

Eliana Carrara: DALL'ARTE PER UNA NAZIONE ALL'ARTE DELLA NAZIONE. LA PITTURA DI STORIA COME 'GENERE NAZIONALE': TESTIMONIANZE DI UN DIBATTITO (1840-1871)

Le grandi nazioni scrivono le loro autobiografie in tre volumi: il libro delle loro gesta, il libro delle loro parole e il libro della loro arte. Non uno di questi libri può essere decifrato, a meno di non leggere gli altri due; *ma di tutti e tre l'unico veramente attendibile è l'ultimo*.*

La pittura non è morta in Italia: tutto al contrario. Essa esiste, per quel tanto che l'oppressione politica e la mancanza di qualunque ispirazione nazionale *confessata* lo permettano [...].¹

Con questa decisa affermazione, presente nel suo articolo del 1840 sulla "Pittura moderna italiana", Mazzini poneva le basi di un ampio discorso sulla pittura contemporanea, sulle sue caratteristiche e soprattutto sulle sue finalità, all'interno di un'ottica in cui si trovano fortemente legate istanze di tipo politico e realtà di carattere culturale. Se dunque, continua Mazzini, l'"Arte è [...] una manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo, inseparabile dall'azione di tutti gli altri, che formano insieme quel fondamento di vita una e comune" (p. 247), e, egli sostiene, "ogni grande Artista è storico o profeta" (p. 248), se ne deduce che "la pittura si nutre della linfa sociale; come la Poesia, essa esprime, lo voglia o no, qualche cosa della vita di tutti, delle credenze di tutti, dei presentimenti di tutti. Poesia muta pur essa, in un certo ordine di esseri cerca simboli allo stesso Pensiero; aspira allo stesso Ideale" (p. 250). Avendo posto queste condizioni, l'esule italiano può allora scagliarsi contro un certo tipo di pittura, frutto "dell'ispirazione solitaria di della moda del giorno", che ai suoi occhi appare "senza missione, senza scopo sociale, senza legge riconosciuta", e che "è diventata per coloro che la trattano, come per coloro che la giudicano, una distrazione, un divertimento, un mezzo di eccitare qualche sensazione passeggera nelle anime annoiate" (p. 253). Il panorama che egli ha davanti ai propri occhi è sconcertante: "L'Arte vi è lasciata all'ispirazione o alla richiesta individuale" (p. 262), che ne minano quel requisito indispensabile che non è solo l'appartenenza ad una realtà sociale più larga, ma anche la capacità di rispondere ad attese che superino la mera entità del singolo committente. Senza questi presupposti non si arriva, dice Mazzini, "a ciò che noi chiamiamo pittura moderna" (pp. 265-266). Manca ancora l'ultimo elemento e quello più importante, il riconoscere "l'eterna *vocazione spirituale e religiosa* che sola fa la vita dell'Arte come di tutte le cose" (p. 277), quel "sentimento del *collettivo* che domina oggi e dominerà sempre più il concetto della Storia" (p. 279). È una capacità che appartiene a pochi uomini che sono in grado di cogliere quell'"Ideale, verso il quale tendono già tutte le nostre adorazioni e le nostre speranze" (p. 291). Mazzini non accetta per loro l'etichetta di appartenenti alla "scuola romantica", che altro non fu, secondo le sue parole, "se non *insurrezione*", ossia un'esperienza estremamente rapida e subito conclusa, e li vede destinati a non realizzarsi "pienamente se non in un *ambiente trasformato*" (p. 292), come egli dice, ossia realmente cambiato da una vera e propria "*rivoluzione*" (p. 291). Per il politico ed ideologo ligure la nuova pittura italiana deve corrispondere, insomma, ad una nuova fase della vita politica e civile del Paese, alla sua completa unificazione:

Perché l'Arte del Popolo, della Nazione Italiana possa esistere, bisogna che la Nazione sia. Oggi non vi sono che artisti, come non vi sono che martiri: cosa può esservi di più, sino a quando l'ora del trionfo non giunga? Ma questi uomini sono i Precursori della Pittura Nazionale, come quei martiri sono i Precursori della Nazione. [...] La caratteristica della scuola che seguono è di essere eminentemente *storica*: è infatti nella continuità della tradizione storica che l'Italia deve attingere le ispirazioni e le sue forze per fondare la sua Nazionalità; ma è la *verità*, non la semplice e scarna *realtà*, che costituisce per essi la storia. Attraverso i fatti, essi perseguono l'Ideale.²

Chiarissime sono dunque le tesi di Mazzini: solo un nuovo contesto politico-sociale sarà in grado di produrre opere d'arte nuove, ma l'innovazione artistica deve passare attraverso il cosciente recupero di tematiche appartenenti alla storia dell'Italia e che sappiamo agire da spinte morali per la popolazione. L'invito ad agire sarà poi attuato con un linguaggio improntato al vero, ma che non si fermi al semplice, ed impoverito, resoconto dell'immediata realtà: in questo modo pure il verisimile può e deve essere accettato. E Mazzini individua anche colui che meglio di tutti gli altri possiede questi requisiti e può dare forma a queste aspettative, ossia Francesco Hayez:

È il capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in Italia: l'artista più inoltrato che noi conosciamo nel sentimento dell'Ideale che è chiamato a governare tutti i lavori dell'Epoca. La sua ispirazione emana direttamente dal Popolo; la sua potenza direttamente dal proprio Genio: non è settario nella sostanza; non è imitatore nella forma.³

Ma il più grande merito del pittore veneziano “è quello della Storia, trattata dal punto di vista dell’avvenire” (p. 296), come dice Mazzini, ossia la capacità di narrare vicende che tocchino larghi strati della popolazione e che ne anticipino altre di portata ancora maggiore. Massimo esempio di questa sua abilità di narratore è l’ampia tela con *Pietro l’Eremita che predica la prima Crociata* (1829) (fig. 1), oggi in collezione privata milanese, e che Mazzini vide nella raccolta del banchiere genovese Francesco Peloso, uno dei committenti più attenti dell’Hayez.⁴ Dopo aver descritto minutamente l’azione portata sulla scena, Mazzini può così concludere:

E questo soggetto, da cui un pittore *classicista* non avrebbe ricavato se non una bella e imponente figura di studio, librantesi al di sopra di un mare di teste, è diventato nelle mani dell’artista moderno una grande pagina di storia, un magnifico prologo alla storia delle Crociate, di cui l’impressione parla ancora in noi dopo dodici anni, viva come al primo giorno. Tale è l’Hayez: artista completo per quel tanto che i tempi lo permettono: che si assimila, per riprodurlo in simboli, il pensiero dell’epoca, quale esso s’agita compresso nel seno della nazione; che armonizza il concetto e la forma: idealizza le sue figure senza falsarle; crea protagonisti, non tiranni: fa molto sentire e molto pensare.⁵

La grande pittura illustrativa di Hayez, una pittura che portava con sé forti motivazioni politiche e morali agli occhi di Mazzini, sollevava, invece, più di una critica da parte di un letterato quale Carlo Tenca. Il critico lombardo così scriveva nel 1850, recensendo l’Esposizione di Brera:

Sventuratamente la storia è ancora poco studiata e poco intesa dagli artisti. Lo stesso Hayez, che pur seppe coglierne qualche splendida espressione, non sempre addentrossi nelle misteriose profondità del passato ad esplorarvi la vita ch’egli intendeva risuscitare; molte volte s’accontentò delle brillanti ispirazioni della sua fantasia in luogo della viva riproduzione d’un personaggio o d’un avvenimento. E in generale, se si eccettui qualche raro dipinto, in cui lo studio del soggetto si solleva a una vera creazione dell’intelligenza, la pittura storica non è ancora che arte, arte di aggruppare personaggi, di disporre una scena, di renderla simpatica con tutti i prestigi del disegno e del colorito. La verità storica, quell’impronta caratteristica del fatto, delle passioni, degli uomini di un’epoca, raro è che si mostri appena un po’ adombrata.⁶



1 Francesco Hayez, *Pietro l’Eremita predica la prima Crociata* (1829). Collezione privata.



2 Francesco Hayez, *Imelda de' Lambertazzi* (1853). Collezione privata.

Sgommento di fronte all'“universale risurrezione del medio evo”⁷, Tenca doveva rincarare la dose di lì a tre anni, trattando delle opere di Hayez presenti alla mostra milanese del 1853:

Il suo modo di dipingere inclina più al romanzo storico che non alla storia propriamente detta, è quasi sempre più attraente che vero. Però egli riesce meglio in quei soggetti, in cui la fantasia è men legata dalla rigorosa severità del fatto, dove più libera è l'invenzione, e la mano non è impacciata ad ogni tratto dall'importuna verità della storia. Il quadro delle *Veneziane* ci prova anche quest'anno che all'ingegno dell'Hayez si confanno, più ch'altri, i soggetti ideali, a cui la vernice storica sia sussidio pel pittoresco dei costumi e della scena; mentre la storia sembrerebbe avuta in disdegno e trattata con poca cortesia nell'altro quadro dell'*Imelda Lambertazzi*. Per vero nel quadro delle *Veneziane* l'Hayez si trovava nel suo elemento storico prediletto, in mezzo a quei costumi, a quei tipi, a quel carattere storico di un popolo ch'egli conosce sì bene, e che più volte tradusse mirabilmente nelle sue tele. [...] Ma non è quadro propriamente storico; e i pregi, che in essa [opera] si riscontrano, vengon meno poi nell'esecuzione d'un altro soggetto assai più bello e commovente e dei più noti nelle storie italiane, la tragica fine d'*Imelda Lambertazzi*. [fig. 2] [...] Si direbbe che qui la storia ha spaventato l'artista e lo ha reso minore di sé medesimo.⁸

La sfortuna critica (e non solo, almeno per l'ultima opera citata) che incombeva sulla pittura storica di Hayez, non va scissa dalle tormentate riflessioni del giovane Pietro Estense Selvatico che fin dal lontano 1837 si vedeva costretto a tener testa ai “novatori”, ai “romantici” (termine che egli definiva “antipatico”) ansiosi di proporre quali nuove tematiche “i fatti che possono dirsi proprio nazionali”:⁹

Qui forse più d'uno dei miei lettori s'aspetterà ch'io mi faccia a riprendere la poca sollecitudine mostrata dai doviziosi nel far riprodurre le azioni mirabili delle età mezzane, e gli ecciti con tutti i nervi ad ordinare agli artisti le imprese guerriere e cittadine di coloro che fondarono e rimbellarono le città che ci furono culla; ma io invece, tuttoché vada innamorato di quei rudi e gagliardi secoli, mi vergognerei di tacere la verità, e quindi francamente dirò che vorrei bene vedere i ricchi commettere ai pittori quei fatti

del medio evo, i quali tornano a gloria di tutta la nazione, ma non vorrei no mai che si facessero rappresentare quei sanguinosi fatti municipali in cui scannaronsi cittadini e cittadini, in cui una città italiana metteva a sacco ed a sangue città e terre italiane, in cui intestine discordie ad ogni piè sospinto si rinfiammavano. [...] Né punto vorrei che si trascogliessero quelle gagliarde battaglie combattute da duecento mila dei nostri valorosi, fra le Serre della Spagna, o sulle nevi della Beresina, perché quei fatti, sebbene degni di essere eternati dalla storia, sebbene testimonio di vigoroso animo, rammentano inutili sventure all'Italia [...].¹⁰

La sua personale riflessione, che lo fece avvicinare a posizioni mazziniane, ma assai attente ai "soggetti tolti alla vita dell'oggi", visto che Selvatico raccomanda un'arte "la quale altro non è se non la potenza di far meglio sentire e comprendere il bello morale"¹¹, lo portò poi a rigettare quella moda medievaleggiante tanto cara per prima alla Francia:

sì che poeti, romanzieri, architetti, pittori si sbracciano a far rivivere le barbute del feudalismo, le superstiziose leggende dei Trovatori, le cadutoje dei dongioni, i pinnacoli della gotica cattedrale: ed ecco l'Italia camminare ossequiosa sulle orme della maliarda, ed invitare i suoi artisti a rovistar fra i ciarpami e le ferravecchie de' rigattieri corazze, scudi, rotelle delle età medie, e a rappresentare Menestrelli che strimpellano il liuto, o Crociati che pugnano per terra Santa, o Romei che domandano asilo alle troppo innamorative castellane.¹²

Quale allora la soluzione di fronte a tale *impasse*, insomma "Che cosa domanda all'arte oggidì la pubblica opinione", come si chiedeva Selvatico in una "Memoria" letta nel 1876 e pubblicata l'anno dopo:

[...] se poi si volesse anche uscire dai soggetti domestici per salire ai più nobili, gli storici, non ne abbiamo noi forse di contemporanei, che per elevatezza d'idealità pareggiano, se non superano, le geste de' Catoni, de' Fabj, dei Camilli? Tutti mi comprendono: alludo a que' molti che ci vengono offerti dalle fortunate vicende che noi traversammo dal 48 al 66, per guadagnarci il bene sospirato invano da tanti secoli, la indipendenza della patria. [...] Se questi fatti, anche svolti sotto forma d'episodio, non sono argomento degno dell'arte che diciamo storica, non saprei quali altri si potessero chiamar tali.¹³

Era dunque la narrazione delle vicende risorgimentali a tener banco e a costituire il punto di forza delle tesi di un critico ormai attardato quale il Selvatico, accademico nel senso deteriore del termine, che arrivava buon ultimo ad abbracciare quell'"epopea nazionale"¹⁴ già formulata da Francesco Dall'Ongaro. Questi, che aveva una solida formazione letteraria, nella sua rassegna dell'Esposizione Nazionale milanese del 1872 era partito proprio dall'operato di un suo correggionario, l'Hayez ovviamente, per tracciare i requisiti e le attese legate alla pittura storica:

Hayez tentò nell'arte ciò che il Manzoni, il Grossi, il Balbo e l'Azeglio vennero mano mano facendo colle memorie storiche, col dramma, colla poesia, col romanzo. Non ch'egli si limitasse ad illustrare questi lavori, ma s'ispirava liberamente a quel soffio di vita contemporanea che agitava in certo modo l'atmosfera. [...] Egli primo, ch'io sappia, ci presentò quei maestosi costumi, quelle faccie senatorie corrugate nei raggi politici, quei drammi di sangue, quelle vendette misteriose, ch'erano in vero più romanzi che storie, ma servivano mirabilmente all'arte, ch'egli concepiva come essenzialmente drammatica.¹⁵

E subito dopo Dall'Ongaro correggeva il tiro, o meglio attualizzava e reinterpretava lo stesso termine di Storia, istituendo un sottile distinguo fra una narrazione reale ed una verisimile:

[...] la Storia gli [*scil.* all'Hayez] diede il soggetto della Stuarda, il Vittor Pisani, la sete dei Crociati, grandioso dipinto ch'egli eseguiva per sé nel suo studio per farsi la mano a cose maggiori. Dico Storia, come s'intendeva finora, ché la Stuarda e le Crociate, quali furono drammeggiate e dipinte, appartengono piuttosto alle opere d'immaginazione. [...]

Gli avvenimenti che si svolsero sotto i nostri occhi, e mutarono e vanno mutando la faccia del mondo, ci apersero gli occhi, ci allargarono l'intelletto, sì che poeti e pittori siamo mano mano iniziati nei misteri dall'epoche scorse e lontane, le quali ci si presentano sempre diverse, e sempre più chiare. I fatti presenti ci danno la chiave di quelli che giacevano oscuri nelle cronache polverose e dimenticate. I romanzieri ed i drammaturgi degli anni scorsi avevano una ragione o una scusa nella censura che vigilava sospettosa il movimento del pensiero umano, e sotto i nomi degli antichi tiranni, o degli antichi eroi, vedevano il nome d'un re vivente, o d'un cospiratore che maturava nell'ombra il giorno della vendetta.

Quanti principi e quanti papi furono accarezzati e adulati dai nostri artisti del pennello e della parola, sperando da essi la desiata redenzione del proprio paese! Quel povero Ferruccio ci fu cantato su tutti i toni, e dipinto in tutti gli aspetti, tanto che sarebbe stato lecito domandare, se l'Italia in tre secoli e più

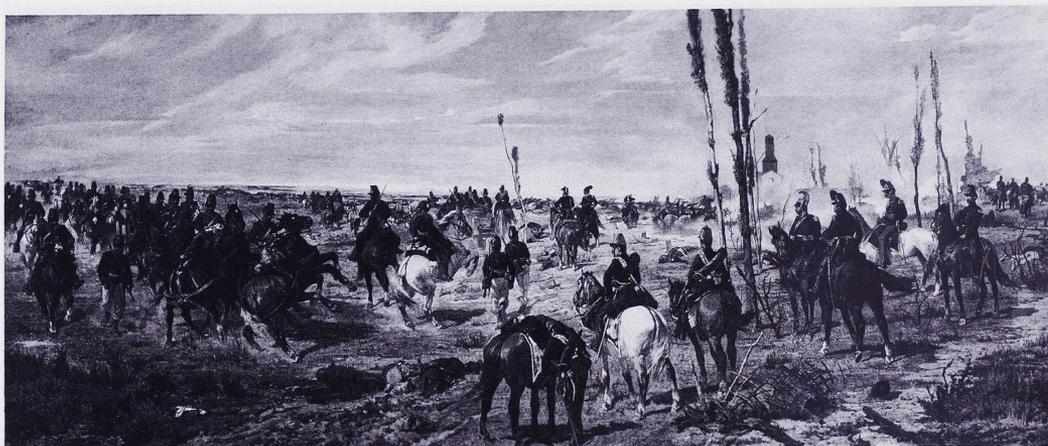
non avesse prodotto che un uomo solo, il quale sapesse combattere e morire per la libertà! Ma Ferruccio era un tipo, come il Fieramosca, come la Cia degli Ubaldini, come la madre anconitana che nega il latte al figlio delle sue viscere per nutrire il soldato morente di fame e rianimarlo alla lotta.

Ora, questi tipi d'eroine e d'eroi illanguidiscono dinanzi ad altre prove di valore e di patriottismo di cui fummo testimoni noi stessi. E se non ora, più tardi saranno conservate dall'arte e trasmesse alle future generazioni, esempio e seme di nuovi fatti. A queste generazioni, a questi uomini dell'avvenire spetterà giudicare le opere dei presenti. Più di un secolo era già scorso dalla caduta di Troja, quando Omero interrogava i sepolcri e scriveva l'*Iliade*. Noi non possiamo fare che alcuni studj, alcuni bozzetti dal vero perché la memoria degli eventi contemporanei non vada perduta. Più tarda verrà il poeta e il pittore che spirerà la vita dell'arte a questi tratti fuggevoli che andiamo vergando.¹⁶

Narrare il vero, con le parole e, soprattutto, per immagini, non significava, però, per Dall'Ongaro rappresentare *tout-court* la realtà contemporanea, con quell'arroganza di oggettività che egli imputava "ai *naturalisti* o *veristi*, i quali pretenderebbero abolire ogni pittura ed ogni altra scultura che non sia la nuda e gretta riproduzione del fenomeno".¹⁷ Se, come affermava il critico trevigiano, "ogni pittura è una combinazione del vero esterno e del pensiero artistico che lo contempla e lo rende"¹⁸, a suo dire, "l'opera del critico che discute s'incontra col poeta e coll'artista che si appassiona per questa o per codesta soluzione, per questo o quel personaggio, oggetto della sua simpatia o del suo abborrimento. Ecco la pittura storica, e i suoi diritti innegabili all'esistenza. Ed ecco perché un solo avvenimento può essere immaginato ed espresso in mille maniere e rinnovarsi ad ogni secolo, ad ogni decennio, ad ogni nuova indagine che lo mostri sotto un aspetto nuovo e diverso".¹⁹ Tutto quanto detto finora è solo il prologo per l'attacco più deciso contro i fautori del naturalismo o del verismo:

Ma codesta, dicono, è una pittura *illustrativa*, che sta bene in un libro, in un giornale per le donne e pei bimbi, che hanno bisogno di vedere le immagini [...]. Benissimo. La pittura istorica è una illustrazione dei fatti: è la parte artistica dei medesimi. [...] Che cosa avete a ridire? Ciò che importa è che la illustrazione sia fatta bene, che i caratteri sien veri, che i grandi personaggi non sieno soltanto dipinti col vestito che avevano, ma sieno figurati coll'evidenza del poeta che solo può spirare vita alla polvere, ed evocare dalle fredde pagine della storia le grandi immagini degli eroi che meritano di vivere immortali nelle tele e nei marmi, per ammaestramento e conforto delle generazioni avvenire. Codesta io chiamo pittura storica; e tanto peggio per chi non la intende e non l'ama.²⁰

Le parole sprezzanti indirizzate contro "i signori *naturalisti*, *veristi*, *avveniristi*, o con quell'altra [sic!] elegante antonomasia vi piaccia chiamarvi"²¹, avevano tra i possibili bersagli, seppur non dichiarati esplicitamente, un personaggio quale Vittorio Imbriani, singolare figura di scrittore (e corrispondente del *De Sanctis*) che attrasse anche l'attenzione di Benedetto Croce.²² Il brillante polemista napoletano di fronte alle opere presenti alla Promotrice fiorentina del 1868, in cui figurava anche l'*Assalto alla Madonna della Scoperta* di Fattori (oggi al Museo Fattori di Livorno) (fig. 3)²³, pronunciava un giudizio malevolo ed alquanto tagliente:



3 Giovanni Fattori, *Assalto alla Madonna della Scoperta* (1868). Livorno, Museo civico "G. Fattori".

I quadri esposti sono ventisette. E veramente non fanno in genere molto onore all'arte Italiana. Bisogna però dire che nessuno tra i più illustri nomi della pittura contemporanea brilla sul Catalogo. Pare che i nostri grandi abbiano considerato il concorso come al disotto della loro dignità ed abbandonino a' giovani la gloria ed il profitto della lotta. Mi si assicura nondimeno che alcuni abbiano già annunziato di voler concorrere per un altro anno, se la cosa *piglia piede* , cioè se il Ministero perpetuerà la provvida oblazione di 20,000 lire per simili concorsi negli anni venturi e non si lascia vincere da qualche accesso di pirchieria. Converrebbe nella migliore ipotesi modificare sostanzialmente il programma del concorso e formularne uno che non indicasse ne' compilatori ignoranza assoluta dello scopo e de' mezzi dell'arte. Pretendere che il pittore faccia dei quadri illustri di fatti storici nazionali, è un pretendere ch'egli si dia a fare *vignette*. Le saran vignette di otto o dieci metri quadrati, le saran vignette colorite ad olio, e saran vignette premiate con diecimila lire o vendute per altrettante; ma ci sarà sempre bisogno di un lungo testo per capirle; ci vorrà sempre un catalogo per spiegarle prolissamente; e non saranno mai scopo a se stesse, intellegibili di per sé sole; qualità tutte che si richiedono essenzialmente in ogni opera d'arte degna del nome.²⁴

La pittura di storia è ora ridotta al rango di mero strumento illustrativo, e per di più incomprendibile ed astruso nella sua complessità narrativa. La presa di posizione assunta da Imbriani non avrebbe potuto essere più lontana dalle tesi tutte letterarie ed erudite di Dall'Ongaro, né le loro idee a proposito dei generi pittorici essere più distanti. Eppure a colmare in parte questa voragine, e ad avvicinare le parti in causa, stava contribuendo un diverso tipo di pittura, né ossequiosamente accademica né ispidamente verista, che sapeva inglobare in sé, quasi in modo indolore, le due categorie della pittura di storia e di genere. Il riferimento scontato è all'attività degli Induno, che a giudizio di Dall'Ongaro fecero parte di quella schiera di "giovani alunni che presero parte all'epopea nazionale, e trattarono a vicenda la spada e il pennello; argomento d'onore per l'uomo e scusa all'artista, se non poté, per avventura, raggiungere quella perfezione tecnica che è il frutto di tranquille e diurne esperienze".²⁵ Le preferenze del critico trevigiano andavano poi all'"Induno Gerolamo [...]. I suoi quadri di genere attesteranno ai venturi come la famiglia italiana prendesse parte senza distinzione di sesso e di età alla epopea nazionale".²⁶ Era questa la strada su cui un anziano accademico quale il Dall'Ongaro poteva trovare significativi punti di contatto con Francesco Netti, non solo più giovane, ma soprattutto artista prima ancora di essere critico informato ed attento. Il pittore napoletano d'adozione (e di formazione) aveva opinioni assai decise sulla pittura di storia, che espresse nella sua recensione dell'Esposizione artistica italiana a Napoli del 1877:

Un quadro non è superiore ad un altro perché il soggetto è più o meno importante, perché rappresenta dei grandi personaggi storici o dei borghesi dei nostri tempi; ma perché la mente che lo ha concepito è più o meno elevata. Perciò il miglior soggetto è quello che è più conforme allo spirito del pittore, che se ne serve: è l'occasione scelta bene.²⁷

E Netti, che aveva già ampiamente affrontato tale diatriba²⁸ parlando della *Terza Promotrice* napoletana (1864-1865), nella stessa occasione aveva modo di soffermarsi su alcune opere di Girolamo Induno ivi presenti, ossia *Il biglietto d'alloggio*, *Il triste presentimento* (fig. 4) e la *Veduta di Pescarenico*:

Comincio dal dire che prenderei i dipinti e li porterei a casa tutti e tre, dividendo in ciò l'opinione di molti suoi ammiratori.

[...] il *Triste presentimento* pare un pretesto per l'artista, che evidentemente ha più pensato a dipingere la camera di uno scapolo con una bella ragazza in camicia né in piedi, né seduta, che la tristezza di un presentimento qualunque. Niente è triste in quella camera. La pittura d'Induno è una pittura chiara, facile, senz'agitazione interna.²⁹

La lettura dell'opera attuata da Netti punta tutto sulla "verità" con cui è stata compiuta la sua "esecuzione"³⁰, e non fa alcun cenno alla presenza, ben visibile, di un vasto repertorio di oggetti cari alle memorie patrie, ed in particolare alla storia risorgimentale (e sui quali, invece, si è appuntata la critica più recente).³¹ Ma su questo aspetto, e sulle caratteristiche della mano di Induno, Netti ebbe modo di tornare nella sua recensione all'Esposizione Universale di Parigi tenutasi nel 1867:

Questa pittura non è profonda né come esecuzione né come pensiero, ma è facilmente fatta e intelligibile a tutte le persone. È la pittura popolare sia per la sua evidenza, sia perché toglie la maggior parte dei suoi soggetti alla vita sociale di oggi o ad avvenimenti contemporanei e patriottici. I suoi tipi sono sempre giusti, ed i suoi quadri, se non irriprovemente disegnati e dipinti, sono però diligentemente condotti.³²

Ben diversa era la reazione di Pasquale Villari di fronte alle opere dell'Induno, come testimonia nella seconda parte del suo famoso articolo, apparso sulla "Nuova Antologia" nel 1868 e del 1869, e ancora una volta dedicata alla rassegna parigina:



4 Girolamo Induno, *Triste presentimento* (1862). Milano, Pinacoteca di Brera.

[...] l'Induno ha, senza dubbio al mondo, una immaginazione varia e felice, una facilità d'esecuzione grandissima, una grazia in tutto ciò che dipinge; ma egli si ripete troppo, e la sua maniera a lungo andare stanca, perché diviene monotona.³³

Il modello artistico era, in effetti, per il grande storico, un altro, quello di Domenico Morelli, che "ha trovato [...] accennata la via che può dare alla immensa perizia ed alla originalità della sua scuola una vera importanza nazionale".³⁴ Il linguaggio del Morelli, intriso di elementi storici e letterari, sembrava a Villari la soluzione più efficace per giungere ad un'uniformità innovativa che fosse il corrispondente univoco all'unità della Nazione, perché a suo dire

La pittura deve avere colore, concetto, espressione, disegno; [...] deve anche, ponendosi per la via maestra, raccogliere tutti gli elementi dell'arte moderna e formare una scuola nazionale, che senza perdere le varietà locali, infonda in ciascuna di esse la forza e la cultura d'una grande nazione.³⁵

Ma per questa pittura, una pittura colta e raffinata, e soprattutto improntata ai soggetti storici della Nazione, di lì a poco Camillo Boito avrebbe fatto risuonare la campana a morto, scrivendo sulla mostra di Milano, a Brera, nella *Rassegna artistica della "Nuova Antologia"* del 1871:

Un fatto [...] sembra molto notevole in questa Mostra di Brera, la quale anni addietro era tanto ricca di quadri storici, il fatto che i quadri storici vanno via via scomparendo. [...] Dove sono ite, infatti, quelle grandi composizioni pittoriche, le quali vi mettevano innanzi i fatti della storia? L'Hayez dipingerebbe ora la sua *Sete dei Crociati*, e il Malatesta la sua *Morte di Ezzelino*? L'Ussi medesimo, che è giovine,

farebbe adesso la sua *Cacciata del Duca d'Atene*? [...] Né s'ha a dire che le nuove scuole pittoriche, massime fuori d'Italia, lascino al tutto in disparte la storia. Ne spilluzzicano anzi qualche cosa qua e là; ma non tanto con la intenzione di illustrarla, quanto per l'astuzia di cavarne profitto, in ciò che riguarda l'arte, l'arte considerata in sé stessa. Alcuni si compiacciono nell'antica Pompei; ed è un pretesto per mostrarci qualche leggiadra femmina in tunica leggiera o in subucula. Altri vengono al magnifico cinquecento; ed è una scusa per dipingere con bel succo di colore damaschi, broccati, splendide stoffe di cento tinte, d'argento e d'oro. Altri s'appigliano al Sant'Uffizio, a' monaci, per avere modo di svolgere le virtù di un chiaroscuro bizzarro. Altri finalmente si danno alle battaglie o agl'idillii, purché si presenti occasione di svelarci qualche ardito *effetto di sole*. Così ciascuno si giova de' casi passati in pro delle proprie attitudini; e i quadri che ne escono non sono, in fondo, storici, sono personali.³⁶

La pittura storica secondo Boito aveva esaurita la sua funzione: dopo aver contribuito a creare l'unità nazionale, era ora diventata un'appendice inutile e superata, del tutto refrattaria alle ricerche più originali in campo artistico.³⁷ Da grande propagatrice di messaggi civili e comuni si era ridotta a veicolo di ricordi personali e privati: aveva decisamente imboccato quella via che l'ex garibaldino Girolamo Induno aveva già da tempo cominciato a percorrere.³⁸

NOTE

Questo testo nasce come relazione presentata presso il Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa nell'ambito di un seminario dal titolo "Storia dell'arte e costruzione di identità nazionali nel XIX e XX secolo: spunti per una discussione" (16-17 maggio 2002). Ringrazio per suggerimenti ed aiuti i partecipanti al convegno, ed in particolare Donata Levi, Alberto Mario Banti, Massimo Ferretti ed Antonio Pinelli, così come Enrico Castelnovo che ha letto una prima versione dello scritto. Grazie infinite a Wolfer Bulst e ad Ortensia Martinez per la loro disponibilità.

* John Ruskin, prefazione a *St. Mark's Rest*, in *idem, The works*, a cura di Edward Tyas Cook/Alexander Wedderburn, Londra 1903-1912, XXIV, p. 203 (cit. in Francis Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997 [trad. ital. di *idem, History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1993], p. 272). Il corsivo presente nel testo è dovuto all'autrice.

- 1 Giuseppe Mazzini, *Pittura moderna italiana* [1840], in *idem, Scritti editi ed inediti*, XXI (Letteratura, IV), Imola 1915, pp. 245-332, p. 264. Sull'originaria redazione in francese (poi edita, tradotta in inglese, sulla "London and Westminster Review" nel 1840) cfr. anche *idem*, *La pittura moderna in Italia*, a cura di Andrea Tugnoli, Bologna 1993, p. IX (lo studioso pubblica pure la versione italiana); *Fernando Mazzocca*, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano/Napoli 1998, pp. 144-164, p. 144 (con la bibliografia precedente).
- 2 *Mazzini* (n. 1), pp. 292-293. Il brano è citato anche in *Paola Barocchi*, *Il campo storiografico*, in: *Romanticismo storico*, cat. della mostra a cura di Paola Barocchi/Fiamma Nicolodi/Sandra Pinto, Firenze 1973, pp. 117-219, pp. 137-138.
- 3 *Mazzini* (n. 1), p. 293. Il brano è riportato anche in *Barocchi* (n. 2), p. 138; e in *Paola Barocchi*, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti. I. Dai neoclassici ai puristi 1780-1861*, Torino 1998, pp. 303-317, p. 311, e (solo parzialmente) in *Andrea Tugnoli*, *Pittura dell'Ottocento in Italia*, in: *Alfredo De Paz/Giorgio Marcon* (a cura di), *Dal Romanticismo alla Scapigliatura. Percorsi e figure dell'arte del XIX secolo*, Napoli 1997, pp. 177-197, p. 192.
- 4 Sull'opera cfr. *Fernando Mazzocca*, *Francesco Hayez*. Catalogo ragionato, Milano 1994, pp. 31-33 e scheda 138 (pp. 196-199); *idem*, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, pp. 391-427, pp. 412-414 e fig. 12.
- 5 *Mazzini* (n. 1), p. 304; il brano è parzialmente citato anche in *Barocchi* (n. 2), p. 139. E cfr. *Alessandra Borgogelli*, *Verso l'unità*, in: *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, cat. della mostra a cura di Renato Barilli et al., Milano 1988, pp. 45-57, pp. 46-47. Sull'importanza del testo di *Defendente Sacchi*, Pietro l'Eremita che predica la Crociata, in: *idem*, *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia, Tipografia Bizzoni 1830, pp. 159-165, pp. 159-164, quale precedente per la lettura ideologica del Mazzini si veda *Barocchi* (n. 2), pp. 353-355.
- 6 [Carlo Tenca], *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera*, III, in: *Il Crepuscolo*, I/33, 22 settembre 1850, pp. 129-130, p. 129; *Carlo Tenca*, *Scritti d'arte (1838-1859)*, a cura di Alfredo Cottignoli, Bologna 1998, p. XXII e nota 80, e p. 194.
- 7 *Tenca*, *Esposizione* (n. 5), p. 129; *idem*, *Scritti* (n. 5), p. 194.
- 8 [Carlo Tenca], *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera*, II, in: *Il Crepuscolo*, IV/37, 11 settembre 1853,

- pp. 583-587, pp. 583-584; *idem*, Scritti (n. 5), pp. 346 e 348. Su *La vendetta di una rivale (Le Veneziane)* (di cui non si conosce l'attuale ubicazione) e *l'Imelda de' Lambertazzi* (oggi in una collezione privata) cfr. *Mazzocca* (n. 4), schede 314 e 317 (pp. 317-318 e 319).
- ⁹ *Pietro Estense Selvatico*, Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare, Milano, Tipografia e Libreria Pirotta & C., 1837, pp. 51-52. Sul Selvatico si veda l'accurata nota bibliografica presente in *Mazzocca* (n. 1), pp. 1081-1083.
- ¹⁰ *Estense Selvatico* (n. 9), pp. 50-51.
- ¹¹ *Idem*, Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea, in: Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 1850, pp. 5-34, pp. 29 e 34. Il testo è ripreso anche in *idem*, Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea, in *idem*, Scritti d'arte, Firenze 1859, pp. 165-188, pp. 183 e 188.
- ¹² *Idem*, Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nella Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861. Osservazioni, Padova 1862, pp. 4-5. Il testo è ripreso in *idem*, La pittura storica e sacra d'Italia all'Esposizione Nazionale di Firenze nel 1861, in: *idem*, Arte ed artisti. Studi e racconti, Padova 1863, pp. 5-80, p. 11. Sulla fortuna dei temi medievali nella pittura di storia dell'Ottocento italiano e sul legame con la cultura francese si veda il *Repertorio dei soggetti nelle arti figurative* in: Romanticismo storico (n. 2), pp. 398-399; *Mazzocca* (n. 1), pp. 763-770.
- ¹³ *Pietro Selvatico*, Che cosa domanda all'arte oggi la pubblica opinione. Memoria letta nell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova il 28 di Maggio 1876, Padova 1877, p. 21.
- ¹⁴ *Francesco Dall'Ongaro*, Scritti d'arte, Milano/Napoli 1873, p. 277 e cfr. anche pp. 64 e 71-79 (dove si parla di "epopea italiana"). Un primo orientamento sulla figura di Dall'Ongaro è dato dalla voce curata da *Giuseppe Monsagrati/Graziella Pulce* nel Diz. Biogr. Ital., XXXII, 1986, pp. 138-143; cfr. anche *Donata Levi*, Strutture espositive a Trieste dal 1829 al 1847, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, s. III, vol. XV, 1985, pp. 233-301, p. 249 nota 38.
- ¹⁵ *Dall'Ongaro* (n. 14), p. 22.
- ¹⁶ *Ibidem*, pp. 25-27.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 29. Sulla polemica contro "il gretto vero" vanno ricordate anche le posizioni del Rovani: cfr. *Giuseppe Rovani*, Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei, 2 voll., Milano 1874, I, p. 154. Sullo scrittore lombardo si veda il breve profilo biografico tracciato da *Letizia Pecorella* in: Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura, Milano 1966, pp. 97-98; cfr. anche *Quinto Marini*, La letteratura del pieno Romanticismo e del Risorgimento. Niccolò Tommaseo, in: *Enrico Malato* (a cura di), Storia della letteratura italiana, VII. Il primo Ottocento, Roma 1998, pp. 831-949, pp. 851-853.
- ¹⁸ *Dall'Ongaro* (n. 14), p. 29.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 31.
- ²⁰ *Ibidem*, pp. 31-32.
- ²¹ *Ibidem*, p. 29.
- ²² Si veda l'elenco dei contributi crociani pubblicato nel saggio bibliografico di Gino Doria in: *Vittorio Imbriani*, Critica d'arte e prose narrative, a cura di *Gino Doria*, Bari 1937, pp. 269-318, pp. 315-316.
- ²³ Sull'opera cfr. I macchiaioli, cat., a cura di *Dario Durbé*, Firenze 1976, scheda 78 (pp. 134-135); *idem*, Fattori e la scuola di Castiglioncello, 2 voll., Roma 1982-1989, I, pp. 59, 161-163, 166-167, 182-195 e fig. 196. Sulla genesi della grande tela, vincitrice del primo premio nel concorso voluto dal ministro della Pubblica Istruzione Domenico Berti nel 1866, cfr. anche *Piero e Francesca Dini*, Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito, Firenze 1997, p. 28 e nota 3.
- ²⁴ *Vittorio Imbriani*, Passeggiate romane ed altri scritti di arte e di varietà inediti o rari, a cura di *Nunzio Coppola*, Napoli 1967, pp. 151-152.
- ²⁵ *Dall'Ongaro* (n. 14), p. 277.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 286.
- ²⁷ *Francesco Netti*, Critica d'arte. Pagine scelte con prefazione e note di *Aldo De Rinaldis*, Bari 1938, p. 106. Sulla figura di Netti cfr. *Francesco Netti (1832-1894) un intellettuale del Sud*, cat. della mostra a cura di *Christine Farese Sperken*, Roma 1980 (Bari); *Christine Farese Sperken*, Francesco Netti, pittore e letterato, in *eadem*, Francesco Netti, Napoli 1996, pp. 9-36.
- ²⁸ *Netti* (n. 27), pp. 21-22: "[...] vi prego, tralasciamo le solite dispute di quadro storico o di genere. Non sono esse che farebbero avanzar di un pollice la pittura; e i pittori continuerebbero a far dei quadri a modo loro, che è la miglior cosa del mondo. Che si voglia usare ancora questo linguaggio di convenzione, che nel dubbio di sapere se un quadro debba dirsi storico o di genere, si voglia inventare una terza parola, convenzionale come le prime, è semplice quistione di epiteti e non fa male a nessuno. Il male comincia quando con un tal linguaggio si vuole stabilire in pittura una scala di preminenza di un genere su di un altro, che in realtà non esiste. E il danno di simili idee è maggiore che non si creda. Esse han distrutte alcune capacità, e gonfiate altre molte incapacità artistiche di persone, che invece di scendere in loro stesse ed ivi trovare il concetto del loro quadro,

informandolo in un soggetto, hanno creduto che sfogliando il primo libro di storia che loro è venuto alle mani, e pescandovi un eroe qualunque che compie un'azione eroica qualunque, e facendone una ben equilibrata composizione, si ottenesse per risultato un quadro storico. E dopo, levato alta la testa e deplorando la pittura caduta nel genere, hanno tenute sé stesse quali rappresentanti della gran pittura storica, e ciò in buonissima fede. Non avevano esse copiato alla lettera tutto ciò che diceva il libro? C'era solo una difficoltà, ed è che il quadro sarà prima di tutto una manifestazione dell'arte della pittura e non mai un racconto storico o una cronaca. Poiché la pittura è libera, un soggetto potrà esprimere un giudizio dell'artista sopra certi individui, certi avvenimenti, certi costumi, che hanno preso posto nella storia antica o moderna e interessata la società; ma allora ciò non sarà che l'idea individuale dell'artista, informata in una sua situazione probabile, che può benissimo non essere esistita, che l'artista crea, e che forse nessuna storia registra.”

²⁹ *Netti* (n. 27), p. 14.

³⁰ *Ibidem*, p. 7.

³¹ Cfr. Garibaldi. *Arte e Storia*, cat. della mostra, Roma, Museo del Palazzo di Venezia-Museo Centrale del Risorgimento, 1982, 2 voll., II (Arte), p. 181 (scheda I.6.6 a cura di *Luisa Arrigoni*): “Alla epopea garibaldina [*Triste presentimento*] è legato da una serie di indizi: alla parete la riproduzione de *Il bacio* di Hayez del 1859, il busto di Garibaldi nella nicchia, la fotografia delle barricate sullo scuro della finestra, sparsi come invito al gioco delle ricostruzioni e delle ipotesi che verranno rese esplicite solo assai più tardi dal titolo *La fidanzata del garibaldino* con cui, specie, nel Novecento, viene indicata l'opera. Così allusivo e scritto tra le righe, l'impegno storico-testimoniale non doveva essere l'aspetto comunemente accolto se nel 1882 il dipinto veniva descritto, nell'inventario delle opere passate dalla Accademia alla Pinacoteca di Brera, come *giovane seduta sul proprio letto che sta contemplando con espressione di malinconia un piccolo ritratto*. Sull'opera cfr. anche la scheda di *Lucia Pini* in: *Intorno agli Induno. Pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, cat. della mostra a cura di *Mariangela Agliati Ruggia/Sergio Rebora*, Milano 2002 (Rancate), pp. 158-159 (scheda 51).

³² *Francesco Netti*, *Scritti critici*. Antologia a cura di *Lucio Galante*, Roma 1980, p. 59. All'esposizione universale parigina del 1867 Induno espose la *Lettera dal campo* e il *Racconto del ferito*: cfr. *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la Commission Impériale. Première partie (groupes I à V) contenant les oeuvres d'art*, Parigi 1867, p. 183; le due tele sono da identificare, con ogni probabilità, rispettivamente nell'opera già nella raccolta Candiani di Milano e in quella già nella collezione Florio, sempre a Milano: cfr. *Giorgio Nicodemi*, *Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno ordinati in mostra retrospettiva dalla Galleria dell'Arte e dell'Esame nel Castello Sforzesco di Milano*. Con una presentazione di *Enrico Somaré*, Milano 1933, catt. 85-86; *idem*, *Domenico e Gerolamo Induno*, Milano 1945, tavv. 148 e 151; Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno. *Episodi di vita risorgimentali*, cat. della mostra a cura di *Ferdinando [sic!] Mazzocca*, Milano 1984, con menzioni nelle schede 31 e 33.

³³ *Pasquale Villari*, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, in: *Nuova Antologia*, IX, 1868, pp. 486-508 e X, 1869, 98-127, p. 109. Il testo, che nasce come relazione del Villari nella sua veste di giurato alla mostra parigina, figura infatti in: *Relazioni dei giurati italiani sulla esposizione universale del 1867*, 3 voll., Firenze 1868-1869, II, pp. 173-235.

³⁴ *Ibidem*, p. 123.

³⁵ *Ibidem*, p. 124.

³⁶ *Camillo Boito*, *Rassegna artistica*, in: *Nuova Antologia*, XVIII, 1871, pp. 401-412, pp. 407-408.

³⁷ Cfr. *Franco Bernabei*, *Boito critico dell'arte veneta*, in: *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, cat. della mostra a cura di *Guido Zucconi/Francesca Castellani*, Venezia 2000 (Padova), pp. 146-153, pp. 148-149.

³⁸ *Sergio Rebora*, *Intorno agli Induno. Una traccia iconografica per la pittura di genere*, in: *Intorno agli Induno* (n. 31), pp. 15-32; pp. 23-28.

Provenienza delle fotografie:

Da *Mazzocca, Hayez dal mito al bacio, Padova/Venezia 1998/99*: fig. 1. - da *Mazzocca, 1994* (n. 4), fig. 2. - *Alinari, Firenze*: fig. 3. - *Soprintendenza, Milano*: fig. 4.