion prägen sollten. So überrascht es nicht, dass Vela sich beim Mailänder Aufstand gegen die Österreicher im Jahr 1848 den Tessiner Freiwilligen des Generals Antonio Arcioni anschloss: Im März beteiligte er sich am Aufstand in Como und dann am ersten italienischen Unabhängigkeitskrieg, wo er, wieder in der Einheit der Tessiner Carabinieri, gegen die Soldaten des Feldmarschalls Radetzky kämpfte, der sich auf das befestigte Peschiera del Garda zurückgezogen hatte (18. – 30. Mai).

Als mit der verheerenden Niederlage von Novara (23. März 1849), die das Ende der zweiten Phase des ersten Unabhängigkeitskriegs markierte, die Befreiung Lombardo-Venetiens gescheitert war, zog sich Vela eine Zeitlang ins Tessin zurück, ehe er erneut nach Mailand ging, um sich in der wieder von Österreich besetzten Stadt mit seiner Arbeit für die Ideale der Freiheit und Unabhängigkeit einzusetzen. Hier vollendete er eines seiner bekanntesten Werke, den

Spartakus, eine Auftragsarbeit des Herzogs Antonio Litta, der das in Rom angefertigte Gipsmodell der Skulptur gesehen hatte. Die Marmorstatue wurde 1851 zusammen mit der von den Brüdern Filippo und Giacomo Ciani als Grabmal in Auftrag gegebenen Skulptur *Das trauernde Italien* zur Ausstellung von Brera geschickt. Die beiden Werke erregten grosses Aufsehen, was sowohl an der Qualität der Arbeiten lag als auch an der patriotischen Symbolkraft des Sklaven, der seine Ketten sprengt, und der Frau, die verzweifelt das Schicksal Italiens beweint.

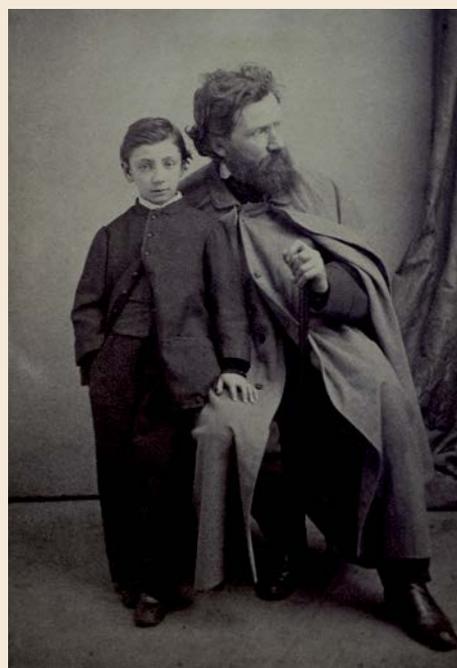
Wohl in einem letzten Versuch, den mittlerweile sehr bekannten Künstler politisch zu vereinnahmen, ernannte ihn die damals von dem Österreich freundlich gesinnten Grafen Ambrogio Nava geleitete Akademie von Brera am 10. Juli 1852 zum Mitglied. Vela lehnte die Ehrung jedoch mit der Begründung ab, er erkenne sich in den künstlerischen Grundsätzen des Instituts nicht wieder; wahrscheinlicher ist jedoch, dass er keinesfalls offiziell einer Organisation angehören wollte, die auch den höchsten Vertretern der Habsburger Monarchie in Mailand die Ehrenmitgliedschaft angetragen hatte: dem Feldmarschall Radetzky, dem Statthalter Michael Strassoldo-Grafenberg und dem Generalstatthalter der Lombardei Ferenc József Gyulai. Die Rückgabe der Ernennungsurkunde wurde als klare Provokation verstanden und hatte die Ausweisung des Bildhauers aus Lombardo-Venetien als unerwünschter Ausländer zur Folge. Am 26. Juli wurde Vela an die Grenze geleitet.

Er kehrte zurück an seinen Geburtsort Ligornetto, wo er mit grosser Zuneigung empfangen wurde und verschiedene Aufträge erhielt, wie den für das Grabmal von Gaetano Donizetti (1797-1848) in der Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo, den er der Fürsprache seines Freundes Maffei verdankte, und den für das Grabmal der Gräfin Maria Isimbardi (1826-1849) – der im Alter von dreiundzwanzig Jahren allzu früh verstorbenen Gattin von Giovanni d'Adda – in der Kapelle in Arcore, für die Vela bereits an einer *Addolorata* (Schmerzensmutter) arbeitete.

Doch der Wunsch, sich aktiver in die aktuelle politische und kulturelle Debatte einzumischen, dürfte ihn dazu bewegt haben, das Tessin erneut zu verlassen und sich im

kritischen „Jahrzehnt der Vorbereitung“, das mit dem zweiten Unabhängigkeitskrieg (1859) enden sollte, nach Turin zu begeben. Dort erwarteten ihn zahlreiche lombardische Freunde, die Zuflucht im Exil gefunden hatten, darunter Pietro Rotondi, der ihm im Oktober 1852 als Reaktion auf die Nachricht von seiner bevorstehenden Ankunft schrieb: «Wenn das geschieht, müssen wir dem lieben Marschall [Feldmarschall Radetzky, Anm. d. Red.] dafür danken, dem Nestor des Kaiserreichs [...]. Im Übrigen bin ich fest davon überzeugt, dass sich Dein Aufenthalt in Turin als sehr nützlich erweisen wird für diesen Teil Italiens, der nur so wenig vom Geist des *Bel Paese* erfasst ist. Den Menschen hier fehlt die erzieherische Wirkung der Kunst, um sie zu wecken und aufzurütteln; und weil Dein Tun genau darauf abzielt, würdest Du diesem Land einen bewundernswerten Dienst erweisen [...]. Die Feinde der Freiheit werden nicht nur auf dem Schlachtfeld bekämpft...» (Turin, 4. Oktober 1852).

Ende Februar 1853 kam Vela in der savoyischen Hauptstadt an, und wie es ihm sein Freund Rotondi gewünscht hatte, brachten ihm die Bekanntheit seiner Werke, seine



Verbundenheit mit der nationalen Sache und seine stabilen Kontakte zu führenden Vertretern des lombardischen Adels und des Bürgertums rasch die Sympathie der Turiner Eliten ein. Im Bewusstsein, dass der Umzug nach Turin einen entscheidenden Punkt in seinem Berufsleben darstellte,

Enrico Gamba,
Vincenzo Vela
mit Ehefrau
Sabina und Sohn
Spartaco, 1857,
Öl auf Leinwand



wollte Vela nun auch im Privatleben für einen Wendepunkt sorgen und heiratete Ende März Sabina Dragoni (1826-1892), die er als junges Mädchen im Atelier von Benedetto Cacciatori kennengelernt hatte, wo sie Modell stand. Von ihr bekam er seinen einzigen Sohn Spartaco (1854-1895).

Als Beweis für die Anerkennung, die er sich rasch erwarb, wurde er am 11. Mai 1854 zum *Cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro* ernannt, und am 12. Oktober 1856 erhielt er den Lehrstuhl für Skulptur an der *Accademia Albertina di Belle Arti*. Vela ging die neue Aufgabe als akademischer Lehrer mit dem gewohnten staatsbürgerlichen Engagement an, weil er von der erzieherischen Funktion der Kunst und der Wirkung des Beispiels der grossen Meister überzeugt war. In seinen Einführungsvorlesungen wandte er sich stets mit grosser Begeisterung an seine Studenten und forderte sie zum intensiven Studium und zur Suche nach Wahrheit und Schönheit auf, «die die alleinige Inspiration des wahren Künstlers sein sollen»:

«Liebe junge Menschen [...] ich möchte euch insbesondere deutlich machen, dass die Kunst, der ihr euch widmet, von allen, die ihr dienen wollen, nicht wenige Opfer fordert. Wehe dem Künstler, der seine Kunst nur aus Gewinnsucht betreibt und sie zur reinen Handfertigkeit erniedrigt! Wehe ihm, wenn er sie den Launen der

Mode unterwirft! Wehe ihm, wenn er sie aus Bequemlichkeit den simplen Einfällen des konventionellen Denkens anheim gibt! [...] Bringen wir edle, grosszügige und erzieherische Ideen zum Ausdruck, die dem Vaterland nützlich sind, und das Vaterland wird es zu würdigen wissen.»

Mittlerweile war Vela, auch und gerade wegen der Prinzipien und Ideen, die seine Werke beseelten, zum Künstler „en vogue“ geworden. Einflussreiche und wohlhabende Familien wie die Prever, die Calosso, die Palestrini und die Provana di Collegno beauftragten ihn mit der Herstellung der Marmordenkmäler für ihre Gräber auf dem Friedhof von Turin. Seinem Meissel wurde die Gestaltung des Grabmals des berühmten Theologen und Philosophen Antonio Rosmini für die Kirche Santissimo Crocifisso der Rosminianer-Patres in Stresa anvertraut, ebenso diejenige verschiedener Turiner Monumente, darunter das Denkmal für Cesare Balbo (1789-1853) im Stadtpark und insbesondere das *Ehrenmal für das sardische Heer*, das eine Gruppe von Mailänder Patrioten als Zeichen der Dankbarkeit für die Kämpfe von 1848 bei ihm in Auftrag gab. Dieses Werk, entstanden nach einer Idee von Cesare Correnti, hatte grosse politische Bedeutung und wurde bezeichnenderweise am 10. April 1859 auf der Piazza Castello eingeweiht, direkt gegenüber dem *Palazzo*



Madama, einem ehemaligen Stadtpalast der Herrscher von Savoyen und damals Sitz des savoyischen Senats, der wenige Jahre später faktisch zum Senat des italienischen Königreichs wurde. Damit wirkte sie wie eine Besiegelung der provokatorischen Aufrüstungspolitik Cavour's, die zum österreichischen Ultimatum vom 23. April 1859 führen sollte, dem Auftakt zum zweiten Unabhängigkeitskrieg. Graf Cavour und auch König Viktor Emanuel II. standen Vela bereitwillig Modell. Der Bildhauer fertigte für sie zwei kostbare Büsten: Diejenige des mehrmaligen Premierministers befindet sich im *Castello di Santena*, während die des Königs in der *Accademia Albertina* aufbewahrt wird. Dass Vela die Gunst von Viktor Emanuel II. und des ganzen Königshauses genoss, zeigte sich an weiteren Aufträgen: die Ganzkörperstatue des Königs im Bogengang des *Palazzo Civico* in Turin, diejenige zu Ehren des Vaters Karl Albert für den *Palazzo Reale* und schliesslich das Statuenpaar zum Gedenken an Maria Theresia von Österreich-Toskana und Adelheid von Österreich, der Mutter und der Gemahlin des Herrschers, die wenige Tage nacheinander verstarben (am 12. und am 20. Januar 1855), für das *Santuario della Consolata*. Der Kreis seiner Auftraggeber war allerdings sehr viel grösser, er umfasste Privatpersonen, Sammler, Stadtverwaltungen, Kommissionen und Vereine unterschiedlichster Art. Aus Bergamo und Triest, aus Vicenza und aus der Schweizer Eidgenossenschaft erreichten ihn Anfragen, ob er eine Idee, einen Begriff, eine bekannte Persönlichkeit oder einen lieben Verstorbenen in Marmor verewigen könne. Sogar aus Mailand, aus dem er 1852 vertrieben worden war, erhielt er jetzt den ehrenvollen Auftrag für eine Ganzkörperplastik von Tommaso Grossi (1790-1853), die mit einer unter anderem von Giulio Carcano und Alessandro Manzoni unterstützten öffentlichen Spendenaktion finanziert und 1858 im Hof des *Palazzo di Brera* aufgestellt wurde.

Weil die Anfertigung so vieler Arbeiten mehr Raum benötigte, richtete er drei Ateliers in der Stadt ein und stellte dafür zahlreiche Mitarbeiter an. Doch seine Werkstätten voller Skizzen und Entwürfen, Gipsmodellen und den Statuen, an denen er gerade arbeitete, waren keineswegs die einzigen Orte, an denen er seine Turiner Jahre verbrachte.

Als Künstler führte Vela auch ein sehr intensives gesellschaftliches Leben. Mit grosser Selbstverständlichkeit bewegte er sich in den besten Kreisen Turins, wurde zu Bällen und grossen Ereignissen bei Hof eingeladen. Er war Mitglied des Künstlerzirkels und nahm oft an den Jagdpartien teil, die Viktor Emanuel II. veranstaltete. Die zahlreichen Aufmerksamkeiten und die hohe Wertschätzung, die er genoss und die sich in Bezeugungen öffentlicher Anerkennung wie der Ernennung zum Komtur des Ritterordens der Heiligen Mauritius und Lazarus manifestierten, bewegten ihn dazu, auch nach der Proklamation des Königreichs Italien (17. März 1861) und der Verlegung der Hauptstadt nach Florenz (1865) in Turin zu bleiben und hier seine Lehrtätigkeit und seine künstlerische Produktion fortzusetzen.



Nach der Einigung Italiens erhielt Vela zahlreiche Aufträge, mit denen die Errichtung des italienischen Nationalstaats und seine Protagonisten euphorisch gewürdigt werden sollten. Darunter waren auch symbolträchtige Werke wie eine Gruppe mit zwei Frauenfiguren, die den Namen *L'Italia riconoscente alla Francia* (Italien dankt Frankreich) trägt, ein Geschenk patriotischer Mailänder Damen an Kaiserin Eugénie, die Gattin Napoleons III. Für die 1863 im *Salon de Paris* ausgestellte Statuengruppe erhielt er den Ritterorden der Ehrenlegion. In der Schlussphase seiner Zeit in Turin schuf er eines seiner beeindruckendsten Werke: *Der sterbende Napoleon* (heute in Versailles), das Porträt eines müden und kranken Mannes, der den Gedanken an seine verlorene Macht und den vergangenen Ruhm nachhängt. Die Marmorstatue wurde 1867 auf der Weltausstellung in Paris vorgestellt und brachte

Links:
Vincenzo Vela,
Denkmal für Viktor Emanuel II., 1865,
Original-Gipsmodell,
330 x 140 x 130 cm

Auf dieser Seite:
Pierre Henri
Théodore (Tetar)
van Elven,
Das Atelier von Vincenzo Vela in Turin, 1858,
Aquarell

Cipriano Ajmetti,
Ansicht der Villa
Vela, 1862,
Chinatinte
auf Papier

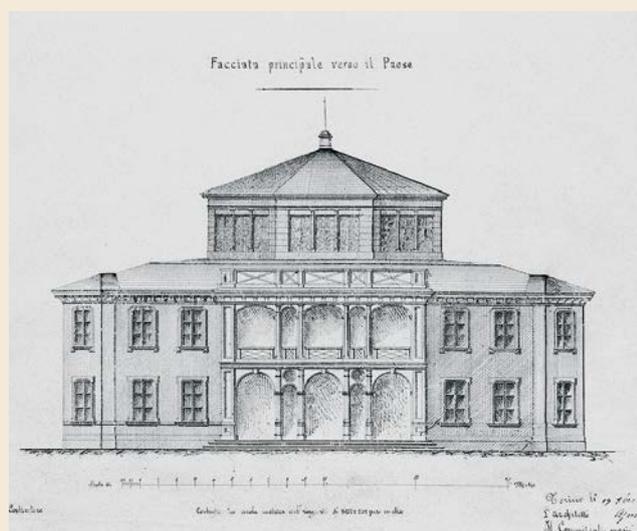
Vela – in Verbindung mit einer Porträtstatue des Christoph Kolumbus, die Kaiserin Eugénie, mittlerweile eine seiner grössten Verehrerinnen, bei ihm in Auftrag gegeben hatte – die Medaille erster Klasse ein. Dennoch beschloss Vela in diesem Jahr, in dem ihm so viel Ruhm zuteil wurde, zurück nach Ligornetto zu gehen und damit auch die Lehrtätigkeit an der *Accademia Albertina* aufzugeben. Möglicherweise war er verbittert, weil der Auftrag der Stadt Turin für ein Cavour-Denkmal, an dem ihm aufgrund seiner Verbundenheit mit dem Staatsmann besonders gelegen war, nicht ihm erteilt wurde, sondern Giovanni Duprè (1817-1882). In Ligornetto liess er sich mit seiner Familie in dem herrschaftlichen Haus nieder, das er zu Beginn der 1860er Jahre nach Plänen von Cipriano Ajmetti und Isidoro Spinelli erbauen liess. Dieser Ort, der nicht nur Wohnstätte war, sondern gleichzeitig auch eine im Aufbau befindliche Kunstgalerie und geradezu prädestiniert dazu, sein Museum aufzunehmen, wurde zum Mittelpunkt seiner Aktivitäten und zum Anziehungspunkt für zahlreiche Besucher und Bewunderer (vgl. den Beitrag von Gianna A. Mina). Zugleich reduzierte er sein Engagement in allen Initiativen, die ihn von seiner praktischen Arbeit ablenkten; insbesondere schlug er zahlreiche Einladungen zur Mitwirkung in Kunstkommissionen von Skulpturwettbewerben aus. Auch im kleinen Ligornetto war sein Leben weiter von fieberhafter Aktivität geprägt, aber ebenso von Enttäuschungen, wie im Fall der Denkmäler für Daniele Manin in Venedig und den Herzog von Braunschweig in Genf, auf deren Errichtung er

wegen unüberbrückbarer Differenzen mit den Auftraggebern verzichten musste.

Nur zögerlich erklärte er sich bereit, in den Jahren 1882-1884 im ständigen Ausschuss für die Schönen Künste beim Ministerium für das Öffentliche Bildungswesen des Königreichs Italien mitzuwirken und für den Grossen Rat der Republik und des Kantons Tessin zu kandidieren, in dem er von 1877 bis 1882 einen Sitz innehatte und wo er sich zusammen mit seinen alten Freunden der Liberalen Fraktion anschloss.

Ungeachtet der immer zahlreicheren Ehrungen und der Aufforderungen, wieder ins Licht der Öffentlichkeit zu treten, wurde in ihm der Wunsch immer stärker, sich weniger mit Auftragsarbeiten zu befassen, sondern sich auf künstlerische Recherchen und die Verfeinerung der Möglichkeiten zu konzentrieren, die sein Material bot. Dieser Ansatz sollte die Ausführung eines seiner letzten und wichtigsten Werke bestimmen, das auf der Zürcher Landesausstellung 1883 vorgestellten Hochreliefs *Die Opfer der Arbeit*, das zum Symbol des „sozialen Realismus“ in der Skulptur wurde.

In einem Brief an Carlo Baravalle vom November 1886 erläuterte Vela die Grundzüge seiner Poetik in Bezug auf dieses Werk, das er den Arbeitern gewidmet hatte, die beim Bau des Eisenbahntunnels durch den Sankt Gotthard (1872-1882) ihr Leben verloren hatten, und erklärte die Motive für seine Wahl: «In dieser Zeit, in der Millionen in Denkmäler für Könige verschleudert, in der so viele Gedenkstätten für die Reichen und Mächtigen errichtet werden, aber auch für die Märtyrer der italienischen Einigung (die es tatsächlich verdient haben), schien es mir wichtig, auch einmal an die Märtyrer der Arbeit zu erinnern. So entstand dieses Werk, ohne dass mir jemand den Auftrag erteilt oder die Idee dazu geliefert hätte, und ich habe es in Zürich in der Hoffnung ausgestellt, eine Gesellschaft oder die betroffenen Länder würden für seine Errichtung sorgen, möglicherweise auch durch eine Spendenaktion. Es geht mir dabei nicht um Gewinn, sondern es würde mich glücklich machen, meinen Gedanken, den Gedanken des leidenden Menschen, in Bronze verewigt zu sehen, am italienischen Eingang zu einem der grössten Werke der Wissenschaft und der Arbeit, dem Tunnel durch



Unbekannt,
Porträt von Vincenzo
Vela, 1860,
Albumin auf Papier

den Gotthard.» Velas Wunsch sollte erst nach seinem Tod Wirklichkeit werden: 1932 wurde das Bronzerelief vollendet und, wie es der Künstler gewünscht hatte, in Airolo am Eingang zum Tunnel aufgestellt. Ein früheres, 1893 gegossenes Modell befindet sich in der *Galleria Nazionale d'arte moderna* in Rom, eine neuere Kopie wurde am 1. Mai 2008 in Anwesenheit des Staatspräsidenten Giorgio Napolitano am Eingang zur Zentrale der staatlichen Unfallversicherungsanstalt INAIL eingeweiht.

In diese erneuerte Stilsprache sind die letzten Werke Velas einzuordnen: das Denkmal für Agostino Bertani in Mailand (1887-1889) mit seinem Flachrelief am Sockel, das den Arzt und Patrioten am Totenbett von Carlo Cattaneo zeigt, und die Statue von Giuseppe Garibaldi für die Stadt Como (1888-1889), wo Vela am Sockel die Kapitulation der Österreicher bei der Kaserne S. Francesco während der Fünf Tage von Como im Jahr 1848 darstellt und sich selbst unter den siegreichen Aufständischen abbildet.

Im selben Jahr, in dem sich Vela mit *Die Opfer der Arbeit* beschäftigte, fertigte er eine Kopie seines Werks *Ecce Homo* an, eine weitere Darstellung menschlichen Leidens. Die ursprünglich für die Grabkapelle der Familie Giulini an der Porta Belgioiosa in Velate entworfene Marmorstatue wurde für das Grabmal der Familie Camozzi auf dem Friedhof von Como in Bronze gegossen. Eine Kopie dieser Statue steht auf Velas Grab in Ligornetto, wo der am 3. Oktober 1891 verstorbene Künstler seine letzte Ruhestätte fand.

* **Maria Cristina Brunati**

Archivarin

Mein Dank geht an Sergio Rebor
und Giorgio Zanchetti

Literaturverzeichnis

A. GUIDINI, *Vincenzo Vela*, Como 1893.

F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Mailand 1890.

R. MANZONI, *Vincenzo Vela. L'homme, le patriote, l'artiste*, Mailand 1906.

Museo Vela. Le collezioni: scultura, pittura, grafica, fotografia (hrsg. von G.A. MINA ZENI), Lugano 2002.

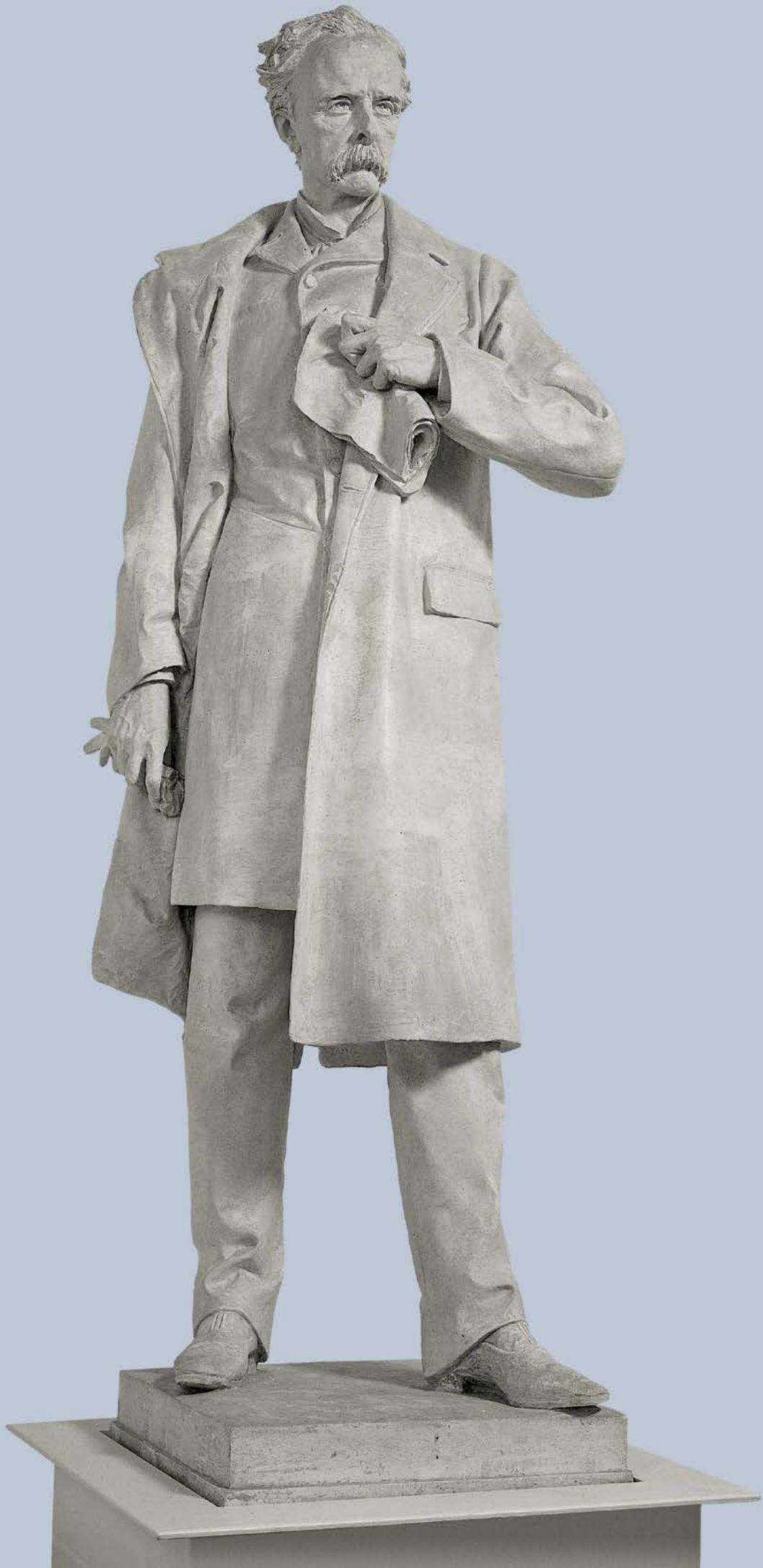
Vincenzo Vela e Giuseppe Garibaldi: ritratti e monumenti di iconografia garibaldina nelle collezioni del Museo Vela, (hrsg. von G.A. MINA ZENI), Ligornetto 2007.

Intorno agli Induno: pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino (hrsg. von Mariangela Agliati Ruggia, Sergio Rebor), Mailand 2002.

N.J. SCOTT, *Vincenzo Vela: 1820-91*, New York 1979.

G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore (1820-1891)*, Dissertation in den Fächern Literaturkritik, Literaturtheorie und Literaturgeschichte, Mailand 1998.

G. ZANCHETTI, *Istanze risorgimentali e celebrazione ufficiale in scultura*, in Roberto Cassanelli, Sergio Rebor, Francesca Valli (Hrsg.), *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della Patria*, Konferenzbeiträge, Mailand 19. - 21. März 1998, in «Quaderni de Il Risorgimento» Nr. 13, 1999, S. 243-263.



Freiheit der Sprache und liberale Werte in den Skulpturen von Vincenzo Vela

von Giorgio Zanchetti*



Links:

Vincenzo Vela,
Denkmal für Agostino Bertani, 1887,
Original-Gipsmodell,
268 x 84,7 x 87,5 cm

Auf dieser Seite:

Vincenzo Vela,
*Die Hoffnung. Grabdenkmal
für die Familie Prever*, 1852-1854,
Original-Gipsmodell,
185 x 86 x 63,5 cm

Es heisst, der Wert des Studiums der Kunst vergangener Epochen bestehe (einmal abgesehen von einer beruhigenden Verabsolutierung fester, als universell und ewig geltender Kriterien der Ästhetik und des Geschmacks, die jedoch den grundlegenden ethischen und kulturellen und somit auch historischen Wert jeder Beurteilung und jeder Theorie des Schönen negieren würde) vor allem in der Möglichkeit, einige zentrale Merkmale einer bestimmten Gesellschaft und Epoche zu erkennen, die uns als symptomatisch für ihre Epoche erscheinen, zugleich aber vielleicht auch einen Hang zum Antikonformismus bergen, tief in der Tradition verwurzelt, aber auch utopisch auf das Unbekannte, das Zukünftige hin gerichtet. In diesem Sinn liefern uns Vincenzo Velas Einstellung zu seiner Kunst und die Gesamtheit seiner Werke in der Tat einen Schlüssel zum tieferen Verständnis des turbulenten, aber auch von Fortschritt gezeichneten Geschehens jener fünf Jahrzehnte von den dreissiger bis zu den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, die für Italien, die Schweiz und ganz Europa so überaus wichtig waren. Jenseits aller kritischen und modischen Entwicklungen, die das neunzehnte Jahrhundert gespalten haben, vereinigt das bildhauerische Werk Velas auf höchster Ebene die zentralen Forderungen, die für die neuen künstlerischen Ideen in der Mitte seines Jahrhunderts typisch sind, und wird in weitaus stärkerem Mass, als gewöhnlich vermutet, bestimmend für die historische Avantgarde. Es ist dies in erster Linie der Wille, die Verbindung zu den revolutionären sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungen seiner Zeit aufrechtzuerhalten (auch in der Kunst, die von ihren Auftraggebern lebt und sich deshalb eher den wohlhabenden Schichten und den Mächtigen andient, so wie es die Denkmalsbildhauerei tut), die das Leben des Bürgertums und des Proletariats nicht nur in Velas beiden Vaterländern bestimmten, der Schweiz und Italien, sondern in ganz Europa; sodann das Streben nach einer kontinuierlichen und deutlich zum Ausdruck gebrachten Erneuerung der künstlerischen Techniken und der expressiven Formensprache (nicht nur zur Konkretisierung einer besonders virulenten Phase des ewigen Generationenkonflikts, der Rebellion gegen die eigenen



Lehrmeister, sondern auch als Ausdruck einer direkteren Konsequenz mit völlig neuen Inhalten); und schliesslich die Fähigkeit, selbst Schule zu machen (und zwar schon von jungen Jahren an, praktisch seit den ersten eigenen Versuchen), auch wenn Vela sich ausdrücklich und grundsätzlich gegen den in Spätklassik, Romantik und Purismus wurzelnden Akademismus des neunzehnten Jahrhunderts stellt.

Die erste Talentschmiede für die aussergewöhnliche Begabung des jungen Vela – der bereits als Kind in den Steinhauerwerkstätten von Besazio und Viggiù seine Handfertigkeit schulen konnte – ist die Mailänder Dombauhütte, gefolgt von der klarer strukturierten und prägenderen Schule für figürliches Arbeiten an der Akademie von Brera. Hier erliegt er zweifellos der Faszination, die Pompeo Marchesi mit seiner romantischen Empfindsamkeit und seinem masslosen Genie auf ihn ausübt. Marchesi ist unendlich grosszügig, gelegentlich unstetig, und vor allem ein Meister darin, all die modernen Mittel und Formen der Organisation seiner Zunft, der Kommunikation und der Konsensbildung auszuschöpfen und sich als wichtige Persönlichkeit des kulturellen

Lebens im Mailand der Restauration zu etablieren. Hier gewinnt Vela das Vertrauen von Benedetto Cacciatori, dem Stellvertreter Marchesis, und wird sein bester Schüler. Cacciatori hat zwar weniger Einfluss als Marchesi, ist aber als Eklektiker offener für die Neuerungen der historischen Romantik und des Purismus, für die Einflüsse der Moderne und für die ersten Wirrungen des Realismus. Hier, an der Akademie, hat Vela in den Klassen von Luigi Sabatelli und Francesco Hayez vor allem Gelegenheit, Seite an Seite mit den Malern seiner Generation (Giuseppe Bertini, den Brüdern Domenico und Gerolamo Induno sowie Eleuterio Pagliano) seine Fertigkeiten zu verfeinern und seine traditionelle klassizistische Ausbildung als Bildhauer (die praktisch ausschliesslich auf der Anfertigung von Gipskopien der in der Akademie allgegenwärtigen antiken Statuen und Renaissance-Skulpturen basierte) durch systematische Übungen im Aktzeichnen zu ergänzen. Dank dieser Erfahrungen, verbunden mit einer unstrittigen Virtuosität beim Modellieren und der Bearbeitung des Marmors, wird Vela in seiner Bildhauerei radikale und innovative Wege gehen, die die nachfolgenden exzentrischen Entwicklungen der Lombardischen Schule vorwegnehmen, nämlich die Tendenz zum Pittoresken und die erstaunliche mimetische und taktile Qualität der Oberflächenbearbeitung mit Bossierholz, Zahneisen und Raspel. Das merkte schon, wenn auch etwas zähneknirschend, der Schriftsteller Giuseppe Rovani an, ein den Meister aus Ligornetto nicht immer mit Lob überschüttender Kritiker:

«[...] Es ist gewiss, dass Vela bei der Ausführung seiner Skulpturen an einen Punkt gelangt ist, den wohl frühere Künstler nie erreicht haben. Zu den Zeiten der Davidschen Schule in der Malerei konnte der Betrachter in den kolorierten Tafeln vielerlei Dinge sehen, die eher Elemente der Bildhauerei schienen als solche der Malerei. Wer hingegen die Werke Velas betrachtet, erkennt umgekehrt in dem nackten Marmor einen Stil, der an die vielfältige Arbeit eines Malers erinnert. Und genau darin besteht nach unserer Meinung die Originalität von Velas Stil und die charakteristische Art, die seine Kunst prägt.»¹

Velas Kunst ist vom ersten Erfolg in Mailand an untrennbar mit den liberalen Werten des Risorgimento verbunden, die auch unter den jungen Vertretern der Aristokratie und des unternehmerischen und intellektuellen Bürgertums viele Anhänger fanden und zur wichtigsten politischen Triebkraft des Kampfes für die Unabhängigkeit und Einheit des Landes im Zeitraum 1848 – 1860 wurden. Wie viele italienische Patrioten schloss sich auch Vela notgedrungen Cavour's Projekt der Einigung Italiens unter dem savoyischen Königshaus an, blieb aber der republikanischen Utopie von Mazzini und Manin treu. Voller Überzeugung vertrat er energisch die Ideale der Demokratie und der sozialen Gerechtigkeit, später typische Forderungen der radikalen Linken in Italien. Nach den Versuchen an der Akademie und den ersten gemeinschaftlichen sowie kleineren eigenen Arbeiten fertigt der junge Tessiner Bildhauer aus einfachem Stein ein *Standbild des Bischofs Luvini* für den Innenhof des *Palazzo Civico* in Lugano an und



Vincenzo Vela,
Standbild des
Bischofs Giuseppe
Maria Luvini,
nach 1845,
Gipsabdruck,
194 x 89,2 x 48 cm

erntet für die bestechend realistische und nüchterne Darstellung die Begeisterung und Sympathie aller Kritiker, Literaten und bildenden Künstler, die sich dem Neuen gegenüber offener zeigen. Dank der Vermittlung und Unterstützung von Francesco Hayez, Andrea Maffei und Carlo Tenca öffnen sich Vela die Türen zu den interessantesten Zirkeln des Mailänder kulturellen Lebens, zum Beispiel zum literarischen Kreis um Alessandro Manzoni und zum Salon von Clara Carrara Spinelli Maffei, wo sich ihm die Möglichkeit bietet, die für ihn entscheidende Protektion von Massimo d'Azeglio zu erhalten und sich die ersten wichtigen, lohnenden Aufträge zu sichern. Die Auftraggeber seiner ersten Salonwerke, vom *Morgengebet* aus der Zeit unmittelbar vor seinem politisch-militärischen Engagement von 1847-1848 bis zum ideologischen Bruch des *Spartakus* und der Ausweisung aus dem österreichischen Lombardo-Venetien, sind alle am Widerstand gegen die Fremdherrschaft beteiligt, von Cesare Giulini über die Brüder Giulio und Antonio Litta bis zu Giovanni und Carlo d'Adda.² Dem Auftrag Giulio Littas für ein Werk ohne vorgegebenes Thema verdanken wir die spröde Anmut des *Morgengebets*, Magnet der Ausstellung von Brera 1846 und umjubeltes Manifest der neuen intimistischen und naturalistischen Sensibilität, die Tenca zu den folgenden Worten hinreisst:

«Es ist nicht mehr der Marmor, den wir vor Augen haben, sondern etwas vor Leben Sprühendes, das den Betrachter mit seinen irritierenden Helldunkel-Effekten berückt. Dieser Verzicht auf jegliche bildhauerische Manieriertheit, diese absolute Liebe zur Wahrheit, auch auf Kosten der gewohnten Wirkung, zeugt nicht nur von grossem Mut, sondern auch von einer tiefgehenden Kenntnis des Schönen, von einer wahren künstlerischen Revolution.»³

Giulio Littas Bruder, Herzog Antonio, beauftragt Vela mit einer Marmorversion seiner provozierenden Revolutionsverherrlichung *Spartakus* (1847-1850), die der Künstler in den letzten Monaten vor den Fünf Tagen von Mailand erdacht und konzipiert hat und von der bei Beginn des Aufstands gegen die Österreicher nur ein Gipsmodell in seinem

Atelier existiert⁴. Cesare Giulini und sein Schwager Giovanni Battista Camozzi Vertova betrauen ihn Anfang 1848 mit der *Büste des Lorenzo Mascheroni*, ein gleichermassen provokantes Geschenk der Mailänder Liberalen an die Stadt Bergamo als Zeichen der Solidarität und Dankbarkeit für den Mut, mit dem der bergamaskische Abgeordnete Giambattista Nazari sich in der Lombardischen Zentralversammlung für Reformen eingesetzt hatte.⁵ Durch Vermittlung des Architekten Giuseppe Balzaretto erhalten Vincenzo und Lorenzo Vela von Giovanni d'Adda den Auftrag zur Ausgestaltung der Grabkapelle seiner Gemahlin Maria Isimbardi am Eingang zum Park der prachtvollen *Villa Borromeo d'Adda* in Arcore: Vincenzo errichtet hier den etwas befremdenden Marmoralkoven mit der ergreifenden Darstellung der Agonie der so jung Verstorbenen (*La contessa d'Adda negli estremi momenti di vita*, 1851-1852) und fertigt für den Altar die Statue der Schmerzensmutter (*Addolorata*, 1851-1853), ein Geschenk von Carlo d'Adda für seinen Bruder Giovanni als Zeichen seiner Anteilnahme.⁶

Dass er sich dann in Turin niederlässt, liegt wohl an der besonderen Offenheit dieser Stadt, dem bevorzugten Ziel politischer Emigranten aus den wichtigsten Städten eines durch den Sturm der Revolution von 1848-1849 und die nachfolgende Repression erschütterten Italiens. Und tatsächlich trifft Vela in der piemontesischen Hauptstadt mit ihren vielen lombardischen Emigranten sofort auf ein festes Netz, das ihm Schutz und Unterstützung bietet. Maffei besorgt ihm von Mailand aus den überaus wichtigen Auftrag für das *Kenotaph von Gaetano Donizetti* (Bergamo, Santa Maria Maggiore, 1852-1855), für das er die elegische Figur der *Harmonie* fertigt, vielleicht die beste seiner Grabskulpturen.⁷

Unter den zahlreichen Monumenten, die er in den fünfzehn fruchtbaren Jahren seines Aufenthalts in Turin für den neuen Friedhof und für die Plätze der Stadt anfertigt,⁸ kommt dem *Ehrenmal für das sardische Heer* auf der Piazza Castello besondere Bedeutung zu. Den Auftrag für dieses Werk – einer von Cavour geschickt eingefädelt und geförderten Spende liberaler Mailänder als Dank für das Eingreifen des piemontesischen Heers im Jahr 1848 und in der Hoffnung auf

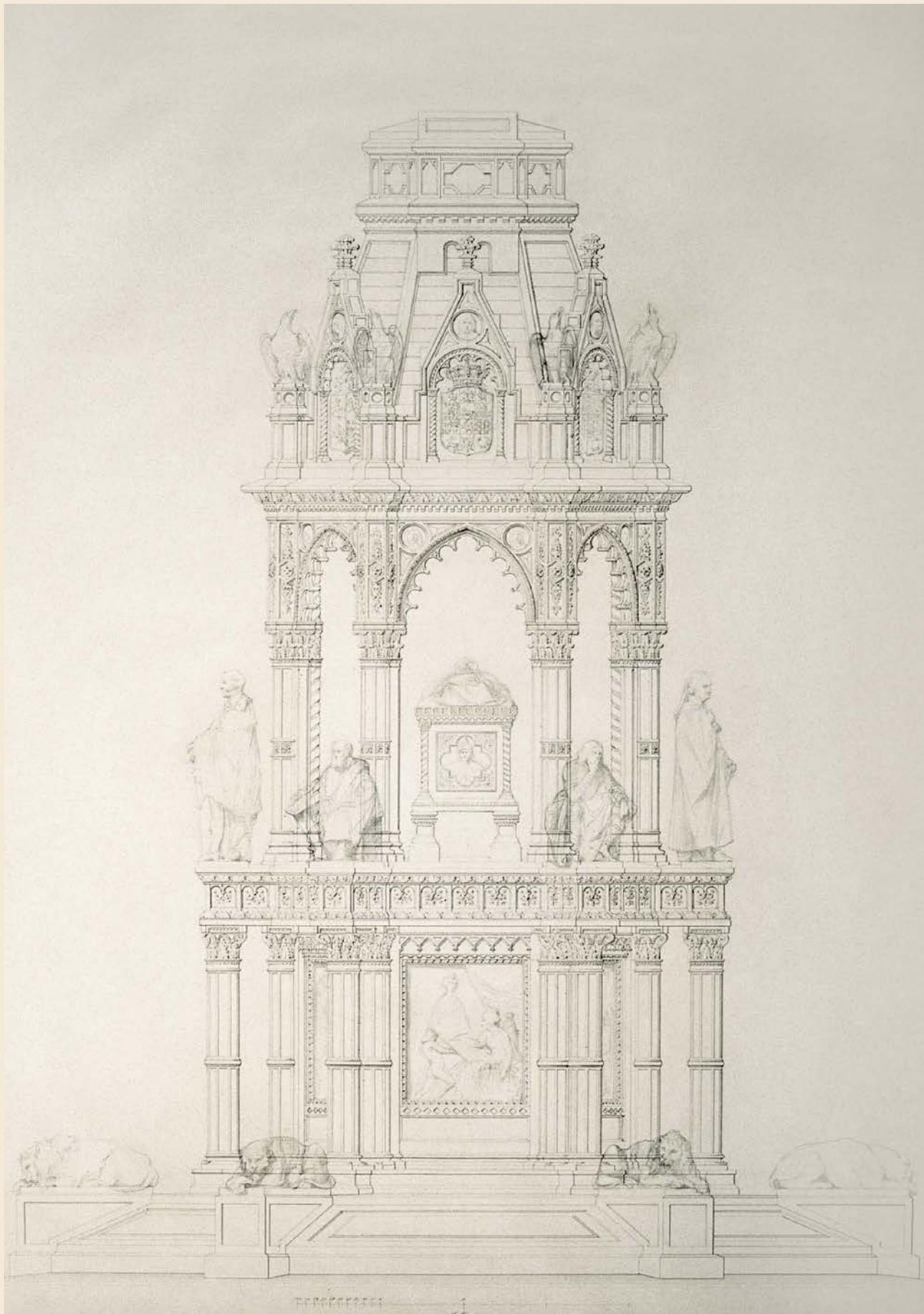


Vincenzo Vela,
*Die Gräfin d'Adda
in den letzten
Momenten ihres
Lebens.*
Grabdenkmal für
die Gräfin Maria
Isimbardi d'Adda,
1851-1853,
Original-Gipsmodell,
384 x 242 x 147 cm

erneute Unterstützung auch 1859 – vergeben die Mit-Emigranten Cesare Correnti und Carlo Clerici (ein untypischer, äusserst radikale demokratische und revolutionäre Werte verfechtender Aristokrat) ohne jedes Zögern an Vela. Giovanni Visconti Venosta unterstreicht die politische Funktion dieser Provokation gegen Österreich, indem er an die heimliche Verbreitung von Fotografien des Projekts bzw. von Velas Modell beim offiziellen Besuch von Kaiser Franz-Josef und Kaiserin Elisabeth am 15. Januar 1857 in Mailand erinnert:

«Im Laufe des Tages kursierte das Gerücht, der Kaiser habe unmittelbar nach der Ankunft in Mailand die Nachricht

erhalten, dass die Stadtverwaltung von Turin just an diesem Vormittag das von einer Mailänder Delegation unterbreitete Angebot der Errichtung eines Denkmals für das sardische Heer angenommen hatte. Das mag den Unmut des Kaisers und sein reserviertes Verhalten gegenüber dem Bürgermeister erklären, das die Anwesenden beobachtet hatten. Einige Tage zuvor hatte mein Bruder Emilio heimlich ein Paket mit Photographien des Denkmals erhalten, dessen Modell sich noch in Velas Atelier befand. Wir machten uns zu mehreren daran, die Photographien so zu verteilen, dass sie vor allem zu den Personen im Gefolge des Kaisers gelangten und die Minister



sie dann in ihrer Unterkunft oder auf dem Schreibtisch vorfanden. Im Nachhinein weiss man, welch grossen Erfolg das Unterfangen hatte.»⁹

Vela zeichnet sich auch bei dieser Gelegenheit durch eine ungewöhnlich avantgardistische Lösung aus: Ganz dem demokratischen Gedanken verpflichtet, zelebriert er nicht den Herrscher oder einen Feldherrn, sondern mit dem *Alfiere* (Fähnrich) einen einfachen Unteroffizier, der die entscheidende Bedeutung der niederen Stände in den Feldzügen für die Unabhängigkeit Italiens verkörpert.¹⁰

1867 verlässt Vela Turin – wohl nicht ganz unerwartet angesichts des generellen Niedergangs der alten republikanischen Werte und eines Veränderungsprozesses, der das politische Klima der Stadt immer mehr verändert und ihre fortschrittliche und inspirierende Funktion für die Nation eingeschränkt hat. Nach dem Tod wichtiger Förderer wie Cavour und Massimo d’Azeglio (zu dessen Gedenken er anhand der Totenmaske eine Porträtbüste anfertigt, die 1866 in seiner Werkschau ausgestellt wird)¹¹ entscheidet sich der Bildhauer für einen Ortswechsel – möglicherweise aus Enttäuschung darüber, dass er den Auftrag für ein Cavour-Denkmal nicht bekam,¹² wahrscheinlich aber auch aufgrund des enormen Erfolgs, den er auf der Weltausstellung in Paris 1867 mit seinem Denkmal für Christoph Kolumbus (1864-1866, heute in Colón, Panama) und dem



Sterbenden Napoleon I. (1866) erzielte. Die Entwicklungen in Italien und auf der internationalen Bühne,¹³ aber auch der Wunsch, den künstlerischen Werdegang seines Sohnes Spartaco an der Akademie von Brera aus der Nähe zu verfolgen, bewegen Vela dazu, sich in der Villa in seinem Geburtsort Ligornetto niederzulassen, die er sich seit 1862 als Landsitz hatte bauen lassen.¹⁴ Dieser Rückzug nach Ligornetto leitet jedoch keineswegs eine Zeit des Müssiggangs ein: In den siebziger und achtziger Jahren entsteht eine grosse Zahl seiner wichtigsten, reifsten Werke wie die Skulpturen für die Grabkapelle der Familie Giulini della Porta Barbiano di Belgioioso in Velate (*Ecce Homo*, 1868; *La preghiera dei morti*, 1874) oder die Grabmäler der Familien *Lazzati* (1871), *Ciani* und *Kramer* (1872) für den neuen Mailänder Monumentalfriedhof. Neben diesen und zahlreichen weiteren Erfolgen hält diese Zeit für Vela allerdings auch zwei herbe Enttäuschungen in Form von entgangenen Aufträgen bereit: dem eines Denkmals für den Revolutionär Daniele Manin in Venedig (1870) sowie demjenigen für das komplexe Projekt des *Mausoleums von Karl II., Herzog zu Braunschweig*, in Genf (1874-1876).¹⁵ In seinem letzten Lebensjahrzehnt verzichtet Vela stolz auf die Teilnahme

Links:
Vincenzo Vela,
Entwurf des
Mausoleums von
Karl II., Herzog
zu Braunschweig,
in Genf, 1888,
Bleistift, Tinte,
Feder, Zeichnung,
850 x 600 mm

Auf dieser Seite:

Links:
Vincenzo Vela,
Der sterbende
Napoleon, 1866,
Original-Gipsmodell,
147,3 x 108,5 x
134 cm

Rechts:
Vincenzo Vela,
Christoph Kolumbus
befreit Amerika,
1865-1867,
verkleinerte
Gipskopie,
85,5 x 51 x 38,3 cm





an zwar sehr lukrativen, aber von erbarungsloser Vetterwirtschaft geprägten Wettbewerben um öffentliche Aufträge für die Errichtung grosser Skulpturen in italienischen Städten. Er agiert in diesen Jahren freier und ungebundener, doch seine Zielstrebigkeit und sein Enthusiasmus bleiben ungebrochen. So entwirft er – aus eigenem Antrieb und ohne Auftrag – das grosse Denkmal für die *Opfer der Arbeit* (1883 in Zürich als Gipsmodell ausgestellt), bei dem die eindringliche Darstellung der Gliedmassen und der Physiognomie vollkommen mit dem humanistischen Pathos des Sujets in Einklang steht, ein bewusstes Aufgreifen des brutalen Realismus eines Courbet oder Rude mit originellen, zukunftsweisenden Ansätzen, die durchaus überzeugend eine „prä-expressionistische“ Richtung vorwegnehmen könnten.

So wie bei *Die Opfer der Arbeit*¹⁶ ist auch bei Velas letzten Werken, den Denkmälern für *Bertani* in Mailand (1887-1888) und für *Garibaldi* in Como (1888-1889),¹⁷ die Kongruenz zwischen den Idealen der dargestellten Personen und dem Leben und Denken des Künstlers von entscheidender Bedeutung. Im Februar 1887 fügt ein anonymes Chronist des demokratischen Mailänder Blattes «Mentana» ergänzend zu der Meldung, Vela habe den Auftrag für die Errichtung eines Denkmals von Agostino Bertani «begeistert» angenommen, die folgende kaum bekannte „Anekdote“ aus dem künstlerischen Leben des Bildhauers hinzu, die auch die hier angestellten Überlegungen zu seiner Unabhängigkeit im Hinblick auf Ideologien und formensprachliche Fragen abrundet:

«Eines Tages begegnete er in den Strassen Mailands dem Grafen Maffei, zu dem er seit jeher gute freundschaftliche Beziehungen unterhielt.

Maffei sprach ihn an und liess ihn wissen, dass das Komitee für die Errichtung eines Denkmals für Napoleon III. gerne ihm, Vela, den Auftrag erteilen würde, und drängte ihn, dieses Angebot anzunehmen.

Doch der patriotische, liberale Künstler wies das Ansinnen entrüstet zurück und erklärte Maffei, das Komitee brauche sich deswegen gar nicht erst an ihn zu wenden.

(...) Ein Denkmal für Bertani, das ist eines Vela würdig!

Auch die Kunst muss ihr Schamgefühl bewahren, wenn sie nicht als Hure gelten will.»¹⁸

* **Giorgio Zanchetti**

Professor für Kunstgeschichte

der Gegenwart an der Universität Mailand.

Seine wissenschaftliche Tätigkeit ist vor allem auf die italienische Bildhauerkunst im Spannungsbereich von Klassizismus, Purismus und Realismus sowie auf die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Kunstströmungen des Zwanzigsten Jahrhunderts ausgerichtet.

Vincenzo Vela,
Das Gebet der Toten.
Grabdenkmal
für die Gräfin
Maria Beatrice
Giulini della
Porta Barbiano
di Belgioioso, 1874.
Original-Gipsmodell,
175,7 x 66,8 x
68,3 cm

Anmerkungen

- ¹ ROVANI 1855-1858, S. 513-514.
- ² Dazu kommen in der Heimat, in Lugano, die Brüder Filippo und Giacomo Ciani, die nach den Prozessen im Zusammenhang mit den Unruhen von 1821 aus Mailand geflohen waren und in deren Auftrag Vela das Grabmal der Eltern Carlo Ciani und Maria Zacconi Ciani mit dem Titel *Das trauernde Italien* sowie das 1856 an der Strandpromenade von Lugano gegenüber dem Hôtel du Parc errichtete Standbild des *Wilhelm Tell* anfertigt.
- ³ TENCA 1846, S. 120.
- ⁴ Die im Besitz der Gottfried-Keller-Stiftung befindliche Marmorstatue steht heute im Hof des *Palazzo Civico* in Lugano. Zur Chronologie und zur symbolischen Deutung des Werks siehe ZANCHETTI 2005.
- ⁵ Die Büste wurde erst 1862 im *Palazzo Nuovo* (heute Sitz der Stadtbibliothek *Angelo Mai*) in Bergamo aufgestellt, vgl. ZANCHETTI 2009.
- ⁶ Vgl. PORZIO-TEDESCHI 1991; ZANCHETTI 1997a, S. 26-29, 40-43, Nr. 48-64; a.a.O., *Datenblätter*, in *Museo Vela* 2002, S. 288, Kat. I.6 und I.7.
- ⁷ BARBARA CINELLI, *Datenblatt*, in *Cultura figurativa* 1980, S. 687, Kat. 759; Scott 1979, S. 166-171, 513, Ill. 88-94; G. ZANCHETTI, *Datenblatt*, in *Museo Vela* 2002, S. 290, Kat. I.15; PILON 2012.
- ⁸ Die Statue der *Hoffnung* für das Grab der Familie Prever (1852-1854); das *Grabmal von Tommaso Calosso* (1853); das *Grabmal des Generals Giacinto Provana di Collegno* (1857); das *Grabmal des kleinen Tito Pallestrini*, (1856; heute in der *Galleria d'Arte Moderna*); die Denkmäler für *Cesare Balbo* (1856), *Daniele Manin* (1861), *Vittorio Emanuele II* (*Palazzo Civico*, 1860-1865), *Carlo Alberto* (*Palazzo Reale*, 1865), die *Zwei Königinnen Maria Adelaide und Maria Teresa von Savoyen* (*Santuario della Consolata*, 1858-1861) und *Luigi Gallo* (Zentralgebäude der Universität Turin, 1863). Die 1858 für einen portugiesischen Auftraggeber gefertigte Statue der *Minerva* blieb zunächst in Velas Atelier in der *Accademia Albertina* und wurde dann vor dem Gebäude für die nationale Ausstellung in Turin 1880 aufgestellt, aber erst nach dem Tod des Künstlers 1895 offiziell von der Stadt Turin erworben. Heute steht sie im Innenhof der Universität (vgl. BERTONE 2003).
- ⁹ VISCONTI VENOSTA 1904, S. 307.
- ¹⁰ Zu dem Denkmal siehe: CINELLI 1985; MORGANTINI 2011.
- ¹¹ *Mostra dei dipinti*, 1866, S. 87; SCOTT 1979, S. 235, 468 Kat. 37.
- ¹² SCOTT 1979, S. 318-330; MASEDU 1998, S. 45-55.
- ¹³ Die nachhaltige Unterstützung der Truppen des Kirchenstaats durch das kaiserliche Frankreich in der Schlacht von Mentana (3. November 1867) hatte beispielsweise wesentlich zum Schwinden des Mythos Napoleons III. unter den demokratisch gesinnten Italienern beigetragen.
- ¹⁴ CANAVESIO 2002, S. 25-29.
- ¹⁵ MASEDU 1998, S. 61-63; Scott 1979, S. 387-397, 401-426, 479-485; G. ZANCHETTI, M. DEGL'INNOCENTI und G. GINEX: Marina DEGL'INNOCENTI und Giovanna GINEX, *Datenblätter* in *MUSEO VELA* 2002, S. 292, 313, 319-320, Kat. I.37, IV.7, V.25, 32.
- ¹⁶ Siehe dazu auch Velas Darstellung der Grundzüge seiner Poetik, die Cristina Brunati in ihrem Beitrag zitiert (S. X).
- ¹⁷ ZANCHETTI 1997b; a.a.O., *Datenblätter*, in *Museo Vela* 2002, S. 296, Kat. I.40-41; MASEDU 2007, S. 28-36, 41, 43, 47-50.
- ¹⁸ *Vela e Calamatta*, in «Mentana. Foglio quotidiano», 1. Jg., Nr. 20, Donnerstag 17. Februar 1887. Zur ideologischen Rechtfertigung von Velas indignierter Ablehnung wenige Jahre nach der Weltausstellung in Paris 1867 siehe Fussnote 13. Die Idee für die Errichtung dieses Denkmals in Mailand entstand bereits Anfang 1873, wenige Tage nach dem Tod Bonapartes. Die bronzene Reiterstatue von Francesco Barzaghi für das *Denkmal Napoleons III.* stand 1881 bei der Nationalen Ausstellung in Mailand im Hof des Senatsgebäudes. Das 1886 mit den Flachreliefs von Antonio Bezzola vervollständigte Monument, das Gegenstand heftiger politischer Auseinandersetzungen war, sollte erst 1927 seinen endgültigen Platz im Parco Sempione erhalten (vgl. BELTRAMI 1927; *Memorie* 1997, S. 227-229).

Bibliografie

TENCA 1846

CARLO TENCA, *Esposizione di B.B.A.A. nell'I.R. Palazzo di Brera*, in «Rivista Europea», September 1846, S. 340-369; siehe auch a.a.O., *Scritti d'arte (1838-1859)*, hrsg. von Alfredo Cottignoli, Bologna 1998, S. 117-141.

ROVANI 1855-1858

GIUSEPPE ROVANI, *Vincenzo Vela*, in *Storia delle lettere e delle arti in Italia, giusta le reciproche loro risposdenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, hrsg. von G. Rovani, Francesco Sanvito, Mailand 1855-1858, Band IV, 1858, S. 507-514.

VISCONTI VENOSTA 1904

GIOVANNI VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, zweite Auflage, Mailand 1904.

BELTRAMI 1927

LUCA BELTRAMI, *Vicende del Monumento a Napoleone III in Milano dal 1881 al 1926*, Mailand 1927.

SCOTT 1979

NANCY J. SCOTT, *Vincenzo Vela 1820-1891*, Doktorarbeit an der New York University, Juni 1978, New York - London 1979.

Cultura figurativa 1980

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861, hrsg. von E. CASTELNUOVO und M. ROSCI, Ausstellungskatalog (Palazzo Reale - Palazzo Madama - Palazzina della Promotrice, Turin, Mai-Juni 1980), Turin 1980.

CINELLI 1985

BARBARA CINELLI, *Un monumento ottocentesco e il suo pubblico: l'Alfiere di Vincenzo Vela nella Torino sabauda*, in «Notiziario dell'Istituto Storico della Resistenza in Cuneo e Provincia», Nr. 28, 2. Halbjahr 1985, S. 177-189.

PORZIO-TEDESCHI 1991

FRANCESCO PORZIO e FRANCESCO TEDESCHI, *Vincenzo Vela ad Arcore*, hrsg. von der Stadtverwaltung von Arcore, Tavernerio (Como) 1991.

Memorie 1997

Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano, hrsg. von Michele Pietrantoni, Federico Motta, Mailand 1997.

ZANCHETTI 1997a

G. ZANCHETTI, *La natura colta sul fatto. Un percorso per Lorenzo Vela (1812-1897)*, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», Nr. 1, Juni 1997, S. 12-45.

ZANCHETTI 1997b

GIORGIO ZANCHETTI, *L'eroe in controforma. Il Monumento a Giuseppe Garibaldi e alle Giornate*

Comasche del marzo 1848 di Vincenzo Vela, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», Nr. 2, Oktober 1997, S. 8-33.

MASEDU 1998

FEDERICO MASEDU, «...*Esprimiamo concetti generosi, nobili, educatori, utili alla patria e la patria ce ne terrà conto...*». *La parabola dell'allegoria politica nell'opera di Vincenzo Vela*, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», Nr. 3, November 1998, S. 44-69.

Museo Vela 2002

Museo Vela. Le collezioni: scultura, pittura, grafica, fotografia, hrsg. von Gianna A. Mina Zeni, Lugano 2002.

BERTONE 2003

VIRGINIA BERTONE, *La «bellissima scultura»: origini e vicende della Minerva di Vincenzo Vela*, in *Vincenzo Vela, Minerva*, Turin 2003.

ZANCHETTI 2005

G. ZANCHETTI, «*Non fuit majus Italiae discrimen quam a Spartaco*», in *Spartaco. La scultura in rivolta*, Ausstellungskatalog (Ligornetto, Museo Vela, 5. Juni - 2. Oktober 2005), hrsg. von Gianna A. Mina Zeni unter Mitarbeit von Federico Masedu, Museo Vela - Bundesamt für Kultur (Sachbücher Kultur 1), Ligornetto 2005, S. 10-16.

MASEDU 2007

FEDERICO MASEDU, *Vela, garibaldini e Garibaldi: una lunga simpatia*, in *Vincenzo Vela e Giuseppe Garibaldi. Ritratti e monumenti di iconografia garibaldina nelle collezioni del Museo Vela*, Ausstellungskatalog (Ligornetto, Museo Vela, 18. September - 25. November 2007), hrsg. von Gianna A. Mina Zeni, Federico Masedu und Maria Foletti, Museo Vela - Bundesamt für Kultur (Sachbücher Kultur 3), Ligornetto - Bern 2007, S. 29-50.

ZANCHETTI 2009

G. ZANCHETTI, «*La voce pubblica indica Vela*». *Tracce di studio per l'attività di Vincenzo Vela a Bergamo*, in *Svizzeri a Bergamo nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal '500 ad oggi*, Sonderausgabe von «Arte e Storia», 10. Jg., Nr. 44, September-Oktober 2009, S. 314-327.

MORGANTINI 2011

FILIPPO MORGANTINI, *L'Alfiere sardo di Vincenzo Vela: l'arte verista serve la causa italiana*, in «Quaderni del „Bobbio“», Nr. 3, (Juni) 2011, Carignano, S. 75-103.

PILON 2012

LUIGI PILON, *Vincenzo Vela e il monumento a Gaetano Donizetti nella Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo*, in «Quaderni di Archivio Bergamasco», Nr. 5, 2011, S. 107-139.



Vincenzo Vela

Zwischen dem Tessin und Italien in der Epoche des Risorgimento

von Marco Marcacci*



Links:

Vincenzo Vela,
Spartakus, 1847-1849,
Original-Gipsmodell,
208 x 80,5 x 126,5 cm

Auf dieser Seite:

Vincenzo Vela,
Büste des Generals Henri Dufour, 1849,
Original-Gipsmodell,
74 x 64 x 37 cm

Der Nimbus der Legende, der das Werk und die Person von Vincenzo Vela umgibt, hat auch mit seinem Wirken während der Geschehnisse des Risorgimento zu tun. Wie so oft bei aussergewöhnlichen Persönlichkeiten begann auch bei Vela die Legendenbildung bereits zu seinen Lebzeiten – etwa mit dem Buch *Volere è potere!* von Michele Lessona, der die Parabel vom Menschen erzählt, der durch eigene Kraft zum Erfolg gelangt – und setzte sich unmittelbar nach seinem Tod mit den Veröffentlichungen von Freunden und Verehrern des Künstlers wie dem Architekten Augusto Guidini und dem Philosophen Romeo Manzoni² fort. Manzonis feinfühliges Essay enthält zahlreiche romanhafte Exkurse und ist noch heute die Quelle vieler allgemeinverständlicher Darstellungen von Velas Leben und Werk.³

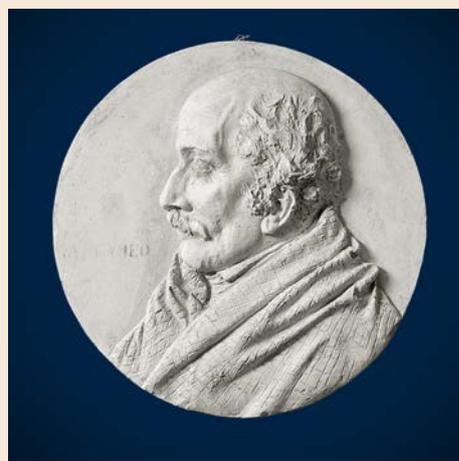
Mit Blick auf das Risorgimento wird Vela heute in dramatischer, romantischer Weise als Kämpfer geschildert, der ohne jedes Zögern den Meissel aus der Hand legt, um den Karabiner zu ergreifen, als Künstler, der in seinen Werken die Ideale des italienischen Befreiungskampfes darstellt, und als Staatsbürger, der sich dem Dienst für seine beiden Vaterländer verpflichtet fühlt: der Schweiz und Italien.

Vor einer detaillierten Darstellung von Velas Mitwirken in den entscheidenden Phasen des italienischen Einigungsprozesses ist zunächst die Haltung des Kantons Tessin und der Tessiner Bevölkerung gegenüber den Entwicklungen zu skizzieren, die zur Einheit Italiens führten. Das Verhältnis der Tessiner zu Italien und indirekt auch zur Schweiz lässt sich wohl am besten mit den Worten des Tessiner Staatsrats Antonio Veladini zusammenfassen, der 1848 im Kantonsparlament sagte: «Im Herzen und in unserer Seele sind wir Italiener, aber politisch, meine Herren, sind wir Schweizer, und sei es nur, weil wir frei sind.»⁴ Das Tessin und die Tessiner blickten also aus mindestens drei Gründen voller Anteilnahme auf die Ereignisse in Italien, die in den Aufständen von 1848 gipfelten.

Der erste Grund war die kulturelle und emotionale Verbundenheit: Viele Tessiner fanden in italienischen Städten Arbeit, vor allem in Mailand, und der Kanton unterhielt enge Beziehungen zur Lombardei und zum Piemont; ausserdem unterstand die Bevöl-

kerung des Kantons, zu hundert Prozent katholischen Glaubens, den Diözesen von Como und Mailand, und nicht zuletzt studierten die Abkömmlinge der Tessiner Eliten zum Grossteil an den Universitäten und Akademien des Nachbarlandes im Süden.

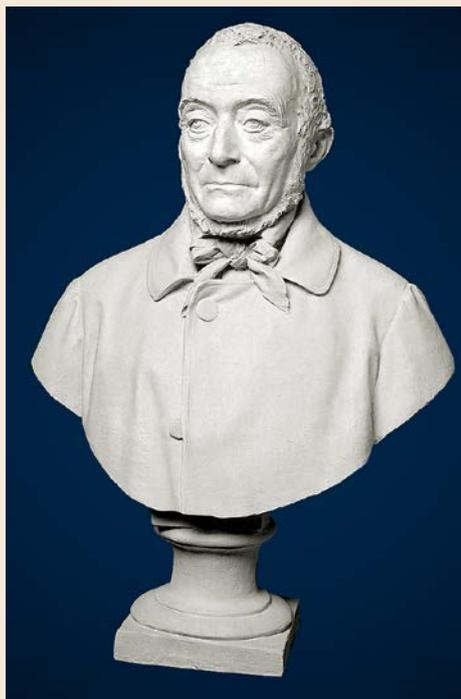
Der zweite Grund war politischer und ideologischer Natur: Die Freiheitsbewegungen eines Mazzini oder Cattaneo gründeten auf politischen Grundsätzen wie den Werten des Republikanismus und des Föderalismus, die auch den Tessinern und allen Schweizern am Herzen lagen; vor allem die Freisinnigen sympathisierten mit den ersten Einheitsbestrebungen der Italiener, die dazu beizutragen schienen, Italien „schweizerischer“ zu machen. Doch dachte im Tessin niemand daran, sich einem italienischen Nationalstaat anzuschliessen. Seit 1798 war die Bevölkerung der südlichen Landvogteien, die den Kanton Tessin bildeten, mehrheitlich gegen den Anschluss an einen italienischen Staat gewesen, weil ihr bewusst war, dass sie sich nur im Rahmen des eidgenössischen Systems eine gewisse Autonomie wahren und ihre politische Existenz sichern konnte. Die Geschichte des modernen Tessins spiegelt vor allem den Willen, sich im Rahmen des föderalen helvetischen Systems einen politischen Raum zu schaffen und zu bewahren. Der dritte Grund war pragmatischer und strategischer Natur: Der Feind, den es zu besiegen galt, war Österreich, das mit harter Hand die Lombardei beherrschte, was auch im nahen Tessin zu spüren war. Nach der liberalen Reform von 1830 und noch mehr nach 1839, als die Radikalen an die Macht gelangten, war das Tessin für Österreich vor allem eine republikanische und demokratische „Provokation“, ein Zufluchtsort



Vincenzo Vela,
Porträt von Carlo
Cattaneo, 1871.
Gipsmedaillon,
Originalmodell,
48,8 x 47,4 x 8 cm

Vincenzo Vela,
Büste von Giacomo
Ciani, 1869,
Original-Gipsmodell,
80,8 x 57,2 x
33,4 cm

für Verschwörer aller Art und eine Herausforderung an die in Wien geschaffene und von dort garantierte politische Ordnung der Restauration. Der Kanton Tessin, der zur eigenen Versorgung auf den mächtigen Nachbarn angewiesen war, musste wegen seiner tatsächlichen oder auch nur unterstellten Solidarität mit den italienischen Patrioten alle möglichen Schikanen und Repressalien Österreichs erdulden.



Die Befreiung Italiens von der Fremdherrschaft wurde also durchaus herbeigewünscht, zur Sicherheit der Eidgenossenschaft und des Tessins gleichermassen. Carlo Cattaneo formulierte es so: «Die Freiheit aller unserer Nachbarn ist eine Voraussetzung unserer Freiheit.»⁵ Im Übrigen traf der Kampf der Italiener um die Freiheit und die Souveränität ihres Landes in der ganzen Schweiz, bei allen Bürgern, die sich der Tradition der Aufklärung und dem liberalen Denken verpflichtet fühlten, auf grosse Sympathie.

Die Aufstände gegen die Österreicher im Jahr 1848 führten auf der italienischen Halbinsel viele politische Kräfte in einer breiten Koalition zusammen, der sich auch Papst Pius IX. anschloss. Es überrascht daher nicht, dass viele Tessiner sich über alle internen politischen Gräben hinweg in unterschiedlicher Weise – einige sogar mit der Waffe in der Hand – am Kampf der Italiener für die Befreiung vom frem-

den Joch und für Freiheit und Demokratie beteiligten. Bekanntlich endete der erste italienische Unabhängigkeitskrieg mit einer Niederlage, und der Zorn der Österreicher, die vom Sommer 1848 an wieder die Lombardei beherrschten, traf auch das Tessin und die Tessiner. Die österreichischen Vergeltungsmassnahmen kulminierten 1853 in der Ausweisung von etwa 5000 Tessinern, die ihren Wohnsitz in der Lombardei hatten. Den Österreichern gelang es mit ihrer Strategie sogar, Zwietracht zwischen dem Kanton Tessin und dem Bund zu säen und in der restlichen Eidgenossenschaft den Verdacht zu wecken, die Tessiner fühlten sich mehr als Italiener denn als Schweizer.

Die Begeisterung des Tessins für die italienische Einigung und die Hoffnung auf einen erfolgreichen weiteren Verlauf des Risorgimento klangen nach dem Erreichen der Einheit rasch ab. Ein zentralistischer und monarchischer Staat unter Führung der Savoyer war dem politischen und kulturellen Empfinden der meisten Tessiner und auch der meisten Schweizer fremd. Die Auseinandersetzung mit dem Kirchenstaat, die in der Eroberung Roms gipfelte, machte alle Sympathie der katholischen Tessiner für das vereinte Italien zunichte. Auch die Migration nach Italien ebte ab, und die Schweizer Südgrenze wurde zur Zollschranke zwischen zwei protektionistischen Staaten.

Mit der nationalen Einheit entstand auch das Problem der *terre irredente*, der „unerböten Gebiete“ italienischer Sprache und Kultur, die noch nicht Teil des Nationalstaats waren. Den Irredentisten ging es in erster Linie um Triest und das Trentino, aber manch einer betrachtete auch das Tessin als eine politische und geografische Anomalie. Seit 1862 kam nach einigen unüberlegten Äusserungen von Politikern des Königreichs Angst vor einer Annektion des Kantons auf, was wiederum zu lautstarken Loyalitätserklärungen der Tessiner für die Schweiz führte.⁶

Wie bereits erwähnt, war die Beteiligung der Tessiner am italienischen Einigungsprozess im Jahr 1848 am stärksten, dem Jahr des lombardischen Aufstands und des ersten Unabhängigkeitskriegs. Der März-Aufstand in Mailand löste im Tessin Begeisterung aus und weckte grosse Hoffnungen. Unmittelbar nach dem Eintreffen der Nachricht von



C. Pirelli



COMO

Via Sirovigià, 1^a Cortina - N. 255

der bewaffneten Erhebung bildeten sich im Tessin auf Initiative von Giacomo Ciani und Carlo Battaglini noch am Abend des 18. März bewaffnete Kolonnen und setzten sich Richtung Lombardei in Bewegung. Die ersten Kontingente von im Tessin ansässigen Lombarden, an der Spitze einige Flüchtlinge wie der Dichter Diego Piacentini und der Ingenieur Francesco Scalini, erreichten bereits einen Tag später Como und marschierten am folgenden Tag weiter nach Mailand. Auch zwei Kontingente von Tessiner Freiwilligen setzten sich in Bewegung; sie bestanden vor allem aus Mitgliedern der *Società dei carabinieri* (Schützengesellschaft), die nach 1830 gegründet wurde, um sich im Schiessen zu üben und die liberalen und patriotischen Werte zu verbreiten. Unter den Anführern der Freiwilligen waren Tessiner Offiziere wie Augusto Fogliardi und Natale Vicari sowie der „General“ Antonio Arcioni, eine Art Tessiner Garibaldi, der in Spanien gegen die Karlisten gekämpft hatte und wenig Bereitschaft zeigte, sich der Disziplin und Taktik eines regulären Heers unterzuordnen.

Eine von Fogliardi und Arcioni angeführte Kolonne brach von Lugano auf, lieferte sich in Villa dell'Olmo Gefechte mit kroatischen Einheiten und erreichte am Abend des 20. März Como. Eine andere Kolonne unter Natale Vicari kam aus Ponte Tresa, wandte sich nach Varese und weiter nach Mailand; ihr schlossen sich die Freiwilligen an, die unter Führung des Mailänders Francesco Simonetta vom Lago Maggiore her gekommen waren, darunter auch einige Tessiner.⁷ Auch für Arcioni und seine Männer war Mailand das Ziel; sie erreichten die Stadt am Abend des 24. März, zwei Tage nach dem Ende des Fünf-Tage-Aufstands und dem Rückzug der Österreicher, aber noch rechtzeitig genug, um sich den piemontesischen Truppen von Karl Albert anzuschliessen, der Österreich am 23. März den Krieg erklärt hatte.

Die Kolonnen der Freiwilligen aus dem Tessin und der Lombardei stiessen dann Richtung Veneto und Trentino vor, um die Verbindungslinien der Österreicher zu unterbrechen. Arcioni kehrte im April in die Heimat zurück, auch weil er seine Truppe nicht dem Heer des Königreichs Piemont unterstellen wollte. Auch die Kolonne Vicari-Simonetta, die an der Seite der Truppen des piemontesischen Generals Bes

gekämpft hatte, wurde im April entlassen, und der Grossteil der Tessiner kehrte nach Hause zurück. Ein Teil von ihnen nahm jedoch unter dem Kommando von Augusto Fogliardi aus Melano bis zur österreichischen Gegenoffensive im Juli weiter am Krieg teil.⁸

Zur Anzahl der Tessiner, die im lombardischen Krieg von 1848 mitkämpften, gibt es unterschiedliche Schätzungen. Verschiedentlich wurde sie mit einigen Tausend beziffert, was ganz sicher zu hoch gegriffen ist. Die ersten, die übertriebene Angaben zur Zahl der an den Kämpfen beteiligten Schweizer machten, waren übrigens die österreichischen Generäle (in einem Kriegsbulletin sprachen sie von 4000 Freiwilligen), um die Niederlage zu rechtfertigen, die ihre Truppen anfangs gegen ein Volksheer erlitten hatten. Nach zuverlässigeren zeitgenössischen Quellen gab es lediglich einige hundert Freiwillige aus dem Tessin; selbst wenn man die in der Lombardei ansässigen Tessiner hinzurechnet, kommt man höchstens auf 500 bis 700 Mann.⁹ Die Kolonne, die sich in Como unter dem Befehl von Arcioni und Fogliardi gebildet hatte, bestand aus etwa 250 Mann, darunter waren aber zahlreiche Lombarden, die ins Tessin geflüchtet waren oder dort ihren Wohnsitz hatten.¹⁰ Bekannt ist lediglich die Zusammensetzung der Kolonne Simonetta-Vicari: 221 Mann einschliesslich Stab, die Hälfte (110) davon Tessiner.¹¹

Welche Rolle spielte Vincenzo Vela bei den Militärkampagnen des Jahre 1848?¹² Die bereits genannten Gründe, aus denen viele Tessiner der Sache der italienischen Einigung Sympathie entgegenbrachten, gelten auch für ihn: Der junge Künstler, der sich in Mailand niedergelassen hatte, war sicher vom Gefühl der Brüderlichkeit und der Solidarität mit dem lombardischen Volk durchdrungen; seine radikalen politischen Ansichten brachten ihn dazu, die für ihre Freiheit kämpfenden Völker aktiv – als Mitglied der Schützengesellschaft beteiligte sich der Bildhauer gerne an Schiesswettbewerben – zu unterstützen; zudem konnte ihm das massive Eingreifen der Österreicher in die Politik des Kantons und der Eidgenossenschaft nicht entgehen. Vela selbst erwähnt in einem in der dritten Person abgefassten autobiografischen Text nüchtern seine Be-

Carlo Pozzi,
Einweihung des
Denkmals für
Giuseppe Garibaldi
von Vincenzo Vela,
1889,
Albumin auf
Fotopapier



teiligung als Freiwilliger zunächst am Krieg gegen die Kantone des Sonderbunds (November 1847) und dann am Krieg von 1848 in der Lombardei. Sein Engagement hinderte ihn an der Realisierung des *Spartakus*: «Der Künstler hatte rasch eine Marmorversion seiner Skulptur anfertigen wollen, doch der Sonderbundskrieg, der in diesem Jahr ausbrach, gemahnte ihn an seine Nationalität und an seine Pflichten gegenüber der Heimat. So packte er das Gipsmodell des *Spartakus* ein und schickte es nach Mailand, und er selbst tauschte den Meißel gegen die Arkebuse und schloss sich als Freiwilliger der Luganeser Bersaglieri-Kompanie an. Auch danach legte er die Waffen nicht nieder, sondern kämpfte, wenn auch als Freiwilliger, im ganzen Lombardischen Krieg von 1848 mit. Nach Ende des Kriegs nahm Vincenzo Vela seine Arbeit als Bildhauer wieder auf und fertigte als erstes den *Spartakus* aus Marmor.»¹³

Vela schloss sich den Freiwilligen aus dem Tessin und der Lombardei an, die auf Como marschierten. Die Präsenz des Bildhauers unter den Kämpfenden wird von Innocenzo Regazzoni aus Como belegt; beide wurden, wie die anderen Überlebenden der *Tage von Como* vom März 1848, bei der Einweihung des Garibaldi-Denkmal im Jahr 1889 mit einer Gedenkmedaille geehrt.¹⁴ Regazzoni zufolge sprach sich Vela «[...] viele Jahre nach den Ereignissen von 1848, an denen er persönlich beteiligt war, als es darum ging, wo sein Denkmal für Garibaldi aufgestellt werden sollte, nachdrücklich für den weiten Platz aus, der damals die Bühne für das grandiose, unbeschreibliche Geschehen gewesen war, das er in einem Flachrelief am Sockel der Statue des „Helden“ ebenfalls

verewigen wollte».¹⁵ In der Darstellung der *Kapitulation der Österreicher bei der Kaserne S. Francesco* am Sockel des Garibaldi-Denkmal hat Vela unter den Kämpfenden auch sich selbst abgebildet – was allerdings noch kein Beweis für seine Anwesenheit bei den Ereignissen von 1848 ist, denn auch auf dem Denkmal *Die Opfer der Arbeit* hat der Künstler in der Person des toten Mineurs sich selbst dargestellt.

Während Velas militärisches Engagement in Como festzustehen scheint, sind seine Heldentaten in Mailand, wo er gar an der Einnahme des Doms und an den entscheidenden Kämpfen bei der Porta Nuova beteiligt gewesen sein soll, reine Erfindung und stehen im Widerspruch zu den historischen Erkenntnissen über die Bewegungen der Freiwilligen-Kolonnen. Rein hypothetisch ist auch ein anderes Vorkommnis um den Bildhauer, von dem Guidini und Manzoni berichten. Danach sollen auf den Barrikaden von Mailand in den Gefechtsphasen «einige von ihm geformte Gipsstatuen von Pius X.» aufgestellt worden sein.¹⁶

Vela muss sich dann der Kolonne Vicari-Simonetta angeschlossen haben, denn sein Name erscheint in der Liste dieser Einheit: Er war in der ersten Kompanie unter Giovanni Battista Ramelli aus Barbengo, die 54 Mann umfasste, fast alle Tessiner. Natale Vicari erwähnt den Bildhauer in einem Bericht über seine Truppe aus dem Jahr 1865 mit den Worten, er bekleide den «vorläufigen Dienstgrad eines Zweiten Unterleutnants».¹⁷ Vela selbst erklärt 1870 in einem Brief, er habe unter dem Kommando von Vicari, Simonetta und Ramelli gekämpft. Der Kompanie von Ramelli gehörte auch der Leutnant Francesco Carloni (auch: Calloni)

Vincenzo Vela,
*Die Kapitulation
der Österreicher
bei der Kaserne
S. Francesco*, 1888,
Gipsrelief,
Originalmodell,
71,4 x 140,8 x 12 cm

an, der am 24. Juli 1848 in der Schlacht von Sommacampagna-Custoza verwundet wurde und vier Tage später in Bozzolo starb, wohin man ihn zusammen mit anderen Verwundeten gebracht hatte.¹⁸ Carloni muss sich also Fogliardis Leuten angeschlossen haben, die nach der Entlassung der Kolonnen von Arcioni und Vicari in den lombardisch-piemontesischen Reihen weiter kämpften. Vincenzo Vela könnte es ihm also gleichgetan haben, wenn er doch, wie es scheint, neben Carloni stand, als dieser getroffen wurde. Doch dass Carloni in Velas Armen sein Leben aushauchte, wie die ersten Biografen des Bildhauers schreiben, ist ganz offensichtlich erfunden: Während Carloni nach Bozzolo gebracht wurde, zog sich seine Kompanie nach Cremona zurück.¹⁹ Nachdem er die Waffen niedergelegt und wieder zum Meissel gegriffen hatte, brachte Vela seine politischen und moralischen Überzeugungen mit seinen künstlerischen Arbeiten zum Ausdruck, angefangen beim *Spartakus*, einem der Werke, die seine Ideale am besten verkörpern.²⁰ Nachdem er 1852 aus der Lombardei ausgewiesen wurde, weil er die Ernennung zum Ehrenmitglied der Akademie von Brera, die ihm von der österreichischen Regierung angeboten wurde, aus politischen Gründen ausschlug, ging Vela 1853 nach Turin. Nach der Ernennung zum Professor für Skulptur an der Accademia Albertina im Herbst 1856 setzte er den Dienst an der Sache der italienischen Einheit mit mehreren Denkmälern fort: Werke wie der *Alfiere* (Fähnrich), das Cavour-Denkmal in Genua, die Statue *L'Italia dei Martiri*, die Statuengruppe *L'Italia riconoscente alla Francia* (Italien dankt Frankreich) und andere mehr sind Manifeste dieses staatsbürgerlichen Engagements. Wie beim Einsatz mit der Waffe ging es ihm bei seiner bildhauerischen Arbeit auch stets um die Sache der Schweiz; davon zeugen etwa die Büste des Generals Dufour, die Standbilder des Stefano Franscini und des Wilhelm Tell und die Gedenkstatue für Francesco Carloni. Mit anderen Skulpturen nationalen Inhalts hatte er; in der Schweiz wie in Italien, weniger Glück – sie gelangten nie über das Stadium eines Entwurfs oder eines Modells hinaus: das Cavour-Denkmal in Turin und das Denkmal für Manin in Venedig, die für das Bundeshaus in Bern gedachte *Helvetia*

(«beim Zertreten von allem, was für Despotismus und Diskriminierung steht») und das Denkmal für die Vereinigung von Genf mit der Schweiz.²¹

Nach 1860 fühlte sich Vela in Turin anscheinend nicht mehr sehr wohl: Der radikale, libertäre Republikaner war quasi zum Symbol einer aristokratischen Gesellschaft und eines monarchistischen Staates geworden, die nichts mit den Idealen von 1848 gemein hatten. Eine gewisse Enttäuschung über die Ergebnisse des Risorgimento muss eine Rolle gespielt haben, als er sich 1867 dazu entschloss, Turin zu verlassen.²² Seine Rückkehr ins Tessin war indes schon länger geplant: Bereits 1862 hatte er beschlossen, sich in Ligornetto eine Villa bauen zu lassen, die ihm als Wohnstätte, Kunstgalerie und Museum dienen sollte. Auch seine Beziehungen zum Kanton Tessin wurden intensiver. So wurde er in den Bildungsrat berufen, einen wichtigen Ausschuss, der den Kantonsrat in Fragen der Schulpolitik unterstützte. Im Februar 1867 wurde er im Kreis Stabio als Abgeordneter in den Grossen Rat gewählt, doch er nahm das Mandat nicht an; zehn Jahre später wurde er dann doch für eine Legislaturperiode Abgeordneter im Kantonsparlament (1877 - 1881). Seinen radikalen politischen Überzeugungen blieb er



Vincenzo Vela,
*Italien dankt
Frankreich*,
1861-1862.
Original-Gipsmodell
(grösser dimensioniert als die
Marmorversion),
199 x 145,3 x
106 cm

bis zum Schluss treu: Wenige Monate vor seinem Tod wurde er in den Ermittlungen zum „Putsch“ der Radikal-Liberalen am 11. September 1890 in Bellinzona als Zeuge vernommen. Er bemühte sich auch um die Errichtung einer Akademie der Schönen Künste im Tessin, jedoch ohne Erfolg. Sein unermüdlicher Einsatz für die Schweiz und für die Einheit Italiens, sei es als Künstler wie als Bürger, verfestigt das Bild von Vela als einem Menschen mit zwei Vaterländern.²³ Eine Doppelzugehörigkeit, auf der er selbst 1870 in einem Brief nachdrücklich bestand, als in Italien eine für ihn sehr kränkende öffentliche Debatte begann, ob man einen Schweizer mit der Errichtung eines Denkmals für den venezianischen Helden Daniele Manin betrauen könne. Dennoch gründete dieses doppelte patriotische Engagement auf Überzeugungen, die weit über nationale Zugehörigkeiten hinausgingen: «Meine politischen Grundsätze gelten überall auf der Welt, und ich nehme für jedes Volk Partei, das für seine Unabhängigkeit und für Freiheit und Fortschritt kämpft.»²⁴ Der Bürger und Künstler mit zwei Vaterländern oder Nationen war als Mensch mit universellen Werten stets für die sozialen Probleme empfänglich, von deren Lösung seiner Ansicht nach jeder zivilisatorische Fortschritt abhing. Diese Einstellung kommt in seinem Relief *Die Opfer der Arbeit* zum Ausdruck, einem Denkmal für die Mineure, die beim Bau des Gotthard-Eisenbahntunnels ums Leben kamen. Ein Werk, das er ohne Auftrag allein in der Hoffnung anfertigte, «meinen Gedanken, den Gedanken des leidenden Menschen, in Bronze verewigt zu sehen».²⁵ Wie viele andere Radikale des neunzehnten Jahrhunderts war auch Vincenzo Vela schliesslich zur Überzeugung gelangt, dass man, um die eigenen politischen Ideale zu verwirklichen, von der Unterstützung des Kampfes für die Unabhängigkeit und Freiheit der Nationen zum Einsatz für die Befreiung des einfachen Volkes übergehen musste.

* **Marco Marcacci**

Lic. phil. Universität Genf, Historiker und selbständiger Forscher. Mitarbeiter der Zeitschrift «Archivio Storico Ticinese».

Anmerkungen

¹ MICHELE LESSONA, *Volere è potere*, Florenz 1869.

² AUGUSTO GUIDINI, *Vincenzo Vela*, Como 1893; ROMEO MANZONI, *Vincenzo Vela. L'Homme - Le Patriote - L'Artiste*, Mailand 1906.

³ Siehe auch die Anmerkungen von Raffaello Ceschi am Ende des Faksimile-Nachdrucks von ROMEO MANZONI (Lugano 1995).

⁴ *Akten des Grossen Rats*, ausserordentliche Sitzung im Januar 1848, S.144.

⁵ CARLO CATTANEO, *Cenni e reminiscenze*, hrsg. von Alberto und Jessie Mario, Rom 1884, S. 175.

⁶ Siehe dazu z. B die Reaktion auf die „annexionistischen“ Erklärungen des Abgeordneten Nino Bixio, untersucht von FABIO CHIERICHETTI, *Un momento di tensione nelle relazioni tra il Ticino e il Regno d'Italia: la calda estate del 1862*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 2011, S. 261-292.

⁷ Siehe dazu GIUSEPPE MARTINOLA, *Testimonianze del volontarismo ticinese in Italia nel 1848*, in «Rivista storica ticinese», 1939, S. 147-150, mit einem Bericht von Vicari selbst (1865) und den unveröffentlichten Erinnerungen von Leone De Stoppani.

⁸ GIUSEPPE MARTINOLA, *Il generale Antonio Arcioni*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 1947, S. 20

⁹ Diese Schätzwerte stammen aus den zuverlässigen zeitgenössischen Quellen in ERNST WEINMANN, *Das Anteil des Tessins am italienischen Risorgimento und die schweizerische Neutralität 1848*, in «Zeitschrift für schweizerische Geschichte», 12 (1932), S. 409-467.

¹⁰ Siehe dazu neben dem von Weinmann zitierten Essay auch: AUGUSTO LORINI, *L'Austria e il Cantone Ticino dal 1848 al 1855*, Bellinzona 1947, S. 17-21; ELIGIO POMETTA, *Il Cantone Ticino e l'Austria negli anni 1848-49*, Lugano 1928, S. 359, der die Zahl der aus dem Tessin und aus Como stammenden Aktiven in der Kolonne Arcioni auf 1200 und das von Vicari befehligte Kontingent auf 250 Mann schätzt.

¹¹ Eine Namensliste der Kolonne Vicari-Simonetta findet sich in GIULIO ROSSI, ELIGIO POMETTA, *Storia del Cantone Ticino*, 2. Auflage, Vorwort von Giuseppe Martinola, Locarno 1980, S. 397-401.

¹² Eine Biografie zu Vela und seinem Schaffen liefern NANCY J. SCOTT, *Vincenzo Vela 1820-1891*, New York & London 1979, und GIORGIO ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore 1820-1891*, Dissertation, Mailand, Februar 1998, (Manuskript).

¹³ *Cenni biografici su Vincenzo Vela*, Manuskript von 1864, zitiert in GIORGIO ZANCHETTI, *L'eroe in controforma. «Il Monumento a Giuseppe Garibaldi e alle Giornate Comasche del marzo 1848» di Vincenzo Vela*, in *Vincenzo Vela. Il Monumento a Giuseppe Garibaldi*, Museo Vincenzo Vela, Ligornetto 2009, S. 9, Fussnote 5.

¹⁴ a.a.O., S. 12-13.

¹⁵ INNOCENZO REGAZZONI, *Vincenzo Vela. Reminiscenze postume*, Como 1892, S. 10-11. Siehe auch G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, a.a.O., S. 124-125.

¹⁶ A. GUIDINI, *Vincenzo Vela*, a.a.O., S. 49; vgl. auch R. MANZONI, *Vincenzo Vela*, a.a.O., S. 77 ff.

¹⁷ «Rivista storica ticinese», a.a.O., S. 150.

¹⁸ «Il Repubblicano della Svizzera italiana», 27. und 31. Juli und 2. August 1848.

¹⁹ *Ebd.*, wie bekannt hat Vela Carloni ein Denkmal gewidmet, das 1857 in S. Pietro Pambio bei Lugano eingeweiht wurde und dessen Schicksal einer näheren Betrachtung wert wäre, angefangen beim Namen des gefallenen Leutnants: In den zeitgenössischen Quellen war von Carloni die Rede, bei Einweihung des Denkmals lautete er hingegen Calloni. Siehe hierzu N. SCOTT, *Vincenzo Vela*, a.a.O., S. 274-275; G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, a.a.O., S. 129; CARLO AGLIATI, LUCIA PEDRINI STANGA, *Il Ticino e il 1848. Politica e immagine della politica, in 1848 il crocevia svizzero. Il potere delle immagini*, hrsg. von Philippe Kaenel, Locarno 1998, S. 97-119.

²⁰ *Spartaco. La scultura in rivolta*, hrsg. von Gianna Mina Zeni, Bundesamt für Kultur – Museo Vela, Ligornetto 2005.

²¹ *Monumento pubblico e allegoria politica nella seconda metà dell'Ottocento e in Vincenzo Vela*, hrsg. von Gianna Mina Zeni, Bundesamt für Kultur, Bern 1998.

²² G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, a.a.O., S. 170-171.

²³ DARIO GAMBONI, *Le due patrie di Vincenzo Vela*, in *Arte in Ticino 1803-2003. La ricerca di un'appartenenza*, hrsg. von Rudy Chiappini, Museo di belle arti, Bellinzona-Lugano 2001, S. 363-379.

²⁴ Vela an Carlo Pisani, Ligornetto 17. Mai 1870. Der Autor dankt dem Museo Vela und Prof. Giorgio Zanchetti, Herausgeber von Velas Briefwechsel (in Vorbereitung), für die Überlassung einer Abschrift des Briefs.

²⁵ N. SCOTT, *Vincenzo Vela*, a.a.O., S. 447, Fussnote 110.

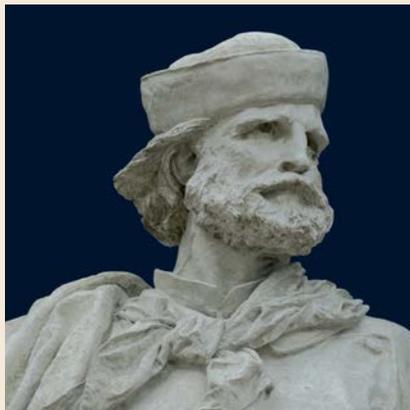


LUGLIO

Allegoria patriottica di ERNESTO FONTANA.

Der Mazzinianer Vincenzo Vela

von Giuliana Limiti*



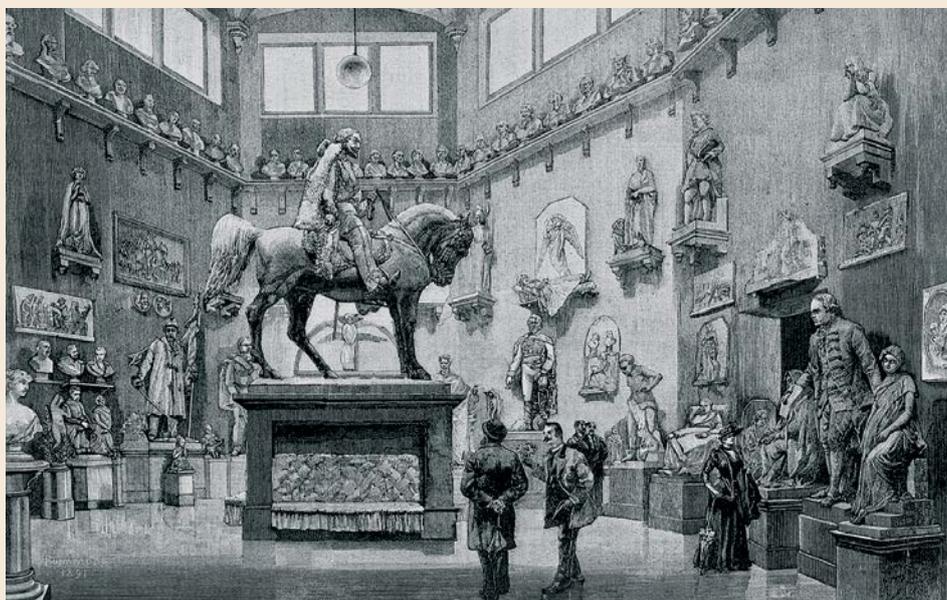
Links:
Ernesto Fontana,
Garibaldi und Mazzini,
Lithografie,
595 x 450 mm

Auf dieser Seite:
Vincenzo Vela,
*Denkmal für
Giuseppe Garibaldi*,
(Kopf) 1888-1889,
Original-Gipsmodell,
182 x 378 x 148 cm

In Ligornetto, wo Vincenzo Vela am 3. Mai 1820 geboren wurde, steht das Museum, das er der Eidgenossenschaft vermacht hat, mit allem, was sich bei seinem Tod darin befand (seine Werke, sein Arbeitszimmer, die Pinakothek und die Bibliothek). Zusammen mit dem gesamten Gebäude, das sein Sohn Spartaco der Schenkung hinzufügte, stellt es ein Schweizer Nationaldenkmal dar, ein „Pantheon“ der Eidgenossenschaft. Ein grosses Geschenk, das – wie es in dem eigenhändig verfassten Testament heisst – «allen offen stehen und nicht nur als Museum, sondern auch als Volkseinrichtung genutzt werden soll».

renzo bemerkte, «noch mehr als das» abschloss. Auch seine Lehrmeister schätzten seine künstlerische Begabung. So meinte Luigi Sabatelli: «Vela wird es schaffen», und Benedetto Cacciatori: «Auch jenseits der Akademie richtet er seinen Blick auf die ideale Schönheit.»

Vincenzo Vela beteiligte sich am Wettbewerb der Akademie der Schönen Künste von Venedig, bei dem ein Preisgeld von 60 Goldzechinen winkte; er gewann ihn mit der Skulptur *Die Auferweckung der Tochter des Jäirus*. Rasch wurde er bekannt, und bald kamen die ersten Aufträge – zum Beispiel von der Stadt Lugano, die eine Statue des



Schon als kleiner Junge begab sich Vincenzo, Velino genannt, ins nahe Besazio, um sich als Steinhauer sein Brot zu verdienen. Dabei wurde er selbst zu einem ersten kleinen Opfer der Arbeit, als er sich mit dem Hammer auf die eigene Hand schlug. Später baute er dann nicht mehr Steine ab, sondern bearbeitete und formte sie, gab seiner angeborenen Kreativität Raum. Von da an wurde Velino von allen „der Künstler“ genannt. Sein Traum war es, nach Mailand zu gehen, zu seinem Bruder Lorenzo, dem anerkannten Kunststukkateur. Lorenzo war sein Lehrmeister für dekorative Gestaltung und eine Art zweiter Vater, der ihm in der Lehre und bei der Arbeit den Weg wies. So fand Vincenzo Arbeit am Dom von Como, dessen Fialen er bearbeitete, und setzte dann seine Ausbildung in Viggiù fort. Sein Bruder schrieb ihn in der Kunstschule von Brera ein, wo er als Bildhauer und, wie Lo-

Bischofs Luvini bestellte. Mit dieser Arbeit vollbrachte Vela eine bildhauerische Revolution: Er verzichtete auf den akademischen Kanon und auf jede Idealisierung, konzentrierte sich ausschliesslich auf die präzise Wiedergabe der wichtigen, dominierenden Eigenschaften des Dargestellten, auf dessen Persönlichkeit und Einzigartigkeit, also auf den Charakter, das Innerste des Menschen, von dem er eine Skulptur anfertigen wollte. Vela tat in der Bildhauerei, was Alessandro Manzoni in der Literatur getan hatte: Er überwand die Romantik mit den Mitteln des Naturalismus, stellte die Natur über die Konvention, den Sinn über alle Formeln und Rezepte. Vela triumphierte über Canova wie Manzoni über Vincenzo Monti triumphiert hatte. Sein Ruf war mittlerweile gefestigt und allgemein anerkannt, sein künstlerischer Weg eröffnete ihm durch sein Agieren kreative Freiheitsräume.

Er liebte seine Heimat, doch er teilte auch die Ideale der Unabhängigkeit, die Mazzinis Freiheitsbewegungen *Giovine Italia* (Junges Italien) und *Giovine Europa* (Junges Europa) in vielen Landsleuten Dantes und Machiavellis wachgerufen hatten. So solidarisierte er sich – gegen Metternich, für den Italien nur ein «geografischer Begriff» war, und gegen Lamartine, der es als «Land der Toten» bezeichnete – mit dem Kampf um die Einigung Italiens.

Viele Schweizer Freunde von Vincenzo und Lorenzo Vela waren solidarisch mit den italienischen Flüchtlingen, vor allem im Kanton Tessin, wo Giuseppe Mazzini und Carlo Cattaneo Aussichten auf Freiheit, Unabhängigkeit und Einheit in einem republikanischen Staatswesen geweckt hatten, ein nobles und uneigennütziges Ideal. Die Villa der mit Mazzini eng befreundeten Brüder Giacomo und Filippo Ciani, die Vela 1831 in Genf zusammen mit Sismondi kennengelernt hatte, war Treffpunkt und Verschwörungsort im Kampf für ein einiges Italien. Die beiden Brüder und Bankiers hatten bereits an den Carbonari-Verschwörungen 1821 in der Lombardei und am gescheiterten Aufstand in Savoyen teilgenommen; als ihnen die Österreicher auf die Spur kamen, mussten sie fliehen, um der Verfolgung und dem Kerker in Venedig oder auf der Festung Spielberg zu entgehen. Auf Anraten Sismondis liessen sie sich in Lugano nieder. Ihr Haus wurde zum Treffpunkt der Exilanten (hin und wieder war auch Mazzini zugegen), und von hier kamen die Anweisungen für Aktionen. Um niemanden zu gefährden, verbrannten die Brüder Ciani alle Briefe sofort nach der Lektüre.¹ Die von ihnen finanzierte Druckerei unterstützte die Aktivitäten der Exilanten, wie es auch alle anderen Druckereien in Capolago und im ganzen Kanton taten.

1847 begab sich Vincenzo Vela nach Rom. Hier traf er auf den Glanz der Werke seiner Landsleute Maderno und Borromini, die der Ewigen Stadt zu einzigartiger Schönheit verholfen hatten. Auf dem Petersplatz sah er die Werke von Domenico Fontana, der den Bau des Vatikan geleitet, den Quirinalspalast erbaut und den ägyptischen Obelisk auf dem Petersplatz aufgerichtet hatte, an dessen Sockel ein Hinweis auf das Tessiner Dorf Melide zu lesen war: *Domenico Fontana, ex pago Mili transtulit et erexit*. Er besuchte das

Forum Romanum und das Kolosseum, und beim Sinnieren über die Geschichte Roms kam ihm der Gedanke, eine Statue des Spartakus anzufertigen, jenes Sklaven, der sich gegen seine Herren aufgelehnt hatte. Die Idee dieser Skulptur als Symbol der Freiheit wurde so wichtig für sein Leben, dass er seinen Sohn nach dem Rebellen benannte, mit dessen Bildnis er seine Entscheidung für die Freiheit und für die Republik in Stein meisseln wollte. Er hatte auch Gelegenheit zu Gesprächen mit den Künstlern, die die *Accademia di S. Luca* besuchten. Drei Dinge beeindruckten Vela in Rom ganz besonders: die Frauen von Trastevere, die ihm wie «lebende Skulpturen» erschienen, der *Moses* von Michelangelo und die *Pferde des Phidias* am Quirinal. In dieser kulturellen und politischen Atmosphäre nahm Vela in Rom an den Kundgebungen teil, in denen die Bevölkerung Papst Pius IX. hochleben liess, der anfangs offen für Reformen schien und bereit, Italien den Segen zu erteilen. Die von dem Mazzinianer Ciceruacchio angeführten Menschen, darunter viele Bewohner des Stadtteils Trastevere, «brannten vor Freiheitssehnsucht».

Die schreckliche und zugleich glänzende Idee, einen Spartakus anzufertigen, nahm allmählich Gestalt an. Bei seiner Rückkehr nach Mailand sprach Vela mit seinem Bruder Lorenzo darüber, und der zeigte ihm zur Unterstützung seiner Idee und ihrer Realisierung Giuseppe Mazzinis Einführung zu Guerrazzis Roman *Die Belagerung von Florenz*, nach seiner Meinung «eine wahrhaftige Schlacht für die Freiheit Italiens». Lorenzo drängte Vincenzo, seinem Genie zu folgen und sich ans Werk zu machen. Er prophezeite ihm: «Dein Spartakus wird mehr sein als eine Schlacht, er wird ein Sieg sein.»

Eine Schlacht, ja ein Krieg, erwartete ihn jedoch zunächst in der Heimat: Als einfacher Soldat marschierte Vincenzo im November 1847 unter dem Kommando von Oberst Luvisini gegen die Truppen des Sonderbunds zum Gotthard.

Nur ein paar Monate später traf dann in der Villa Ciani ein dringendes Hilfersuchen der Mailänder Aufständischen ein. Es begannen die heldenhaften Fünf Tage von Mailand. Vincenzo Vela packte seinen Karabiner und schloss sich zusammen mit seinen Schweizer Freunden – unter ihnen Antonio Arcioni,

Vincenzo Vela,
Denkmal für
Camillo Benso
Graf von Cavour,
1861-1863,
Original-Gipsmodell,
183 x 166,3 x
104,5 cm

Doktor Calvini, Leone de Stoppani und, trotz seiner zweiundsiebzig Jahre, auch Giacomo Ciani – den Aufständischen an.²

Nach den Kämpfen in der Schweiz und in Mailand wäre Vincenzo gerne nach Ligonetto zurückgekehrt und für immer dort geblieben. Doch sein Bruder Lorenzo überredete ihn, wieder nach Mailand zu kommen, dem Ort, an dem sich seine künstlerische Berufung Bahn gebrochen hatte. Er mahnte ihn, der heiligen Pflicht der Verteidigung der Freiheit, die er bislang mit der Waffe erfüllt hatte, nun mit seiner Kunst weiter nachzukommen. Und Vincenzo befolgte den Wunsch seines Bruders. Er stellte fest, dass mittlerweile alle Herzen vom Heldentum ergriffen waren, ein Gefühl, das in ein wahres Epos aus Marmor gemeisselt werden musste.

Vincenzo vollendete das Gipsmodell des *Spartakus*. Die ersten, die es in Augenschein nahmen, waren der Herzog Litta und ihr gemeinsamer Freund, der grosse Maler Hayez, den Mazzini sehr bewunderte. Der begeisterte Hayez rief voller Bewunderung aus: «Wie von Michelangelo!» Litta drückte Velas Hand und äusserte, die Skulptur sei nicht nur das Meisterwerk eines grossen Künstlers, sondern auch Ausdruck einer gramvollen Seele, eines besiegten, aber keineswegs gezähmten Volkes. Hayez und Vela waren ergriffen. Vela hatte bereits begonnen, den Sinn des Eides von *Giovine Italia* und *Giovine Svizzera* zu verinnerlichen: die Welt und das Leben mit den Augen des Volkes zu sehen.

Das *Denkmal für die Opfer der Arbeit* nimmt die politische, moralische und pädagogische Forderung nach sozialer Gerechtigkeit wieder auf. Vela erläuterte selbst: «In dieser Zeit, in der Millionen für die Errichtung von Denkmälern für Könige verschwendet werden und hunderttausende von Franken, um die Erinnerung an reiche Mitbürger zu bewahren, deren Verdienste und deren Ruhm in ihren Tresoren stecken, verspürte ich das Verlangen, alle Menschen guten Willens an diese Märtyrer zu erinnern, an ihre Brüder, die für alle arbeiten ausser für sich selbst. Ich habe dieses Werk geschaffen, ohne dass mir jemand den Auftrag erteilt oder die Idee dazu geliefert hätte. Ich habe es in Zürich in der Hoffnung ausgestellt, dass sich eine Möglichkeit finden werde, es am Eingang zum Sankt Gotthard zu errichten. Das habe



ich nicht aus Gewinnstreben getan, sondern in dem Wunsch, dieses Bildnis in Bronze verewigt zu sehen, das alle Menschen mit Herz traurig stimmen und vor Scham erröten lassen soll, das Bildnis des Menschen, der leidet, ohne sich gegen das Unrecht aufzulehnen.»

Am 1. Mai 2008 verwies der Präsident der Italienischen Republik Giorgio Napolitano anlässlich der Einweihung einer Kopie von Velas Werk am Eingang zur Zentrale der staatlichen Unfallversicherungsanstalt INAIL auf die künstlerische und soziale Sensibilität Velas, die erst jetzt volle Anerkennung finde. Der Eisenbahntunnel durch den Gotthard kostete viele Arbeiter das Leben, und das Interesse beider Länder an diesem gewaltigen Bauwerk schloss auch Mazzini, Cattaneo und Cavour ein. Vela ging es nicht nur um die sozialen und politischen Aspekte, er war auch emotional betroffen vom Schicksal der Arbeiter, insbesondere der italienischen, die bei Arbeitsunfällen zu Tode kamen. Die Arbeiter und die soziale Frage ihrer Befreiung gehörten auch im Weltbild Mazzinis zu den Prioritäten: «Gott und Volk», «Denken und Handeln» lauteten die beiden Mottos der kurzen, ruhmvollen Zeit der Römischen Republik von 1849, deren Führungstriumvirat Mazzini angehörte. Zu ihrer Verteidigung eilten viele der jungen

Leute herbei, denen Vela während der Fünf Tage von Mailand begegnet war.

Drei junge Männer (Emilio Morosini, Enrico Dandolo und Luciano Manara), die in den Tagen von Mailand im März 1848 heldenhaft gekämpft hatten, kamen ein Jahr später bei der Verteidigung der Römischen Republik durch französische – vom Papst gesegnete – Kugeln zu Tode. Ihre Leichname wurden ins Tessin überführt und in Vezia auf dem Landgut der aus Lugano stammenden Familie Morosini in einem kleinen Begräbnistempel am Rand der Kantonsstrasse nach Bellinzona beigesetzt. Vela sprach mit Cattaneo darüber. Dieser äusserte sich bewundernd über die Wilhelm-Tell-Statue und stellte so die gedankliche Verbindung zwischen der simplen Wahrheit der Form und der unwiderstehlichen Macht des Gefühls her.

In seinem Werk *La libertà in lutto* (Die Freiheit trägt Trauer) stellt Vela seinen Schmerz über den Tod der beiden Brüder Ciani dar, die wie er Mazzinianer waren. Das Flachrelief *Agostino Bertani am Totenbett von Carlo Cattaneo* zeigt seine Anteilnahme am Schicksal dieser beiden Menschen, und *Der sterbende Napoleon*, eine an Alessandro Manzonis Gedicht *Der fünfte Mai* inspirierte Skulptur, den Besiegten Europas.

In Velas Briefwechsel finden sich Belege für seine Beziehung zum bedeutenden ligurischen Bildhauer Giulio Monteverde, der das grossartige Denkmal für Giuseppe Mazzini auf einem zentralen Platz der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires schuf. Das mit Spenden emigrierter italienischer Arbeiter finanzierte Monument war 1876, knapp vier Jahre nach Mazzinis Tod, weltweit das erste Denkmal für den Helden der italienischen Einheit. Monteverde gehörte ebenfalls zu den Bildhauern des Verismus, die die objektive Darstellung der Realität anstrebten – auch in Gestalt der einfachsten Menschen, wie zum Beispiel im 1879 in der für ihre Textilindustrie bekannten Stadt Schio (Provinz Vicenza) errichteten Standbild *Il tessitore* (Der Weber). In solchen Werken sollte sich der innere Respekt vor der Arbeit, vor der Würde der Opferbereitschaft, vor der durch die Pflicht geadelten Tat ausdrücken.

Vela strebte eine Schulreform im Tessin an, die auch die Einrichtung einer Akademie der Schönen Künste beinhalten sollte. Er legte der Bundesversammlung entspre-

chende Motionen vor, die jedoch nicht angenommen wurden. Die kirchentreue Opposition bekämpfte ihn als Kopf der Liberalen (selbst in seinem Dorf Ligornetto zogen sie einen Schneider vor), aber auch als Künstler, und bezeichnete ihn abschätzig als *«faiseur de statues»*. Vela selbst betonte stets, dass er nicht in erster Linie Künstler sein wolle, sondern vor allem ein guter Staatsbürger.

Als er 1852 das Angebot ausschlug, an der Akademie von Brera die Professur für Skulptur zu übernehmen, wurde er umgehend zum Mazzini-Anhänger abgestempelt und aus Lombardo-Venetien ausgewiesen. Er ging ins Exil nach Turin, wo ihn die *Accademia Albertina di Belle Arti* aufnahm und ihm den gleichen Lehrstuhl anbot, den er in Mailand abgelehnt hatte. Diese Professur übernahm er bis 1867. Hier lernte er den Grafen Camillo Benso di Cavour persönlich kennen, und vier Jahre vor dessen Tod fertigte er eine Marmorbüste von ihm an, die in ihrer Ausdrucksstärke wie eine visuelle Erinnerung an seine Begegnung mit dem Grafen erscheint. Die Büste wurde später nach Rom gebracht und im Palazzo Montecitorio, dem Sitz der italienischen Abgeordnetenkammer, am Eingang zum grössten Raum



Vincenzo Vela,
Die Freiheit.
Grabdenkmal für
Giacomo und Filippo
Ciani, 1869-1872.
Original-Gipsmodell,
202,5 x 108 x
187 cm

Vincenzo Vela,
Agostino Bertani
am Totenbett von
Carlo Cattaneo,
1887, Gipsrelief,
Originalmodell,
85,5 x 72 x 9,3 cm

aufgestellt, dem *Salone della Lupa*. So ist Cavour auch nach 1870 in der Stadt präsent, die, wie er so sehr gehofft und gewünscht hatte, zur Hauptstadt Italiens wurde.

Vor dem Palazzo Madama in Turin, dem Sitz des Senats, steht die Skulptur des *Alfiere* (Fähnrich) mit Tricolore und gezogenem Säbel, das Sinnbild für Velas politische Ideale und Symbol des vereinigten, republikanischen und liberalen Italiens.

Als Vela in Turin ankam, wehte in der Stadt ein anderer Wind – viele Mazzinianer hatten ihre Einstellung geändert und unterstützten die Politik Cavour's. Unter den Mailänder Aristokraten, die er während der Fünf Tage von Mailand im März 1848 als Waffenbrüder kennengelernt hatte, war auch Emilio Visconti Venosta, der als Aussenminister die Wende hin zu einem vereinten Italien unter der Herrschaft der Savoyer mitgestaltete. Vela half, Waffen aus der Schweiz ins Piemont zu schmuggeln,³ und wurde zum offiziellen Bildhauer des Hauses Savoyen, auch wenn es ihn innere Überwindung kostete. Indes hatten auch viele Mazzinianer aus dem Süden die Einheit und Unabhängigkeit unter der Monarchie akzeptiert.

Als Professor in Turin setzte Vela seine pädagogische Mission weiter fort und wandte sich mit den folgenden Worten an seine jungen Studenten: «Die Ketten der Bevormundung sind gesprengt; in der Kunst hat sich ein neuer Weg aufgetan. Gehen wir mutig voran! [...] befreien wir uns ein für alle Mal von den Pedanten, die sich *Stilisten* nennen



und doch im Grunde nichts anderes sind als *Manieristen*. Bartolini in der Toskana und Marocchetti im Piemont haben sich bereits davon befreit; folgt ihnen nach und die Jahrhunderte werden euch Recht geben. Alle Wege, die von der Wahrheit kommen, sind gute Wege; diejenigen, die von Theorien und Regeln kommen, können trügerisch sein.»⁴ Auch Mazzini war von der Bedeutung der Kunst für die nationale Identität und die nationale Befreiung überzeugt, von ihrem Beitrag zur Erneuerung der Gesellschaft und zur Schärfung des Bewusstseins. Im Londoner Exil verfasste er 1841 in der berühmten «London and Westminster Review» einen langen Essay über die moderne Malerei in Italien.

Mazzini erkannte an, dass es dem romantischen Geist gelungen war, den Idealen des Jahrhunderts Ausdruck zu verleihen, fand aber, dass man darüber hinausgehen müsse, und sah die methodische Revolution des Vincenzo Vela bereits voraus: «[...] weil jeder grosse Künstler Chronist oder Prophet ist [...]. Er ist ein Wesen der Liebe, und was wäre die Liebe, wenn nicht die Fähigkeit, das Leben anderer zu spüren, es zum eigenen zu machen?» Die Florentiner Künstlergruppe der Macchiaioli wird diese Dimension mit neuen Augen und Gefühlen wiedergeben, so zum Beispiel Silvestro Lega mit seinem Gemälde *Mazzini morente* (Der sterbende Mazzini), das den Kämpfer für die italienische Einheit an seinem Todestag, dem 10. März 1872, in den karierten Wollschal des ein paar Jahre zuvor verstorbenen Carlo Cattaneo gehüllt, auf dem Sterbebett zeigt. Mazzini stirbt in Pisa unter dem falschen Namen George Brown, als immer noch vom Militärgericht Alessandria zum Tode verurteilter Flüchtling, aber auch als vom Kanton Solothurn wegen der Verdienste, die er sich während seines Aufenthalts in Grenchen als Sammler von Volksliedern erworben hatte, zum Schweizer Ehrenbürger ernannte Respektsperson. Der im Gemälde von Lega abgebildete Schal findet sich auch in einem Relief von Vela, das den sterbenden Cattaneo darstellt, verbindet also Lega und Vela als Künstler, die die Ideale des italienischen Risorgimento im Zeichen Mazzinis und Cattaneos teilten.

Mazzini lebte etwa zehn Jahre in der Schweiz. In Lausanne schrieb er im Juli 1834: «Ich tra-

ge die Idee für *Giovine Europa* schon lange in mir, seit ich die Grundlage für *Giovine Italia* geschaffen habe... *Giovine Europa* ist für mich alles andere als ein Geheimbund; ich will vielmehr gemeinsame Anstrengungen und den Austausch von Gedanken, konkretes Wirken in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens sowie tiefgehende Studien über Sprachen und Völker und die historischen Ursprünge, um herauszufinden, welche Aufgabe die neue Epoche den verschiedenen Völkern zuteilt und wie die zukünftige Ordnung Europas aussehen wird, die ganz sicher nicht wie jetzt von Monarchen bestimmt sein wird – ich möchte ein Kollegium von klugen Köpfen, das über der konkreten konspirativen Arbeit steht und die Leitung der europäischen Bewegung übernimmt.»⁵ Mazzini engagierte sich in seinem Exilland auch sehr für die Gründung einer *Jungen Schweiz*.

Vela war von der moralischen Wirkung des Eids von *Giovine Italia* und *Giovine Europa* tief beeindruckt. Sein *Spartakus* liess an die Worte Mazzinis denken, der auf den Vorwurf einiger Übelwilligen, er bekenne sich zur *Theorie des Dolches*, entgegnete: «Heilig das Schwert in Judiths Händen, das das Leben des Holofernes beendete; heilig der Dolch, den Harmodios mit Rosen gekrönt; heilig der Dolch des Brutus; heilig der Degen, der die Sizilianische Vesper auslöste; heilig der Pfeil des Tell. Wenn dort, wo alle Gerechtigkeit tot ist, und ein Tyrann das Bewusstsein einer Nation, die Gott frei sehen will, verleugnet und mit Schrecken auslöscht, ein Mensch, frei von Hass und von jeder niedrigen Leidenschaft und verpflichtet allein der Religion des Vaterlandes und dem Ewigen Recht, das in ihm Gestalt annimmt, sich im Angesicht des Tyrannen erhebt und ihm entgegenschleudert: „[...] Ich zerstöre dieses Gebäude und lösche dich aus!“ – dann erkenne ich in diesem Ausdruck schrecklicher Ebenbürtigkeit zwischen einem Herrscher über Millionen und einem Einzelnen die Hand Gottes [...]»⁶

Am 15. April 1834 wurde in Bern das Gründungsdokument des *Jungen Europa* unterzeichnet, doch das Engagement, dem sich hier Italiener, Polen, Franzosen, Deutsche und Schweizer verpflichtet hatten, wurde von den weiteren Ereignissen erstickt. Für Italien unterzeichnete neben Mazzini auch

Giacomo Ciani, der Mazzinianer aus der Villa Ciani in Lugano.

Für Mazzini war die Schweiz, wo es weder Herren noch Könige gab, ein republikanisches Vorbild für ganz Europa. Er träumte von einer Schweiz, die sich von Savoyen bis Tirol erstreckte, von einer *Alpenrepublik*, die zwischen dem Norden und dem Süden Europas vermitteln könne. Doch wie ein Hagelsturm oder eine Heuschreckenplage brach immer wieder der Druck aus Österreich, Frankreich, dem Piemont, Neapel oder Russland über die Schweiz herein, die Jagd auf unbequeme Exilanten zu eröffnen – ein Druck, dem Bund und Kantone, häufig von lokalen Interessen getrieben und ohne jedes Nationalbewusstsein, nur schwer standhalten konnten. Mazzini war davon besonders betroffen. Nachdem er im März 1836 verhaftet worden war, musste er im Januar 1837 die Schweiz verlassen und nach London gehen. Dennoch kehrte er mehrmals heimlich in die Schweiz zurück und erhob heftigen Protest gegen die von der Bundesregierung verhängten Beschränkungen, die den Gefühlen der Bürger und der freiheitlichen Tradition des Landes und seiner Bereitschaft, Asyl zu gewähren, zuwiderliefen. Das waren die Gründe, aus denen Mazzini erklärte: «Ich liebe die Schweiz wie ein zweites Vaterland.» Als Vincenzo Vela aus Altersgründen seinen Rücktritt als Mitglied des Ausschusses für die Schönen Künste einreichte, bat ihn die italienische Regierung vergeblich, seine Entscheidung «im Namen der Liebe, die Sie unserem Land stets entgegengebracht haben», noch einmal zu überdenken. Er blieb bei seiner Entscheidung, erklärte aber, sein Rücktritt erfolge «nicht aus mangelnder Zuneigung zu diesem Italien, das mir ein zweites Vaterland geworden ist».

Diese Worte, die Mazzini und Vela gleichermaßen wählten, stehen als Sinnbild für die unverbrüchliche Brüderlichkeit, die das Risorgimento zwischen Italien und der Schweiz geschaffen hat.

* **Giuliana Limiti**

Honorarvorsteherin des Historischen
Archivs der italienischen
Abgeordnetenversammlung, Professorin für
Vergleichende Erziehungswissenschaft
im Ruhestand an der Universität Rom.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. ROMEO MANZONI, *Vincenzo Vela. L'homme – Le patriote – L'artiste*, Mailand 1906.
- ² Siehe den Beitrag von Marco Marcacci.
- ³ Vgl. STEFANIA SUMMERMATTER, *Vincenzo Vela, il patriota e l'artista*, in *Tracce svizzere in Italia*. Swissinfo.ch, 2012.
- ⁴ RAFFAELLO BARBIERA, *Lo Statuario della libertà: Vincenzo Vela (visitando la casa a Ligornetto)*, in *Ideali e caratteri dell'800*, Mailand 1926, S. 142.
- ⁵ In UMBERTO ZANOTTI BIANCO, *Mazzini, pagine tratte dall'Epistolario. Nuova edizione a cura di Mario di Napoli e Marco Debenedetti*, Manduria 2012, S. 65.
- ⁶ In UMBERTO ZANOTTI BIANCO, *Mazzini*, S. 354.

Literaturverzeichnis

- GIUSEPPE MAZZINI, *La peinture moderne en Italie* in «London and Westminster Review», 1841.
- GIOVANNI VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute e sapute (1847-1860)*, Mailand 2011.
- ROMEO MANZONI, *Vincenzo Vela. L'homme – Le patriote – L'artiste*, Mailand 1906.
- M. CALDERINI, *Vincenzo Vela*, Turin 1920.
- RAFFAELLO BARBIERA, *Lo statuario della libertà: Vincenzo Vela (visitando la casa a Ligornetto)*, in *Ideali e caratteri dell'800*, Mailand 1926.
- N.J. SCOTT, *Vincenzo Vela*, New York 1979.
- G. CASANOVA, *Momenti di Vincenzo Vela*, Lugano 1980.
- EMILIA MORELLI, *Emilio Visconti Venosta tra Mazzini e Cavour*, «Quaderni de Il Risorgimento», Mailand 1986.
- A. PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Turin 1989.
- Romantici e macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, Genua, Palazzo Ducale, Gemächer des Dogen, 21. Oktober 2005 - 12. Februar 2006.
- «Arte e Storia», *Svizzeri a Torino*, Sonderausgabe Torino Management, Turin 2011.
- STEFANIA SUMMERMATTER, *Vincenzo Vela, il patriota e l'artista*, in *Tracce svizzere in Italia*, Swissinfo.ch, 2012.
- UMBERTO ZANOTTI BIANCO, *Mazzini, pagine tratte dall'epistolario*, Neuausgabe besorgt von Mario di Napoli und Marco Debenedetti, Manduria 2012, in der Collezione di Studi Meridionali, begründet 1925 von Umberto Zanotti Bianco.
- Bestand Vela des Bundesarchivs Bern.
- Museo Vela in Ligornetto: Briefbestand.

*Aus der Rede des italienischen Staatspräsidenten
Giorgio Napolitano bei der Einweihung des Denkmals
für die Opfer der Arbeit*



Italiens Staatspräsident
Giorgio Napolitano
enthüllt das Denkmal
für die Opfer der
Arbeit vor der Zentrale
der staatlichen Unfall-
versicherungsanstalt
INAIL in ROM

«Mit diesem Denkmal sollen alle Menschen geehrt werden, die bei der Arbeit verunglückt sind, die ihr Leben aufs Spiel gesetzt haben, um zu überleben, um für ihre Familie zu sorgen und mit der eigenen Arbeit zum Gemeinwohl beizutragen.

Vincenzo Vela, der im Tessin geborene Bildhauer, lebte lange in Italien und hat sich als Patriot für die Unabhängigkeit unseres Landes eingesetzt. Kurz vor dem 150. Jahrestag der Einheit Italiens müssen wir uns voller Dankbarkeit an die Menschen erinnern, die sich für dieses historische Ziel aufgeopfert haben.

Vela hat sich als Künstler auch für die Rechte und die Würde der Arbeiter eingesetzt. Ihm schwebte ein Europa vor, das der Arbeitsamkeit der einfachen Menschen mit Respekt und Wertschätzung begegnet und für den Schutz ihres Lebens und ihrer Gesundheit sorgt.

Das Denkmal legt Zeugnis ab von den schrecklichen Arbeitsbedingungen beim Bau des Eisenbahntunnels durch den Sankt Gotthard der so viele Arbeiter, zumeist Italiener, das Leben kostete, sei es durch Unfälle oder durch die schlimme, nicht von ungefähr Sankt-Gotthard-Krankheit genannte Anämie, die sie sich hier zuzogen. Zu jener Zeit lebten Italiener vor allem als Saisonarbeiter in der Schweiz, doch viele von ihnen liessen sich auf Dauer hier nieder und nahmen schliesslich die Staatsbürgerschaft ihres Gastlands an.

Das Denkmal will daher auch an die Arbeit erinnern, die viele Italiener jenseits unserer Landesgrenzen vollbracht haben und vollbringen. Neben der Bronzeplastik, die sich in der Galleria di Arte Moderna in Rom befindetet, ist in Airolo, am Südeingang des Tunnels, eine weitere Kopie des Werks zu sehen.

Dieses Werk von Vincenzo Vela kann deshalb auch als Denkmal für alle europäischen Arbeiter gelten, die im eigenen Land oder in der Fremde ihr Leben verloren haben.»

Rom, 1. Mai 2008

Giorgio Napolitano



Das Museo Vincenzo Vela

von Gianna A. Mina*



Links:
Hauptfassade auf der
Südseite der Villa

Auf dieser Seite:
Westfassade

Dem unwissenden Besucher oder dem Touristen, der den engen Dorfkern von Ligornetto mit seinen zwei dichten Reihen dunkler Häuser durchquert hat und nach rechts in Richtung zum italienischen Grenzort Clivio abbiegt, bietet sich ein überraschender Anblick: Auf dem kleinen Hügel am Dorfausgang steht ein grosses, elegantes Gebäude, das durch seine Lage inmitten eines von einer hohen Mauer umgebenen Parks auf eine ganz besondere, herrschaftliche Vergangenheit schliessen lässt. Die Schweizer Fahne, die auf dem kleinen Balkon in der Mitte der grandiosen Fassade gehisst ist, weist das Gebäude als Bundesinstitution aus, und das grosse Gittertor steht einladend offen. So kann jeder, der den Serpentinweg erklimmen will, an einem Springbrunnen und einer kleinen Grotte vorbei zu der Villa mit ihrer mit Skulpturen geschmückten beeindruckenden Fassade gelangen: dem Museo Vincenzo Vela.



Es ist schwer, dieses aussergewöhnliche Gebäude genau zu definieren, denn seine Funktionen waren und sind vielfältig und sehr unterschiedlich. Ursprünglich von Vincenzo Vela (1820-91) als private Residenz für sich und seine Familie konzipiert, wurde die Villa vom Bildhauer in den letzten 25 Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit auch als Atelier genutzt; darüber hinaus diente sie ihm auch als privates Museum und als Visitenkarte für seine Mitbürger und Auftraggeber: Sie war der Beweis, dass es dem aus einfachen Verhältnissen stammenden Tessiner gelungen war, zu einer hochgeachteten Persönlichkeit des öffentlichen Lebens aufzusteigen.

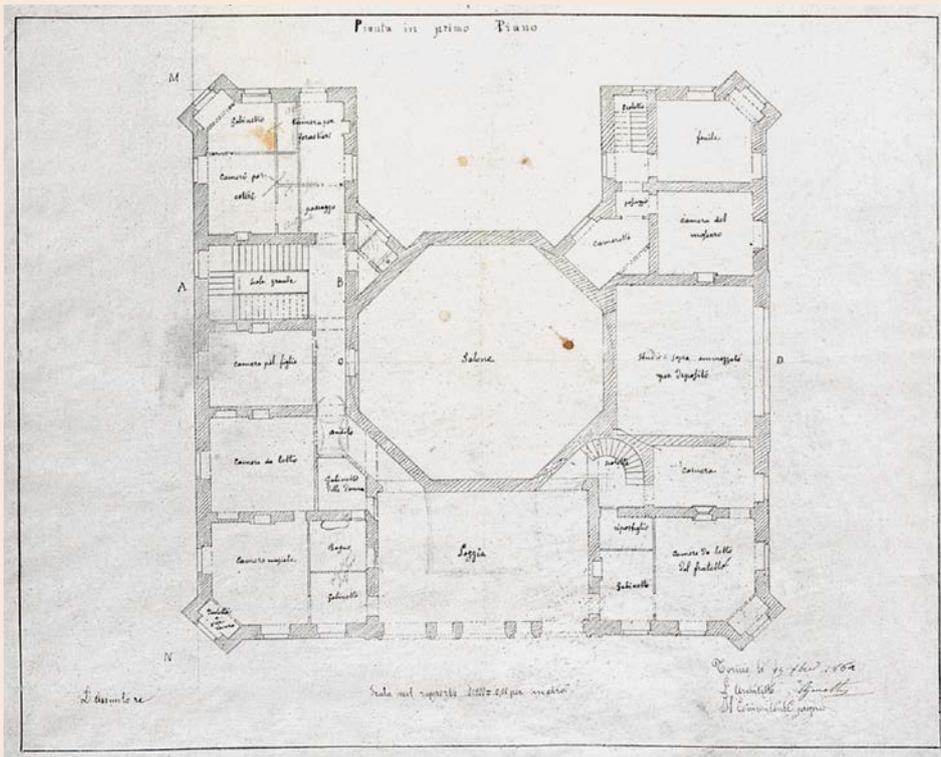
Unter den zahlreichen Künstlerhäusern und Wohnhaus-Museen, die sich durch eine markante architektonische Konzeption auszeichnen, nimmt das Museo Vincenzo Vela

auch über die Schweiz hinaus einen Platz ersten Ranges ein. Planung und Bau erfolgten in den Jahren 1862-65, und 1892 wurde die Villa einschliesslich der darin enthaltenen Sammlungen als testamentarischer Nachlass des Sohnes Spartaco (1854-95) der Schweizerischen Eidgenossenschaft übertragen.¹ Die Sammlungen umfassen mehr als 5000 Objekte, darunter Gipsmodelle, Keramiken, Gemälde, Zeichnungen, zeitgenössische Fotografien, Drucke und die Bände der Familienbibliothek. Die Nutzung des Gebäudes war im Vermächtnis nicht eindeutig festgelegt, darin wurde lediglich angeregt, über die Einrichtung eines öffentlich zugänglichen Museums hinaus hier möglicherweise auch eine Kunstakademie einzurichten. Die Bundesbehörden sprachen sich für ein Museum aus und so wurde das Haus 1898 als «Museo Vela» (heute: «Museo Vincenzo Vela») – das erste staatliche Museum überhaupt im Kanton Tessin – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Lauf der Jahrzehnte wurde die Villa unter Beibehaltung des Grundrisses und der Gebäudeaufteilung mehrmals umgebaut. In den Jahren 1997-2001 wurde sie dann unter Leitung des Architekten Mario Botta vollständig renoviert und in ein „modernes“ Museum verwandelt und bietet nunmehr im Erdgeschoss einen optimalen Ort für die Dauerausstellung von Velas monumentalen Gipsmodellen, während im Obergeschoss und im Park, einem wesentlichen Element des Gesamtkunstwerks von Vela, auch Wechselausstellungen Platz finden.

Aus welchen (sicher zahlreichen) Gründen der damals gerade vierzigjährige gefeierte „Hofbildhauer“ des Hauses Savoyen und Professor an der *Accademia Albertina* beschloss, sich in seinem Geburtsort Ligornetto, also weitab von den städtischen Zentren, in denen Geschichte² geschrieben wurde und künstlerische Neuerungen auf einen fruchtbareren Boden trafen, eine herrschaftliche Landresidenz errichten zu lassen, die zugleich als Atelier und als Museum dienen sollte, ist noch immer nicht ganz geklärt. Als der Bildhauer das Stück Land erwarb, das den kleinen Ortskern dominiert, dachte er noch in erster Linie an eine Ferienresidenz für den Sommer. Das geht auch aus den im Archiv aufbewahrten Plänen hervor; die mit mehreren Zimmerfluchten und einem In-

nenhof den typischen Grundriss eines Wohngebäudes aufweisen. Mit dem Projekt wurde Cipriano Ajmetti betraut, der Architekt der Herzöge von Genua,³ den Vela wohl in Turin kennengelernt hatte, und dessen Gestaltung verlieh dem Gebäude etwas Herrschaftliches. Die auf Veranlassung Velas schon kurze Zeit später gründlich überarbeitete Planung mündete in ein einmaliges und einzigartiges Projekt⁴. Die Wohnräume wurden durch zwei neue Elemente ergänzt: im Nordosten das über zwei Stockwerke offene Atelier – der ideale „Feuchtraum“ zur Verarbeitung von Ton und Gips – und im Zentrum der Villa der grandiose achteckige Salon als Ausstellungsraum für die Modelle, das konzeptionelle „Herz“ des Gebäudes, das an einen Sakralbau mit zentralem Grundriss erinnert. Im Norden war der Wendehof für die Kutschen geplant, im Süden, auf der Gartenseite, zum Dorf und nach Italien hin gerichtet, ein weites Atrium. Dazwischen lagen ein kleiner Salon, die Bibliothek, ein Zeichenkabinett, die Küche, das Esszimmer und im ersten Stock die Schlafzimmer – alles sehr wirkungsvoll in einem weitgehend quadratischen Gebäude untergebracht. Die Unterschiede zwischen dem ersten und dem zweiten Entwurf sind wohl auf Velas Entscheidung zurückzuführen, der piemontesischen Hauptstadt, 1867 noch die Hauptstadt

Italiens, für immer den Rücken zu kehren. Nach dem Tod seines Freundes Cavour fehlte ihm eine wichtige Stütze, und nach Vollendung der italienischen Einheit hatte der Schweizer Bildhauer nun eine andere Position: Er war vom Patrioten zum Ausländer geworden, und Aufträge von landesweiter Bedeutung erhielten jetzt vor allem italienische Künstler. Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs und seiner Kräfte konkretisierte sich daher der Wunsch, in die demokratische und liberale Heimat zurückzukehren, in dieses „kleine Athen“, wo er freier arbeiten und sich in den Diskurs über die Schulpolitik, über den Zeichenunterricht in den Kantonschulen und über soziale Fragen einbringen konnte.⁵ In Ligornetto verbrachte Vela 25 Jahre intensiver Arbeit, vor allem mit privaten Aufträgen sowie dem Hochrelief *Die Opfer der Arbeit* (1883), der „Grablegung“ eines weltlichen Gekreuzigten – zweifellos ein absolutes Meisterwerk der Bildhauerei des neunzehnten Jahrhunderts. Das Relief war keine Auftragsarbeit und allein von dem idealistischen Beweggrund motiviert, der allen seinen besten Arbeiten zugrunde lag, insbesondere dem Hauptwerk seiner jungen Jahre, dem *Spartakus* von 1848. Das ehrgeizige architektonische Projekt für seinen Zufluchtsort sollte also als Gegengewicht zu der geografischen Isolation dienen,



Cipriano Ajmetti,
Grundriss des
1. Obergeschosses
der Villa Vela,
Chinatinte
auf Papier

der er nach dem Umzug aufs Land entgegen sah. Vincenzo Vela richtete sich mit visionärem Weitblick ein Haus ein, in dem er Freunde, Auftraggeber und Besucher empfangen konnte,⁶ nicht mehr in der kreativen Atmosphäre des Ateliers, wie er es in Turin immer getan hatte, sondern im zentralen Salon seiner Villa, einem „Heiligtum“, in dem auf Sockeln und Tischen seine Skulpturen standen, eine Feierstätte des künstlerischen Genies und der jüngsten Geschichte Italiens in seiner bildhauerischen Interpretation.⁷ Dass auch die Gipsmodelle seiner Jugendwerke (also seiner vor dem glücklichen Turiner Exil geschaffenen Skulpturen) erhalten blieben, lässt darauf schliessen, dass Vela nach dem Vorbild der bekannten Mailänder Ateliers von Marchesi, Pacetti und Caccia-



tori, desjenigen Bartolinis in Florenz⁸ und der römischen Ateliers von Canova, Thorwaldsen und Tenerani⁹ bereits in jungen Jahren den Wunsch hegte, eines Tages alle seine Gipsmodelle an einem Ort zu vereinen, zu dem die Öffentlichkeit Zutritt haben sollte.¹⁰ Dass heute hier nur eine Handvoll seiner zahllosen Gipsmodelle fehlt, beweist, mit welcher Sorgfalt Vela bei der Lagerung der zerbrechlichen Modelle und ihrer Verbringung von einem Ort zum anderen vorging. Viele Zeitungen bezeichneten das Herz der Villa sofort als «Velas Pantheon». Ein italienisches Pantheon auf Schweizer Boden (!), das nicht nur der Geschichte des Risorgimento geweiht ist (mit zahlreichen Bildnissen seiner grossen Helden), sondern auch den italienischen Genies in Literatur und Philosophie, in Kunst und Wissenschaft, die der Bildhauer an der Fassade seiner Villa darstellte. In die Nischen zu beiden Seiten

des Eingangs stellte Vela Kopien der Statuen von *Dante* und *Giotto* und fertigte zwei Medaillons mit den Gesichtszügen von *Raffaël* und *Michelangelo*; links und rechts des Haupttors liess er die Büsten von *Galileo* und *Kolumbus* anbringen, während auf zwei Rundfresken im Laubengang des 1880 im Chalet-Stil erbauten Pförtnerhauses *Tizian* und *Leonardo da Vinci* zu sehen sind. Im Inneren der Villa wurde diese Verherrlichung des italienischen Geistes mit einem Modell des für eine Kirche in Stresa angefertigten Grabes von *Antonio Rosmini* (1858), einem Gipsmodell der grossartigen Büste des *Torquato Tasso* für Bergamo (1864) und des gelungenen *Correggio*-Denkmals in der Stadt gleichen Namens fortgesetzt. Diese Ikonografie, die an die Fassaden vieler europäischer Kunstakademien erinnert, verlieh in dem achteckigen Salon mit den Bildnissen der grossen Helden der jüngsten Geschichte Italiens der Villa das Gepräge einer „italienischen Walhalla“, und der Meister selbst fühlte sich als Teil davon.

Wie stets erkannte Vincenzo Vela im rechten Moment den Geist seiner Zeit und die Notwendigkeit, einen wichtigen Augenblick der Geschichte festzuhalten und zu zelebrieren. Er tat es im Privaten, als Bürger, ohne die Regeln einer prachtvollen, höfischen Zeremonie beachten zu müssen. So entschied er sich für etwas in seiner Art Einzigartiges und nicht Wiederholbares, nämlich für ein Künstlerhausmuseum, in dessen exzellenter künstlerischer Gestaltung die universalen Ideale der Freiheit und der Kultur zum Ausdruck kommen sollten. Die Wahrnehmung der Kunst und ihrer Inhalte mag dem interessierten Betrachter im Atelier eines Künstlers sicher leichter fallen, doch wurde sie durch die Ausstattung dieses

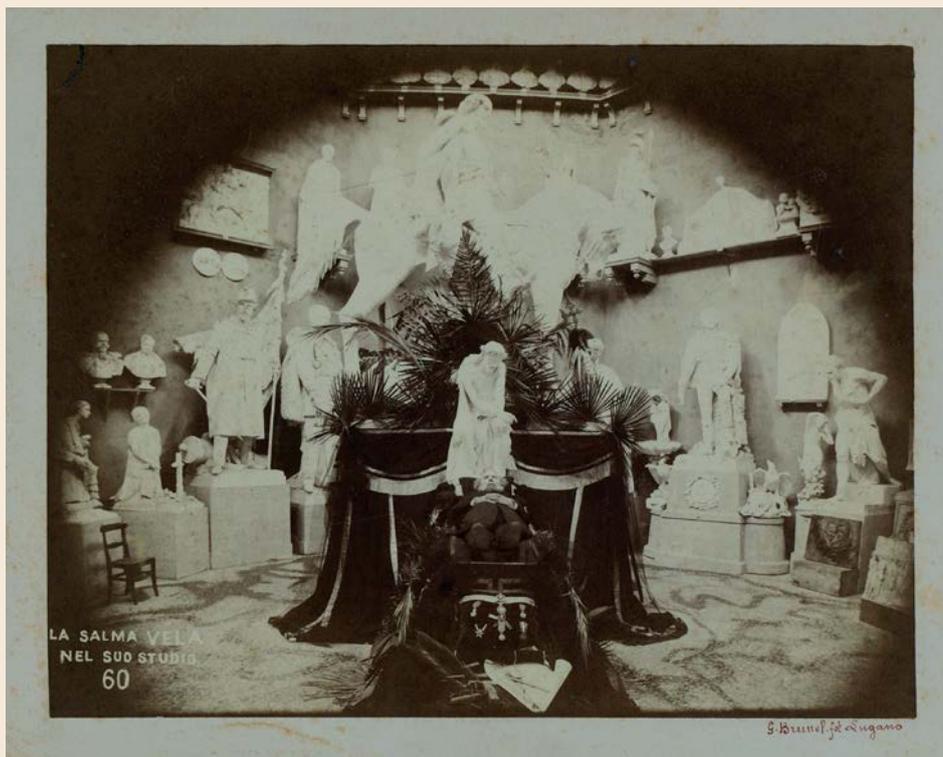


Museo
Vincenzo Vela

Links:
Oktagon (Saal I)

Rechts:
Saal der
Grabskulpturen
(Saal XX)

Grato Brunel,
Villa Vela,
Oktagon (Saal I),
Der Leichnam
von Vincenzo Vela,
Albumin auf Karton



privaten Museums nicht minder angeregt. Der Atelier-Charakter ging hier keineswegs verloren – das zeigt sich an der wie zufällig wirkenden Aufstellung der Gipsmodelle im zentralen, achteckigen Salon und am schlichten Putz der Wände¹¹. Vela selbst öffnete 1881, zehn Jahre vor seinem Tod, den Salon als ein privates Museum für das Publikum. Der vom Meister persönlich verfasste und noch im selben Jahr veröffentlichte Katalog diente als Museumsführer für die Besucher, die sich mittlerweile in grösserer Zahl einfanden und – nach nunmehr zwei Jahrzehnten – grösseren Abstand von den dargestellten Ereignissen hatten.¹²

Die Übertragung des Gebäudes und der Werke an den Staat war der vorletzte Stein zur Vervollständigung des „Mosaiks“: Damit wurde sichergestellt, dass das Künstlerhausmuseum und seine Sammlungen der Nachwelt erhalten bleiben und der Ruhm seines Schöpfers weiterlebt. Diese generöse Geste verlieh der Villa den Wert eines eigenständigen Kunstwerks.¹³

Nach dem Tod des Künstlers wurde der zentrale Salon für einige Tage zum Mausoleum des „Phidias von Ligornetto“, zu einer Stätte, an der Velas physischer Körper und seine politischen und künstlerischen Vorstellungen gleichermassen geborgen waren. Eine wenige Stunden nach dem Tod des

Bildhauers am 3. Oktober 1891 aufgenommene Fotografie zeigt uns die ungewöhnliche, surreal anmutende Inszenierung seines Leichnams: Er liegt auf einer einfachen Matratze in der Mitte des Salons, und seine Gipsmodelle, insbesondere sein *Ecce Homo* (1868), halten die Totenwache. So war der „Schöpfer“ mit seinen „Geschöpfen“ vereint, und mit dieser verblüffend modern wirkenden Installation prägte er sich in das kollektive Gedächtnis ein.

* **Gianna A. Mina**

Kunsthistorikerin, Direktorin des Museo Vincenzo Vela und Präsidentin des Verbands der Museen der Schweiz.

Anmerkungen

¹ Zur Geschichte und zu den Sammlungen des Museums siehe M. J. WASMER, *Il Museo Vela a Ligornetto. Guida ai Monumenti Svizzeri*, Bern 2003, sowie die Website des Museums www.museo-vela.ch. Zu einer eingehenden Beschäftigung mit den Sammlungen vgl. G. A. MINA (Hrsg.), *Museo Vela. Le collezioni, scultura, pittura, grafica, fotografia*, Lugano 2001. Zur Einordnung als Künstlerhausmuseum siehe den Tagungsband eines im Museo Vincenzo Vela veranstalteten Symposiums: G. A. MINA und S. WUHRMANN (Hrsg.), *Tra universo privato e spazio pubblico. Case di artisti adibite a museo*, «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vincenzo Vela», Nr. 5, Ligornetto 2011.

² Zum Tessiner Bildhauer siehe insbesondere N. J. SCOTT, *Vincenzo Vela*, Dissertation an der New York University 1978, New York-London 1979; G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, Dissertation an der Università cattolica del Sacro Cuore, Mailand 1998.

³ Zu Ajmetti und zum Grundriss der Villa vgl. W. CANAVESIO, *L'edificio (dal 1862 al 1919)*, in G. A. MINA (Hrsg.), *Museo Vela...*, a.a.O., S. 24-35.

⁴ Siehe dazu insbesondere C. CELIO, *La casa museo di Vincenzo Vela a Ligornetto*, Abschlussarbeit an der Università degli studi di Firenze, Jahrgang 1994-95.

⁵ 1877 erhielt Vela einen Sitz im Grossen Rat des Kantons Tessin, wo er sich den Liberal-Antiklerikalen anschloss, 1881 wurde er als beratendes Mitglied in den Bildungsrat des Kantons berufen.

⁶ Der Empfang der Besucher im Künstlerhausmuseum wird in zahlreichen Publikationen – im Allgemeinen als sehr positiv – beschrieben; vgl. z.B. G. ZANCHETTI, *Milano, Torino e Ligornetto: il Cicerone degli studi di Vincenzo Vela*, in G. A. MINA (Hrsg.), *Museo Vela...*, a.a.O., S. 39-61, und N. J. SCOTT, *Vincenzo Vela e la scultura americana del Secondo Ottocento*, in G. A. MINA (Hrsg.), *Vincenzo Vela e l'America*, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», Nr. 4, Bern 2006, S. 14.

⁷ Die Verknüpfung von Kunst und Politik war für Vela stets ein zentrales Element seines Schaffens; in seiner gesamten glänzenden Laufbahn als Künstler und als Patriot lebte und verteidigte er das Konzept einer Kunst, die sich für den Fortschritt und für die Freiheit der Völker einsetzt, und eines Künstlers, der sich in den Lauf der Geschichte einbringt.

In seiner Antrittsvorlesung vor den Studenten der Accademia Albertina zu Beginn des Studienjahres 1856 hat Vela diese Konzepte klar benannt.

⁸ Eine Aufnahme vom grossen Salon des Florentiner Bildhauers Bartolini befand sich in der reichhaltigen Fotografiensammlung des Künstlers.

⁹ Wahrscheinlich besuchte Vela während seines kurzen Aufenthalts in Rom 1847 Teneranis Atelier.

¹⁰ Dieser Gedanke hatte ihn wohl schon bei seinem ersten grossen Erfolg bei Publikum und Kritik ergriffen, den er 1845 mit der Präsentation seiner Statue des Bischofs Luvini in seinem Atelier im Mailänder Stadtteil Ciovasso feierte («Jeder Kunstliebhaber besuchte das Atelier dieses bescheidenen jungen Mannes, der im Ton ehrlicher Überraschung allen seine Statue zeigte, ohne zu wissen, dass er ein Meisterwerk geschaffen hatte», aus G. ROVANI, *Vincenzo Vela, scultore*, in *Lo spettatore industriale*, Bd. II, S. 242-45).

¹¹ Östlich des Salons befand sich das Atelier des Meisters, sein „Allerheiligstes“, wie Revon es nannte, verbunden durch einen Gang, durch den die Gipsmodelle ins Museum gebracht werden konnten, während das Zuhauen der Marmor- und Steinblöcke – staubige und lärmende Arbeitsvorgänge – in einem separaten Gebäude im Park hinter der Villa erfolgte.

¹² *Catalogo delle opere di scultura eseguite da Vincenzo Vela ed esistenti nella propria villa in Ligornetto*, Mailand 1881.

¹³ Zum Nachlass vgl. G.A. MINA, *Il Museo Vela e le sue collezioni*, in G.A. Mina (Hrsg.), *Museo Vela...*, a.a.O., S. 11-23.

Museo
Vincenzo Vela:
Sonderausstellung
von Gemälden der
Sammlung (Saal X)



Quellenangaben

Die Zitate zu den Themenbildern im vorliegenden Jahresbericht wurden von MYRIAM FACCHINETTI ausgewählt. Sie stammen aus dem Band DONATA MASSOLA, *Vincenzo Vela*, Edizioni Arte & Moneta, Lugano 1983, ausser den beiden Zitaten auf den Seiten 13 und 28, die Briefen aus der Privatkorrespondenz von Vincenzo Vela entnommen sind.

Die im vorliegenden Jahresbericht veröffentlichten Abbildungen stammen aus dem Museo Vincenzo Vela, Ligornetto.

Seite XLIII: Das Bild des italienischen Staatspräsidenten Giorgio Napolitano bei der Einweihung des *Denkmals für die Opfer der Arbeit* stammt aus dem Historischen Archiv des Staatspräsidenten.

Copyright

© Museo Vincenzo Vela, Ligornetto,
Fotografien MAURO ZENI, SERGIO ANDREOLI.

Danksagungen

Wir danken der Direktion und den Mitarbeitenden des Museo Vincenzo Vela, Ligornetto, sowie MAURO ZENI für die wertvolle Unterstützung und die zur Verfügung gestellten Dokumente.

Anmerkungen

Die Texte geben die Meinung der jeweiligen Autoren wieder; Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) übernimmt diesbezüglich keine Haftung.

Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) erklärt gegenüber den Inhabern von Rechten an Bildern, deren Eigentümer nicht identifiziert oder ausfindig gemacht werden konnten, ihre Bereitschaft, den gesetzlichen Pflichten nachzukommen.

KONZEPT UND REALISATION

Myriam Facchinetti

TEXTREVISION

Andrea Paganini

Dozent, Schriftsteller, Direktor des Verlags "L'ora d'oro"

GRAFISCHE GESTALTUNG

Petra Häfliger

Lucasdesign, Giubiasco

ÜBERSETZUNG

Punto e Virgola

Zürich