



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXIII

**Pittura e fotografia degli esordi:
storia di una relazione complicata.
Il caso esemplare di Domenico Bresolin.**

Coordinatore :

Ch.ma Prof. Vittoria Romani

Supervisori :

Ch.ma Prof. Giuseppina Dal Canton

Dottorando : (Carlo Dal Pino)

Sommario

<u>INTRODUZIONE</u>	7
<u>1. PITTURA E FOTOGRAFIA</u>	11
1.1 FRANCIA	13
1.2 ITALIA	37
1.3 GIACOMO CANEVA: FOTOGRAFIA ITALIANA A ROMA	53
1.4 FIRENZE, GLI ALINARI E I MACCHIAIOLI	66
<u>2. VENEZIA TRA ACCADEMIA E REALISMO</u>	87
2.1 DECLINO DELL'ARTE VENEZIANA: CAMPOFORMIDO O ACCADEMIA?	89
2.2 UNA NUOVA COMMITTENZA	108
2.3 COMPARSA E AFFERMAZIONE DELLA FOTOGRAFIA A VENEZIA	127
<u>3. UN PERCORSO ESEMPLARE: DOMENICO BRESOLIN</u>	147
3.1 LA FORMAZIONE	149
3.2 IL VIAGGIO	160
3.3 IL RITORNO A VENEZIA: TRA PITTURA E FOTOGRAFIA	170
3.4 L'INSEGNAMENTO IN ACCADEMIA	201
<u>ANTOLOGIA</u>	217
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	298
<u>APPARATO FOTOGRAFICO</u>	322

Introduzione

Mi sono imbattuto nella figura di Domenico Bresolin leggendo un articolo di Italo Zannier uscito nel 1989 su un numero di *Fotologia*, nel quale in realtà stavo cercando tutt'altro. Ma ricordo di aver pensato fin dalle prime righe che l'argomento meritasse maggior attenzione, soprattutto dal punto di vista della storia della pittura, anche perché le mie competenze sulla fotografia degli esordi all'epoca erano pressoché nulle. In quell'intervento intitolato *Domenico Bresolin, un maestro del XIX secolo*, comparivano una serie di nomi collegati a questo artista, per me allora sconosciuto, che mi stupirono profondamente: John Ruskin, Leopoldo Alinari, Giacomo Caneva, Pietro Selvatico, Guglielmo Ciardi, Federico Zandomeneghi e così via. Mi parve subito evidente che un pezzo importante della storia mi sfuggiva completamente, e solo in seguito ho scoperto che era ignoto quasi a tutti, visto il dimenticatoio in cui l'artista nato a Padova era caduto. L'argomento era dei più intriganti: ossia quanto, quando e come la nascita della fotografia avesse influenzato non solo il lato tecnico della pittura, ma la stessa ragion d'essere di questa, ossia la rappresentazione del visibile.

Da un rapido controllo delle fonti bibliografiche ci si può rendere conto di quanto questo tema sia stato dibattuto e analizzato in Francia e nei paesi anglofoni fin dalla metà del XIX secolo e di quanto invece sia stato ignorato in Italia: questa differenza è dipesa per buona parte dal fatto che, mentre intorno a Parigi si dilettevano con la camera oscura artisti del calibro, e della celebrità, di

Gustave Courbet, Camille Corot o Edgar Degas e lungo il Tamigi giocava col nuovo mezzo persino Dante Gabriel Rosetti, in Italia gli anni intorno alla metà dell'Ottocento sono stati per lungo tempo un periodo poco approfondito, schiacciato tra la grandezza di un passato già rimpianto e la delusione per un futuro in cui a farla da padrone sarà la Francia. Per questo motivo ho deciso di iniziare la mia ricerca proprio da Parigi, dove tutto era nato e dove la complessa dinamica del rapporto tra le due arti aveva dato i primi segni di vita: la scelta è stata inevitabile, anche vista la scarsità di studi italiani sull'argomento e la difficoltà di reperire entro i nostri confini informazioni sull'argomento, a cominciare dalle fonti storiche. Appurato ciò ho deciso di inserire a margine del testo una breve antologia contenente alcuni interventi dell'epoca, sia francesi che italiani, che mi sono parsi di particolare interesse, tra cui alcuni inediti assoluti e altri mai pubblicati nel nostro paese. Dopo aver effettuato una rapida sintesi di come pittura e fotografia avessero iniziato a scontrarsi e confrontarsi oltralpe, ho preso in considerazione il versante italiano, dove in realtà la questione non fu meno complessa e interessante: i casi di Bernardo Celentano, Lorenzo Bartolini, Luigi Mussini e quelli, più noti, della Roma di Caneva e della Firenze degli Alinari e dei Macchiaioli, mostrano una varietà di rapporti, di interscambi, di influenze reciproche non secondaria a quella sviluppatasi nel paese dove Daguerre aveva annunciato la sua scoperta.

Il caso specifico di Venezia, infine, risulta estremamente rilevante, e il ruolo rivestito da Domenico Bresolin un *unicum* in certo senso eccezionale: se infatti era stata prassi in tutta Europa che numerosi pittori, magari meno baciati dal successo, si volgessero speranzosi alla fotografia, il fatto che uno di questi tornasse sui suoi passi e diventasse addirittura insegnante di paesaggio nella più

prestigiosa istituzione artistica dell'epoca, l'Accademia, è un caso assolutamente senza precedenti. Studiando la lacunosa biografia del padovano sono emersi inoltre alcuni aspetti di grandissimo interesse: il nostro infatti, vero e proprio precursore della pittura realista e autore di opere di sconcertante modernità a fianco di realizzazioni decisamente più tradizionali, fu autore di una riforma della didattica sorprendentemente all'avanguardia. Si pensi solo che nel 1863, quando a Parigi i giovani Monet e Bazille passavano le giornate a litigare col loro insegnante Charles Gabriel Gleyre, che cercava di convincerli dell'assoluta predominanza dello "stile" sulla "natura", Bresolin scriveva un programma in cui rendeva obbligatorio per gli studenti esercitarsi negli studi *en plein air* e caldeggiava la sovvenzione dell'Accademia perché i suoi allievi potessero passare ben sei settimane all'anno a dipingere in campagna. Tra i giovani veneziani che si formarono presso di lui possiamo ricordare Guglielmo Ciardi, Giacomo Favretto e Luigi Nono, ossia i cantori di una modernità per la cui affermazione furono fondamentali, anche se presto scordate, le lotte e le passioni della generazione precedente.

1. Pittura e fotografia

1.1 Francia

Il 7 marzo del 1839 Samuel Morse, ideatore dell'omonimo codice e co-fondatore della *National Academy of Design* di New York, nonché professore di disegno presso l'Università della stessa città statunitense, incontrava a Parigi Joseph-Nicéphore Daguerre¹, dando così inizio alla diffusione su scala planetaria dell'invenzione che avrebbe di lì a poco sconvolto il mondo delle arti figurative e della comunicazione. Esattamente vent'anni dopo, nella provincia francese, e per l'esattezza in quella Barbizon tanto celebre nell'ambiente artistico parigino, un matrimonio² suggellava idealmente l'unione, non priva di contrasti, tra pittura e fotografia, oltre ovviamente a quella tra un uomo e una donna: Eugène Cuvelier e Louise Ganne. Lei era la figlia del proprietario della locanda, ora museo, dove per decenni avevano soggiornato generazioni intere di pittori provenienti dalla capitale e da tutta Europa. Lui era un giovane di ventidue anni, con alle spalle una solida formazione artistica impartitagli da Costant Dutilleux, intimo amico di Jean-Baptiste Camille Corot e di Eugène Delacroix, di cui era anche un fervente ammiratore. Al matrimonio celebrato il 7 marzo del 1859 erano presenti moltissimi artisti, a cominciare proprio da Corot, testimone di nozze del giovane Cuvelier, e da Théodore Rousseau e Jean-François Millet, suoi *garçons d'honneur*. Ovviamente in questa vicenda potrebbe avere avuto un ruolo anche il legame che i tre artisti avevano con la famiglia Ganne in virtù di una frequentazione più che decennale della loro locanda, ma probabilmente alla scelta dei pittori *barbizonniers* come coprotagonisti della cerimonia aveva

¹ I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Roma, 1982, pp. 32-33.

² D. Challe, *Eugène Cuvelier, photographe en la forêt de Fontainebleau*, in D. Challe, B. Marbot, *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*, Hoëbeke, Paris, 1991, p. 20.

concorso anche il fecondo rapporto creativo che li univa ai Cuvelier, padre e figlio. Infatti, se Eugène era un pittore in erba e stava per diventare uno dei fotografi più attivi nella celebre foresta di Fontainebleau, suo padre, Adalbert Auguste Cuvelier³ (che di professione era agente di cambio, ma che a sua volta era stato allievo, da ragazzo, di Théophile Demory) era intimo di Eugène Delacroix⁴, di Dutilleux e dello stesso Corot e soprattutto era stato tra gli inventori⁵ della tecnica del *cliché-verre*, vero e proprio ibrido fotografico-pittorico (antologia, 1). Le matrici di vetro erano delle lastre che venivano ricoperte di un materiale “oscurante”, quale ad esempio l’inchiostro tipografico, su cui il pittore effettuava il proprio disegno utilizzando una punta metallica: i segni così creati si “trasferivano” quindi su una carta, precedentemente preparata con sostanze fotosensibili, grazie all’effetto della luce che passava solo là dove l’inchiostro era stato rimosso. Camille Corot realizzò sessantasei lastre⁶, di cui alcune tirature sono state esposte nel 2008 a New York⁷ dopo un lungo oblio, ma

³ Ivi, p. 19.

⁴ Oltre ai rapporti di Cuvelier padre con gli artisti citati, si segnala la corrispondenza tra Delacroix e Dutilleux, peraltro su un argomento focale per il tema in analisi: “Come mi dispiace che una così meravigliosa invenzione sia arrivata così tardi, voglio dire per quel che riguarda me. La possibilità di studiare tali risultati avrebbe avuto su di me un’influenza che posso solo immaginare basandomi sull’utilità che essi hanno ancora per me, nonostante il poco tempo che ho avuto per studiarli seriamente. Essi sono tangibili manifestazioni del libero disegno della natura, di cui abbiamo finora avuto solo idee molto imperfette”. (T.d.a.) Lettera del 7 marzo 1854 da parte di Delacroix a Dutilleux citata in V. D. Coke, *The painter and the photograph from Delacroix to Warhol*, Univeristy of New Mexico Press, Albuquerque, 1972, p. 9.

Per una panoramica più completa dei rapporti intercorsi tra i *barbizonnières* e gli artisti di Arras, tra cui appunto Cuvelier e Dutilleux si veda D. Horbez, *Corot et les peintres de l'École d'Arras*, La Renaissance du livre, Tournai, 2004.

⁵ È lo stesso Cuvelier a illustrare questa nuova tecnica ideata insieme agli amici, anch’essi di Arras, Jean-Gabriel Léandra Granguillaume e Henry Joseph Costant Dutilleux, pittore-fotografo anch’esso. Si veda in proposito A. Cuvelier, *Sur plusieurs méthodes de dessin héliographique*, in “Bulletin de la Société française de photographie”, Paris, gennaio 1856, pp. 23-24.

⁶ F. Fossier, *Corot in bianco e nero*, in *Corot. Natura, emozione, ricordo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 7 giugno - 11 settembre 2005 e Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 9 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di V. Pomarède, Ferrara Arte, Ferrara, 2005.

⁷ *Sketches on Glass: Clichés-Verre from The New York Public Library*, catalogo della mostra (New York, New York Public Library, 7 marzo - 28 giugno 2008), a cura di N. Simpson, New York Public Library edition, New York, 2008.

non fu il solo artista a impegnarsi con questa tecnica, utilizzata anche da Millet, Rousseau, Daubigny⁸ e in anni più recenti da Picasso e da Man Ray.

Nel giugno di quello stesso anno d'altro canto usciva sulle colonne della *Revue Française* la celebre invettiva di Charles Baudelaire contro la fotografia intesa come arte⁹: si tratta di una piccata risposta alle posizioni di chi iniziava a intravedere nella tecnica nata sull'asse Niepce-Daguerre-Talbot qualcosa in più rispetto a un semplice e inanimato mezzo di riproduzione, una riflessione che racconta molto di cosa fosse accaduto in quei vent'anni trascorsi dall'annuncio della nuova invenzione (antologia, 2). Con il consueto piglio polemico, l'autore dei *Fleurs du Mal* si scaglia contro la confusione sempre più dilagante tra bello e reale, sostenendo che la società e gli artisti francesi si erano lasciati traviare da una pretenziosa e ottusa ricerca del vero oggettivo, peraltro non raggiungibile, secondo le idee di Baudelaire, dimenticando quanto il sogno e l'intangibile siano invece gli elementi portanti di ciò che è creato allo scopo di sollevare l'animo umano. Ma al di là delle opinioni estetiche del più noto recensore dei *Salon*, è interessante il fatto che, a soli vent'anni dall'annuncio della scoperta della fotografia e dall'inizio della sua rapidissima diffusione su scala mondiale, si avvertisse la necessità di un'analisi della sua funzione e della sua stessa ragion d'essere: un'analisi che si incentra inesorabilmente sul rapporto tra riproduzione e rappresentazione, tra natura e idea, per utilizzare il binomio tanto centrale nelle polemiche, allora ancora in auge, tra neoclassici e romantici.

Dunque in due decenni molto era successo, in Francia come nel resto del mondo, e il dagherrotipo prima e il calotipo poi erano entrati violentemente nel campo delle arti figurative: la letteratura dell'epoca al riguardo è molto vasta, e

⁸ *Le Cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, catalogo della mostra (Paris, Musée de la vie romantique, 14 novembre 1994 -15 gennaio 1995), a cura di A. Paviot, Paris-Musée, Paris, 1994.

⁹ C. Baudelaire, *Lettre à M. le Directeur del la Revue française sur le Salon de 1859*, in "Revue française", vol. XVII, Paris, 20 giugno 1859, pp. 262-266.

una sintesi di come, quando e con che mezzi la fotografia si era insinuata nel fare pittorico permette di cogliere le numerose sfumature del rapporto tra i due *medium*. Inesorabilmente il discorso muove da Parigi, che non solo era stata la “culla” del dagherrotipo, ma era soprattutto il luogo a cui tutta Europa guardava, l’unica vera capitale del mondo dell’arte, fucina di tutti gli scontri, i dibattiti, le polemiche che poi si espandevano al resto del continente: alla quasi mitologica tenzone tra Ingres e Delacroix, tra disegno e colore, si era, a partire dagli anni intorno al 1848, aggiunta una terza forza, quel naturalismo che si configurava come l’estensione figurativa delle idee portate avanti dai positivisti Pierre-Joseph Proudhon e Hippolyte Adolphe Taine. Non è questa la sede per ripercorrere la lunga e tortuosa relazione intercorsa tra Courbet e compagni e i fatti politici, le teorie sociali e le nuove istanze filosofiche, ma è interessante a questo proposito registrare una frase che proprio Taine fa pronunciare a un personaggio di uno dei suoi testi meno noti¹⁰, mentre questi è intento a contemplare il paesaggio della foresta di Fontainebleau: “A quoi servent la peinture et la poésie? Quel tableau, quel livre vaut un pareil spectacle? Ce sont des contrefaçons mesquines, tout au plus des consolations à l’usage des gens enrhumés.”¹¹

Siamo nel 1867, e il cantore principe del naturalismo dichiara, senza mezzi termini, che l’arte non è nulla in confronto allo spettacolo offerto dalla natura: uno spettacolo la cui grandiosità semplicemente non si può racchiudere in un libro o dentro ad una tela. E probabilmente nemmeno in una fotografia, secondo Taine. Quello che infatti affascinava del dagherrotipo, svanita dopo poco tempo l’inevitabile impressione “magica” connessa alle prime comparse delle immagini eternate su metallo, non era tanto la capacità di catturare la realtà così come essa è, quanto la precisione. Anche perché per diverso tempo il mezzo ebbe numerosi

¹⁰ H. Taine, *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, Hachette, Paris, 1867.

¹¹ “A che servono la pittura e la poesia? Quale quadro, quale libro vale un simile spettacolo? Non son che delle contraffazioni meschine, tutt’al più delle consolazioni ad uso degli infermi.” (T.d.a.). Ivi, pp. 303-304.

“difetti”, dall’assenza del colore alla “nebbiosità”, senza dimenticare i tempi di posa, all’inizio molto lunghi, come ben illustrato dalle sagaci caricature realizzate da Honoré Daumier e da Gérard Fontallard (fig. 1 e 2) rispettivamente nel luglio e nel marzo del 1840. Non è un caso dunque se le prime occasioni in cui il dagherrotipo fu “utilizzato” da un artista furono collegate proprio alla sua caratteristica più apprezzata agli esordi, l’“esattezza”: già nello stesso 1839 infatti François Louis Marquier realizzò una serie di litografie con vedute di Parigi tratte da originali fotografici, senza i quali difficilmente avrebbe potuto raggiungere un simile livello di vicinanza alla realtà (fig. 3). E del resto proprio sulla capacità della nuova tecnologia di rendere con obiettività “matematica” ciò che fin qui si era trascritto per approssimazione, verteva la requisitoria con cui François Dominique Arago aveva illustrato all’*Académie des Sciences* e all’*Académie des Beaux-Arts* di Parigi, in seduta comune, i vantaggi che il dagherrotipo poteva portare alla società. In quest’occasione, che seguì di diversi mesi la presentazione ufficiale dell’invenzione, sempre a cura di Arago, del 7 gennaio, lo scienziato si premurò di avere, tra le frecce oratorie a sua disposizione, anche l’opinione di uno dei più influenti artisti dell’epoca, probabilmente per evitare le possibili polemiche che si attendeva da parte dei membri dell’*Académie des Beaux-Arts*, non tutti piacevolmente colpiti dalla novità daguerriana:

[...] Paul Delaroche ci risponde:

In una nota redatta su nostra preghiera questo famoso pittore dichiara che i procedimenti del Signor Daguerre portano così avanti la perfezione di certe condizioni essenziali dell’arte che essi diventeranno un argomento di osservazione e di studio per i pittori, anche per quelli più capaci.

Ciò che nei disegni fotografici lo colpisce è che il finito di una preziosità inimmaginabile non turba per nulla la tranquillità delle masse né nuoce in alcun modo all'effetto generale. La correzione della linea, dice altrove il Signor Delaroche, la precisione delle forme è nei disegni del Signor Daguerre più completa che sia possibile e nello stesso tempo vi si riconosce un modellato largo, energico ed insieme così ricco di tono come di effetto... In tale procedimento il pittore troverà un mezzo rapido di fare un insieme di studi che, per quanto abbia talento, non potrebbe ottenere se non con molto tempo, molta fatica ed in modo molto meno perfetto. Il Signor Delaroche, dopo aver combattuto con ottimi argomenti l'opinione di chi ha pensato che la fotografia avrebbe danneggiato i nostri abili incisori, termina la sua nota con le seguenti affermazioni: 'Riassumendo, la stupenda scoperta del Signor Daguerre, è un enorme favore reso alle arti'.¹²

La tradizione vuole che alla vista della prima fotografia proprio Paul Delaroche abbia affermato che da quel momento la pittura era morta¹³. Non esiste una fonte diretta per questa presunta dichiarazione, che però fa parte da sempre della letteratura sull'argomento, e forse non fu dunque casuale la scelta di Arago di domandare proprio all'artista, la cui opinione iniziale era diventata la bandiera degli "avversari" dell'invenzione di Daguerre, di indossare i panni dell'avvocato competente in questa nascente diatriba tra arte tradizionale e nuova tecnica. In realtà il discorso appena citato, pronunciato il 19 agosto 1839, non manca di sottolineare come anche i più strenui difensori della fotografia la considerassero, almeno in questa fase iniziale, un utile mezzo con cui i pittori

¹² Brano citato in F. Arciero, *Il dagherrotipo*, Arnica, Roma, 1979, p. 35.

¹³ Si veda a proposito delle numerose citazioni di questa esclamazione di Delaroche: B. Newhall, R. Doty, *The value of photography to the artist*, 1839, in "The bulletin of the George Eastman House of photography", vol. 11, n. 6, New York, 1962, p. 25.

potevano risparmiare il tempo e l'energia spesi in lunghi e faticosi studi dal vero, sostituendoli con qualcosa le cui caratteristiche portanti erano: *finito di una preziosità inimmaginabile, correzione della linea, precisione delle forme*. Una *serva* dunque, così come la ri-voleva Baudelaire vent'anni dopo, magari non troppo *umile* ma pur sempre un'aiutante¹⁴. Non stupiscono quindi le numerosissime testimonianze dell'utilizzo della fotografia da parte dei pittori fin dagli esordi di questa, anche se spesso sono emerse solo a una certa distanza di tempo vista la riluttanza con cui gli artisti ammettevano questa frequentazione. In questa fase iniziale i rapporti di forza erano piuttosto chiari: i pittori usavano la nuova tecnica quasi come fosse illegale o comunque poco "etica", e i fotografi si sentivano gratificati da questo interesse che pure li relegava ad un ruolo decisamente subalterno¹⁵. Se è accertato l'utilizzo di nudi fotografici, che permettevano di risparmiare sul modello, ma anche di avere pose decisamente più numerose rispetto a quelle che il pittore avrebbe potuto registrare nello stesso tempo, questo non era certo il solo genere smerciato all'epoca, come apparirà chiaro dagli esempi seguenti. La rapida ascesa di questa strategia culminò nel periodo tra il 1860 e il 1880, al punto che Walter Woodbury, inventore e pittore inglese, durante un viaggio a Parigi nel 1882 annotava:

¹⁴ Del resto proprio Delaroche aveva "in famiglia" chi questo aiuto dalla fotografia decise di usare molto precocemente: Horace Vernet, suo suocero, già nel 1840 partì per Marocco e Algeria accompagnato da un assistente che fotografa per lui i siti e i monumenti che il pittore voleva riprodurre nella Galleria Storica di Versailles. In merito si veda: M. Goupil Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Muquardt, Bruxelles, 1844.

¹⁵ Efficacissima in questo senso l'analisi di Italo Zannier: "Fu, in pratica, la copia da fotografie, che ebbe fortuna, dando oltretutto al fotografo, sempre più umile e disponibile ad ogni lusinga, la convinzione, nonostante tutte le accuse e i pregiudizi sull'*arte fotografica*, d'altronde accettati e condivisi, di essere utile, sia pure in modo passivo e servile, alla stregua di un preparatore di vetrini in un laboratorio scientifico, o di un infermiere in sala operatoria. L'essere *utile* a un artista-pittore risultava quindi per il fotografo in qualche misura gratificante anche sotto il profilo psicologico, ma è proprio attraverso questo ambiguo coinvolgimento che inizia la sua emarginazione, ancora oggi non risolta." In I. Zannier, *Storia e tecnica*, cit., p. 105.

That painters do make great use of photography, although they are loth of to own it, is an acknowledged fact. There is a new class of shop lately sprung up in Paris, whose speciality consists in studies of all kinds- trees, rocks, stones, bits of foreground, cattle, sheep, figures, in costume and out of it, whose costumers, I am told by the proprietors, are mainly artists. How is it that they seem to be ashamed to acknowledge the great assistance they derive from our art?¹⁶

Ancora nel 1882 dunque la situazione non si era di molto modificata, a causa proprio del pudore con cui i pittori si accostavano alla fotografia: se Delacroix era tra i meno timidi nell'ammettere la vera e propria influenza che la fotografia aveva avuto su di lui (vedi nota 4), la posizione dei suoi contemporanei era spesso molto diversa. Uno degli artisti maggiormente "compromessi" con il dagherrotipo e con il calotipo era stato senza dubbio Gustave Courbet, che frequentava assiduamente i fotografi parigini, a cominciare da quel Gaspard-Félix Tournachon universalmente noto come Nadar¹⁷, ma pure Etienne Carjat, con cui intratteneva un importante rapporto epistolare, e Gilbert Radoux, professionista francese trasferitosi a Bruxelles. Il mondo dell'arte era un sistema fluttuante in cui inevitabilmente gli autori si conoscevano, si incontravano in svariate occasioni, si scambiavano opinioni e frecciate a mezzo

¹⁶ "Questi pittori fanno grande uso della fotografia, anche se sono restii ad ammetterlo, è un fatto riconosciuto. C'è un nuovo genere di negozio recentemente sorto a Parigi, la cui specialità consiste negli studi di tutti i tipi di alberi, rocce, pietre, pezzi di primo piano, bovini, ovini, figure, in costume e fuori di esso, i cui clienti, me lo hanno detto i proprietari, sono principalmente artisti. Come mai sembrano vergognarsi di riconoscere il grande aiuto che derivano dalla nostra arte?" (T.d.a.)

Brano citato in: K. Jacobson, *Étude d'après nature. 19th Century Photographs in Relation to Art*, Ken & Jenny Jacobson, Great Barfield, 1996, p. 9.

¹⁷ Sui rapporti tra Nadar e i pittori del suo tempo si veda: *Nadar. Les années créatrices: 1854-1860*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994.

stampa¹⁸ e spesso si ritrovavano a lavorare con le stesse modelle: in questo senso è curioso, ma pure significativo, un aneddoto relativo ad un “scippo” d’amore del 1862. Courbet intratteneva all’epoca una relazione con una modella, quella Léontine Renaude che avrebbe posato per lui nella *Femme au petit chien* del 1868, e questa le fu “rubata” da uno dei due fratelli Tournachon, come si evince da una lettera indirizzata alla donna contesa:

Enfin à bien des choses, malheur est bon, puisqu'on est obligé de rencontrer dans la vie des photographes partout et qu'on finira par en trouver dans le beurre et sur la soupe, il faut se résigner; cependant celui-ci aura servi à quelque chose. Vous savez combien depuis si longtemps je cherche avec avidité l'occasion de vous lâcher. Tournachon doit être joliment fier de la sottise qu'il me fait[...] ¹⁹

Al di là dei pettegolezzi, che pure permettono di capire l’aria comune che fotografi e pittori respiravano nella Parigi dell’epoca, sappiamo per certo che Courbet utilizzava calotipi per la realizzazione delle sue opere: nella famosa lettera del dicembre del 1854 in cui chiedeva ad Alfred Bruyas di inviargli il proprio autoritratto di profilo che voleva utilizzare per l’*Atelier du peintre*, domandava di inviargli anche “cette photographie de femme nue de laquelle je

¹⁸ Sui ripetuti scambi di opinione, spesso al vetriolo, tra Courbet e Nadar si veda D. de Font-Réaulx, *Courbet et la photographie de son temps*, tesi di laurea presso l’Univeristà Paris IV Paris-Sorbonne, settembre 1996, pp. 29-31.

¹⁹ “Infine in molte cose, non tutto il male vien per nuocere, perché se si è obbligati nella vita a incontrare ovunque fotografi tanto che si finirà per trovarseli nel burro e nella zuppa, bisogna rassegnarsi; tuttavia quest’ultimo sarà servito a qualcosa. Sapete da quanto tempo cerco con avidità l’occasione per lasciarvi. Tournachon deve essere piacevolmente fiero della stupidaggine che mi ha combinato.” (T.d.a.) Lettera citata in D. de Font-Réaulx, *Courbet*, cit., , p. 30.

vous ai parlé. Elle se trouvera derrière ma chaise, au milieu de tableau.²⁰” Si tratta probabilmente del nudo che campeggia al centro della celebre tela, presa da un originale fotografico come le immagini centrali della *Femme nue endormie*, di Proudhon et sa famille e dello *Château de Chillon*, come dimostrato dalla mostra *Un siècle de vision nouvelle*²¹ organizzata da Jean Adhémar nel 1955 alla Bibliothèque Nationale. Oltre a questa pratica, che è decisamente significativa delle usanze dei pittori francesi fin dagli anni Cinquanta, e su cui torneremo, il discorso riguardante Courbet è molto interessante anche per quanto riguarda la relazione che la critica aveva da subito proposto tra la sua opera e la fotografia. Anche in questo caso gli esempi sono numerosi, a partire dal commento di Delécluze, l’allievo e biografo di David, all’*Enterrement à Ornans*: “impression de daguerréotype mal venue [...] à prendre la nature comme elle est, et de la reproduire comme on l’a vue.”²² Anche i fratelli de Goncourt si espressero in termini molto simili in un passo di *Manette Salomon*: secondo loro Courbet propugnava “un réalisme cherché en dehors de la bêtise du daguerréotype, de la charlatanerie du laid”²³, un realismo che per Baudelaire era nemico dell’immaginazione, quanto la fotografia (antologia, 2) e quanto l’idealismo di Ingres:

Mais la différence est que le sacrifice héroïque que M. Ingres fait
en l’honneur de la tradition et de l’idée du beau raphaëlesque, M.

²⁰ “quella fotografia di donna nuda di cui vi ho parlato. Si troverà dietro la mia sedia, al centro del tavolo.” (T.d.a.) Ivi, p. 24.

²¹ *Un siècle de vision nouvelle*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Mansart, s.d.) a cura di J. Adhémar, Les presses artistiques, Paris, 1955.

²² “impressione di dagherrotipo mal riuscito [...] prendere la natura come essa è, e di riprodurla come la si è vista.” (T.d.a.) Brano citato in D. de Font-Réaulx, *Courbet et*, cit., p. 14.

²³ “un realismo cercato al di là della stupidità del dagherrotipo, della ciarlataneria del laido.” (T.d.a.) E. de Goncourt, J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Gallimard, Paris, 1996, p. 428. La prima edizione francese era uscita invece nel 1867 per i tipi della Librairie International di Parigi.

Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate. Dans la guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation.²⁴

Del resto lo stesso Ingres era solito “copiare” dalle fotografie, ovviamente soprattutto nel caso dei ritratti, ma pure, ad esempio, in occasione della realizzazione della sua opera tardiva più nota, *La source* del D'Orsay, direttamente collegata con la fotografia di Christine Roux realizzata nel 1856 da Nadar²⁵ (fig. 4 e 5). Di quest'ultimo era anche il calotipo che Édouard Manet utilizzò quando dovette realizzare l'effigie proprio di Charles Baudelaire²⁶ (fig. 6 e 7).

Un altro pittore decisamente interessato al nuovo mezzo era Edgar Degas, come risulta evidente anche solo da una superficiale analisi stilistica di alcune delle sue opere più note, da quelle dedicate alle ballerine alle numerose “riprese” delle corse dei cavalli, veri e propri fermo-immagine fotografici, sia per l'idea di sospensione che per il taglio²⁷ “spericolato”: certo per arrivare a questa compromissione, ossia al superamento dell'utilizzo in senso esclusivamente di annotazione delle stampe, bisognerà attendere almeno gli anni Cinquanta del secolo, quando Gustave Le Gray e Scott Archer si occuparono quasi in

²⁴ “Ma la differenza è che il sacrificio eroico che M. Ingres compie in onore della tradizione e dell'idea di bello raffaellesco, M. Courbet lo realizza a vantaggio della natura esteriore, positiva, immediata. Nella loro guerra all'immaginazione, obbediscono a degli impulsi differenti; e due fanatismi inversi conducono alla stessa immolazione.” (T.d.a.)

Brano citato in D. de Font-Réaulx, *Courbet*, cit., p. 16.

²⁵ V. Deren Coke, *The painter*, cit., p. 12.

²⁶ I. Zannier, *Storia e tecnica*, cit., pp. 106-107.

²⁷ Sull'argomento si è espresso così Lamberto Vitali: “[...] certi tagli compositivi, tutti scenterati, senza timore di lasciar fuori a metà persone e cose: tagli compositivi che nascono evidentemente dalla pratica della fotografia.” Si veda in proposito L. Vitali, *La fotografia e i pittori*, Sansoni, Firenze, 1960, p. 8.

contemporanea dell'utilizzo del collodio umido, riducendo di molto i tempi di posa, spingendosi praticamente fino alle soglie dell'istantanea²⁸. In realtà il rapporto di Degas con la fotografia era ben più intenso di quello che si intuisca dai soli "tagli" scelti per le sue tele: nei suoi *carnets* di appunti e disegni conservati alla Bibliothèque Nationale de France²⁹ sono annotati, in mezzo a quelli di amici e colleghi, nomi e indirizzi di tutti i più famosi professionisti parigini, da Le Gray a Cuvelier, da Harrison a Reutlinger a Marais. Sappiamo inoltre per certo che fin dagli anni Cinquanta realizzava copie da fotografie, come risulta dal racconto di una visita nel suo atelier di Ernest Rouart: "Je vais à son atelier, il me montre alors une toile qu'il ébauchait au pastel, en camaïeu, d'après une photographie"³⁰. E del resto già Heinrich Schwarz aveva dimostrato la veridicità di questo racconto, confrontando un'opera del pittore, il *Ritratto di donna* della National Gallery di Londra, con la fotografia di André-Adolphe-Eugène Disderi, uno dei più apprezzati ritrattisti della piazza parigina, da cui è evidentemente derivata³¹. Non stupisce dunque scoprire che sul finire della carriera il pittore delle ballerine si dedicò per un breve periodo direttamente alla fotografia, realizzando almeno una sessantina di opere nel biennio 1895-'96, come brillantemente illustrato dal lavoro di Malcom Daniel e Sylvie Aubenas³².

Un altro dei grandi nomi di questa ricca stagione francese pesantemente "compromesso" con la fotografia è senza dubbio Camille Corot, già citato per via

²⁸ Ivi, pp. 54-55.

²⁹ T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Clarendon Press, Oxford, 1976.

³⁰ "Vado nel suo studio, mi mostra allora una tela che aveva abbozzato al pastello, in bianco e nero, da una fotografia." (T.d.a.)

Brano riportato in H. Loyrette, *Degas*, Fayard, Paris, 1991, p. 49.

³¹ Diversi scritti di Schwarz, alcuni inediti e altri tratti da sue conferenze, sono stati raccolti da Paolo Costantini in un testo fondamentale per questo argomento: H. Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 42.

Il titolo del libro deriva da un articolo del 1949: H. Schwarz, *Art and photography. Forerunners and influences*, in "Magazine of Art", XIII, novembre 1949, pp. 252-257.

³² M. Daniel, *Edgar Degas photographie*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1999.

del rapporto con Cuvelier e Dutilleux: alla sua morte, nel 1875, furono ritrovate nel suo studio oltre trecento stampe di vario genere, ma per la maggior parte di paesaggio³³. Al di là della realizzazione dei *cliché-verre* da parte dei pittori di Barbizon dunque, va considerato il rapporto di assonanza stilistica che si intrecciò tra pennello e macchina fotografica nei dintorni della foresta di Fontainebleau nel corso degli anni Cinquanta. In questo ambito sono rimasti insuperati gli studi di Aaron Scharf, tra i precursori dell'argomento, che non ha mancato di sottolineare come le fotografie viste e probabilmente acquistate da Corot già nel suo primo viaggio del 1852 ad Arras, dove frequentava un circolo che si può definire senza esitazioni di pittori-fotografi, avessero caratteristiche molto vicine a quelle della fase matura dell'artista: "the landscape surrounds of several of these are obscured by a feathery indistinctness resulting from the softness of focus and from that effect called halation, whereby the strong sunlight dematerializes the solid form. Corot achieves exactly the same effect in his own paintings."³⁴ E del resto sull'apprezzamento per le prove di questi fotografi da parte dei pittori è eloquente anche lo stralcio della lettera inviato da Millet a Rousseau e citato dallo stesso Scharf: "Devi aver visto Eugène Cuvelier. Mi ha mostrato diverse fotografie molto belle prese nel suo paese e nella foresta. I soggetti sono scelti con gusto, e includono alcuni dei più bei gruppi di alberi che sono sul punto di scomparire."³⁵

Se Cuvelier dunque è un nome che ritorna a più riprese in questa vicenda, non bisogna dimenticare quello di altri due grandi protagonisti della fotografia di

³³ V. Deren Coke, *The painter and*, cit., pp. 193-194.

³⁴ "il paesaggio circostante di alcune di queste è oscurato da una indistinzione piumosa derivante dalla morbidezza di messa a fuoco e da questo effetto chiamato alone, per cui la forte luce solare smaterializza le forme solide. Corot ottiene esattamente lo stesso effetto nei suoi dipinti." (T.d.a.) Brano tratto da: A. Scharf, *Camille Corot and landscape photography*, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI période, tome LIX, Presses Universitaires de France, Paris, febbraio 1962, p. 100.

³⁵ *Ibidem*.

paesaggio dell'epoca, quali Henri Le Secq e Gustave Le Gray³⁶: se il primo veniva spesso paragonato a Corot per il modo di intendere la luce, brumosa e argentea, il secondo è attestato in zona Fontainebleau fin dal 1849, quando la concentrazione di artisti intorno a Barbizon doveva essere al suo apice, vista la nuova epidemia di colera scoppiata a Parigi. In quello stesso anno ad esempio si era trasferito da Parigi Jean-François Millet, uno dei protagonisti della nuova generazione che andava via via ad aggiungersi ai primi “pionieri” quali Rousseau e Corot. I lavori eseguiti da Le Gray, così come quelli di Le Secq, nella foresta (fig. 10 e 11) non sono direttamente collegabili alle tele dei pittori, anche se qualche punto di tangenza è ovviamente riscontrabile, come già notato da Sylvie Aubenas:

Or ses vues de Fontainebleau apparaissent à la fois proches et lointaines de la production contemporaine, indication et d'une évidente insertion dans le milieu des artistes travaillant alors à Fontainebleau et dans ses environs (Le Gray n'est pas un isolé), mais aussi d'une réflexion raisonnée aboutissant à des vues différentes, presque marginales, par la perception du sujet et par son traitement.³⁷

³⁶ Le Gray era stato allievo di Paul Delaroche, e si presentava come “peintre d'histoire et photographe”. Si veda in proposito A. Rouillé, *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie. 1816-1871*, Macula, Paris, 1989, p. 95.

³⁷ “Eppure le sue vedute di Fontainebleau appaiono allo stesso tempo vicine e lontane della produzione contemporanea, chiara indicazione sia dell'inserimento nel *milieu* di artisti che allora lavorava a Fontainebleau e dintorni (Le Gray non è un isolato), ma anche di una riflessione ragionata che conduce a punti di vista differenti, quasi marginali, nella percezione del soggetto e nel suo trattamento.” (T.d.a.) Brano tratto da *Gustave Le Gray 1820-1884*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale de France, 19 marzo - 16 giugno 2002), a cura di S. Aubenas, Gallimard, Paris, 2002, p. 241.

Quelle di Le Gray sono delle prove che hanno il sapore degli studi dal vero condotti da Corot e ancor prima di lui da Valenciennes, quali i grossi alberi visti in primo piano o le solitarie rocce tipiche di queste zone; solo più raramente si dedicò a vedute più ampie e una, *Le Pavé de Chailly*, è tra le più analizzate, visto l'identico punto di vista che qualche anno dopo un giovanissimo Claude Monet scelse per la tela omonima (fig. 12 e 13). Difficile stabilire se il pittore nel 1865, anno di realizzazione del quadro, avesse visto una copia della fotografia di Le Gray: certamente non lo aveva incontrato a Barbizon dato che nel 1863, anno in cui il futuro autore delle *Ninfee* si affaccia per la prima volta nei dintorni della foresta il fotografo stava lasciando la Francia. In ogni caso la coincidenza di veduta, punto di ripresa e di osservazione, è notevole: ma più che di una citazione o di una suggestione, si tratta probabilmente di una sensibilità comune che permeava chi lavorava da quelle parti, anche se va notato come Monet, nella scelta del taglio da dare al soggetto, si discosti notevolmente sia da uno dei padri della pittura di paesaggio come Corot (fig. 14) sia dalle scelte del suo fraterno amico Bazille (fig. 15). I raffronti tra le opere lasciano intuire molto, e suggestionano non poco, ma senza che sull'argomento ci si possa spingere molto più in là di quanto fatto dalla stessa Aubenas:

Le Gray, comme après lui Monet, aurait traité un sujet finalement assez commun parmi les artistes fréquentant la forêt, et tous deux, sans grande originalité, se seraient placés à l'emplacement privilégié offrant la vision la plus complète de ce motif particulier.³⁸

³⁸ “Le Gray, come dopo di lui Monet, avrebbe trattato un soggetto in realtà assai comune tra gli artisti che frequentavano la foresta, e tutti e due, senza grande originalità, si sarebbero posizionati in una posizione privilegiata che offrisse la più completa vista di questo particolare motivo.” (T.d.a.) Ivi, p. 233.

Esistono insomma due rapporti distinti tra pittura e fotografia nell'ambito del realismo francese: nel primo tipo i pittori usavano originali fotografici in sostituzione del modello, ed è il caso ad esempio di alcuni ritratti o di certe composizioni più ampie, tra cui *L'atelier du peintre*; in altri casi, tra cui gli omaggi di Degas e Corot al nuovo *medium* o l'ultimo caso citato (Monet/Le Gray), assistiamo invece ad una certa comunanza di intenti, di tagli, di punti di vista, una sorta di sentire comune che è probabilmente il lato più interessante della vicenda. Se è indubbio che la fotografia avesse in parte sostituito gli studi o le incisioni, soprattutto nei numerosi casi in cui questa era più funzionale, è altrettanto vero che questo è il punto meno complesso e meno profondo del rapporto tra le due arti, tanto che lo stesso Baudelaire del 1859 non aveva nulla da obiettare a questa pratica sempre più diffusa. Ciò che invece aveva lavorato sotto traccia, a livello di ispirazioni reciproche, di suggestioni, di trapasso meiotico di sensibilità, è più complicato da cogliere, anche considerata la già citata riluttanza dei pittori ad ammettere l'esistenza di questo qualcosa. Per provare a chiarire questo punto, scivoloso e di difficile definizione, si possono utilizzare ancora una volta le fonti dell'epoca da Francis Wey, a Charles Bauchal, allo stesso Gustave Le Gray. Quest'ultimo nel 1850 aveva dato alle stampe la prima edizione del suo trattato di fotografia³⁹, opera di notevole successo viste le due edizioni successive⁴⁰ uscite nel giro di pochi anni. L'*incipit* del *Nouveau traité* è quanto mai chiaro:

³⁹ G. Le Gray, *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, Baillière, Paris, 1850.

⁴⁰ G. Le Gray, *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre, contenant les publications antérieures et une nouvelle méthode pour opérer sur un papier sec restant sensible huit à dix jours*, Lerebours et Secretan, Paris, 1851. Una seconda edizione fu pubblicata già l'anno seguente.

Da notare che in copertina alla voce autore campeggia la scritta "Gustave Le Gray, peintre et photographe": anche in occasione di un trattato puramente fotografico il fatto di segnalarsi come pittore evidentemente aumentava il prestigio dell'autore, come ampiamente segnalato dagli studi del settore (vedi nota 15).

Parmi les invention de notre époque, la photographie est une de celles qui sont appelées à rendre le plus de services à l'art. Son influence sur la peinture sera d'une portée immense; car en même temps qu'elle éclaire le peintre sur les difficultés de son art, elle épure le goût du public, en l'habituant à voir la nature reproduite dans toute sa fidélité, et souvent avec des effets d'un goût et d'un sentiment exquis.⁴¹

Non solo serve delle arti quindi, ma vera e propria rivoluzione destinata a cambiare il gusto del pubblico, a vantaggio di una visione più realista: gli incubi di Baudelaire di qualche anno dopo iniziano da qui, insomma⁴². Ma scorrendo di poche righe lo stesso *incipit* il discorso entra più nello specifico, rivelando la nascita di un'estetica fotografica:

A mon point de vue, la beauté artistique d'une épreuve photographique consiste au contraire presque toujours dans le sacrifice de certains détails, de manière à produire une mise à l'effet qui va quelquefois jusqu'au sublime de l'art.⁴³

⁴¹ “Tra le invenzioni della nostra epoca, la fotografia è una di quelle che sono chiamate a rendere maggiori servigi all'arte. La sua influenza sulla pittura sarà di una portata immensa; poiché nello stesso tempo in cui essa illumina il pittore sulle difficoltà della sua arte, purifica il gusto del pubblico, abituandolo a vedere riprodotta la natura in tutta la sua verosimiglianza, e spesso con degli effetti di un gusto e di un sentimento squisiti.” (T.d.a.) Ivi, p. 1.

⁴² Tanto che più avanti nello stesso testo Le Gray invita “l'administration des beaux-arts” a essere coraggiosa e a considerare la fotografia “comme à toutes les autres branches de l'art”. Ivi, p. 2.

⁴³ “Dal mio punto di vista, la bellezza artistica di una prova fotografica consiste al contrario quasi sempre nel sacrificio di certi dettagli, in modo da raggiungere un risultato che arriva talvolta fino al sublime dell'arte.” (T.d.a.) Ivi, p.1.

Questa “teoria del sacrificio” evocata da Le Gray evidentemente era parte integrante dell’estetica realista, e ancor prima di quella romantica, e promuoveva la soppressione di quei dettagli e decorativismi giudicati vezzosi e inutili a vantaggio degli effetti di luce e volume, tanto fondamentali in entrambe le correnti. Questa norma in realtà è da considerarsi, ovviamente, una regola base per ogni artista di livello, come conferma lo stesso Delacroix nella sua definizione di “sacrificio” del 1857: “*Sacrifices. Ce qu’il faut sacrifier, grand art que ne connaissent pas les novices. Ils veulent tout montrer.*”⁴⁴

Anche Francis Wey, giornalista molto in vista a Parigi e futuro presidente della *Société des gens de lettres*, tra i pochi a prendere in simpatia la fotografia fin dai primi anni⁴⁵, muove da posizioni molto simili a quelle di Le Gray: in due articoli collegati usciti nel 1851⁴⁶ affermava non solo che “Pour en rechercher les bases, il est indispensable, en prenant la peinture pour point de départ [...] puis, de remonter aux traditions du beau, sur les traces des maîtres les plus incontestés des divers siècles et des divers pays”⁴⁷ ma anche che “La théorie des *sacrifices*, si largement pratiquée par Van Dyck, par Rubens et par le Titien, doit être plus rigoureusement entendue par l’artiste héliographe.”⁴⁸ Le posizioni di Wey, che ci

⁴⁴ “*Sacrificio*. Ciò che bisogna sacrificare, grande arte che i principianti non conoscono. Essi vogliono mostrare tutto.” Citato in A. Rouillé, *La photographie*, cit., p. 97.

⁴⁵ In realtà Wey inizia ad apprezzare maggiormente la fotografia una volta che questa passò dal dagherrotipo al calotipo, o meglio dalle lastre alla carta: “La photographie est en quelque sorte un trait d’union entre le daguerréotype et l’art proprement dit. Il semble qu’en passant sur le papier, le mécanisme se soit animé [...]” (“La fotografia è in qualche modo una sorta di *trait d’union* tra il dagherrotipo e l’arte propriamente detta. Sembra che passando sulla carta, il meccanismo si sia animato [...]”) (T.d.a.) F. Wey, *De l’influence de l’héliographie sur les Beaux-Arts*, in “La Lumière”, n° 1, Paris, 9 febbraio 1851, p.2.

⁴⁶ F. Wey, *Théorie du portrait-I*, in “La Lumière”, n. 12, Paris, 27 aprile 1851, pp. 46-47; F. Wey, *Théorie du portrait-II*, in “La Lumière”, n. 13, Paris, 4 maggio 1851, pp. 50-51.

⁴⁷ “Per ricercare delle basi, è indispensabile, si prenda la pittura come punto di partenza [...] poi, tornare alla tradizione del bello, sulle tracce dei più autorevoli maestri dei diversi secoli e dei diversi paesi.” (T.d.a.) In F. Wey, *Théorie du portrait-I*, cit., p. 47.

⁴⁸ “La teoria dei *sacrifici*, così ampiamente praticata da Van Dyck, da Rubens e da Tiziano, dev’essere più rigorosamente intesa per l’artista eliografico.” (T.d.a.) In F. Wey, *Théorie du portrait-II*, cit., p. 50.

confermano la sua visione della fotografia come parente prossima dell'arte⁴⁹, vengono ulteriormente chiarite in un dibattito scatenatosi lo stesso anno (antologia, 3 e 4) e che lo vide fiero difensore del nuovo mezzo posto di fronte alle accuse di Étienne-Leon Delécluze⁵⁰, celebre cronista d'arte del *Journal des débats*. I due ovviamente si fronteggiarono sul tema del naturalismo, messo in rapporto con la fotografia, giungendo a conclusioni opposte: Delécluze temeva non solo che quest'ultima avrebbe ulteriormente peggiorato il gusto del pubblico, ma anche che col tempo, dopo aver già danneggiato gli incisori, si sarebbe sostituita alla pittura di genere e ai ritratti, specie nel caso in cui si fosse arrivati rapidamente ad aggiungere il colore alle possibilità del nuovo mezzo. L'ovvia conclusione del discorso del critico prefigura scenari inquietanti, come la morte di diversi "rami" dell'arte e la caduta degli altri nelle spire del materialismo e dell'immoralità, a causa di un'*imitation trop vulgaire*⁵¹. La risposta di Wey, pubblicata un paio di settimane più tardi, va direttamente al nocciolo del problema, ovvero a ciò che contraddistingue l'arte rispetto a ciò che arte non è: per Wey si tratta della *mens divini*, dell'impalpabile ed etereo *souffle de l'inspiration*⁵², che non potrà mai lambire i meccanismi di una pur strabiliante invenzione scientifica. Ma d'altro canto Wey, una volta posti i dovuti paletti, che non lo configurano certo come un'estremista del realismo, ritiene che la fotografia possa essere un mezzo di grande aiuto per i pittori, e non solo come *mémoire*, ciò che a suo avviso la nuova tecnica avrebbe provocato è un ulteriore avvicinamento degli artisti alla natura, *source d'inspiration dont la fécondité est infinie*⁵³.

⁴⁹ F. Wey, *Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences (à propos d'un article de M. Delécluze)*, in "La Lumière", n° 9, Paris, 6 aprile 1851, pp. 34-35.

⁵⁰ É. Delécluze, *Feuilleton sur l'Exposition de 1850*, in "Journal des débats", Paris, 21 maggio 1851, pp. 1-2.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² F. Wey, *Du naturalisme*, cit., p. 34.

⁵³ Ivi, p.2.

Nello stesso giro d'anni, che evidentemente è quello in cui il dibattito si infiamma maggiormente, oltre a tentare di stabilire quali dovessero essere i rapporti tra fotografia e pittura, e quali i limiti a questi stessi rapporti, iniziò a farsi strada una sempre maggior coscienza che anche l'invenzione daguerriana necessitava di fornirsi di una propria estetica, di criteri stilistici atti a comprenderne più profondamente gli esiti. In mancanza di una stratificazione storica, di un vocabolario specifico e di termini di paragone adeguati, fu inevitabile utilizzare la pittura come riferimento principale⁵⁴, sia da parte dei critici di professione che degli stessi fotografi. Louis-Désiré Blanquart-Évrard⁵⁵, professionista di Lille che aveva messo a punto la tecnica della carta all'albumina ed era titolare dell'*Imprimerie photographique* omonima⁵⁶, nel suo *Traité de photographie sur papier* del 1851⁵⁷ dichiara esplicitamente che per ottenere dei buoni risultati estetici i calotipisti dovevano fare riferimento ai pittori:

Pour faire un portrait, le photographiste doit procéder comme le peintre. Il doit se pénétrer de son modèle, et varier, suivant le caractère de celui-ci, la pose, la nature et la couleur des vêtements, et après avoir arrêté dans son esprit la composition du tableau, disposer ses moyens d'exécution en conséquence. Tous les procédés du photographiste ne sont pas également propres à produire les mêmes effets. Comme le peintre, le photographiste doit donc varier ses moyens. Un fond éclairé, obscur, ou demi-teinté, des oppositions de couleurs vives, ou ménagées,

⁵⁴ A questo proposito, ma anche riguardo al processo inverso, ossia all'influenza che la fotografia ebbe sulla critica d'arte tradizionale si veda l'interessante studio di Paul-Louis Roubert: P. Roubert, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie. 1839-1859*, Monum, Paris, 2006.

⁵⁵ Autore anche di un significativo testo sul rapporto tra arte e fotografia: L. Blanquart-Évrard, *Intervention de l'art dans la photographie*, Danel, Lille, 1863.

⁵⁶ I. Zannier, *Storia e tecnica*, cit., pp. 51 e 151.

⁵⁷ L. Blanquart-Évrard, *Traité de photographie sur papier*, Roret, Paris, 1851.

sont des artifices que le peintre emploie journellement et que le photographe ne doit pas négliger. Le photographe peut varier ainsi le caractère de ses productions et sinon interpréter et idéaliser la nature, du moins la rendre sous ses aspects le plus favorables, et c'est en quoi il fait de l'art. Suivant nous, en effet, la photographie est un art dont l'horizon est plus borné que celui de la peinture et de la sculpture; mais qui n'en reste pas moins un art pour cela.

La différence qui sépare le peintre du photographe, c'est que le peintre peut allier les inspirations de son esprit aux modèles de la nature, et que le photographe ne peut que modifier le caractère et l'aspect général d'un ensemble invariable. Les rapports de dimensions et de positions lui sont imposés, mais les oppositions de lumière, mais la vigueur des tons qu'il fortifie ou affaiblit à son gré, lui permettent d'imprimer à ses productions un caractère déterminé d'avance. Ces effets divers dont il dispose et qu'il emploie à sa volonté, sont des effets d'art, d'un art spécial, j'en conviens, mais enfin d'un art qui peut défier, pour l'exactitude et la délicatesse, le pinceau le plus exercé!⁵⁸

⁵⁸ "Per fare un ritratto, il fotografo deve procedere come il pittore. Deve penetrare nel suo modello, e variare, a seconda delle caratteristiche di questo, la posa, il tipo e il colore dei vestiti, e dopo aver fermato nella sua mente la composizione della tavola, disporre le sue pratiche esecutive di conseguenza. Non tutti i procedimenti del fotografo sono ugualmente adatti a produrre gli stessi effetti. Come il pittore, il fotografo deve dunque variare i suoi metodi. Un fondo illuminato, oscuro o a mezze tinte, le opposizioni di colori vivaci, o organizzati, sono artifici che il pittore utilizza ogni giorno e che il fotografo non deve trascurare. Il fotografo può così variare il carattere della sua produzione se non altrimenti interpretare e idealizzare la natura, o almeno riprodurla nel suo aspetto più favorevole, ed è questo che la rende arte. Secondo noi, infatti, la fotografia è un'arte il cui orizzonte è più limitato di quella della pittura e della scultura ma che non è meno arte per questo motivo.

La differenza che separa il pittore dal fotografo, è che il pittore può combinare l'ispirazione del suo spirito ai modelli della natura, mentre il fotografo non può altro che modificare il carattere e l'aspetto generale di un insieme invariabile. I rapporti di dimensioni e posizioni sono imposte, ma i contrasti di luce, ma i toni forti che rafforza o indebolisce a sua discrezione, gli permettono di imprimere alla sua produzione un carattere stabilito in precedenza. Questi effetti diversi che ha a disposizione e che impiega a suo piacimento, sono degli effetti dell'arte, di un'arte speciale, lo ammetto, ma pur sempre un'arte in grado di sfidare, per esattezza e sensibilità, il pennello più esperto!" (T.d.a.) Brano citato in: A. Rouillé, *La Photographie*, cit., pp. 103-104.

Tutto comincia dallo stile quindi, dai rapporti luminosi, dallo studio del modello, dalla composizione: tutti “parametri” pittorici a cui il fotografo deve rifarsi per cercare di ottenere risultati che abbiano una valenza artistica, valenza raggiungibile da un lato grazie alla precisione del mezzo e dall’altro attraverso la sensibilità e la creatività di chi scatta la foto. Per Blanquart-Évrard insomma quel soffio di divina ispirazione, che per Wey non avrebbe mai potuto spirare nell’animo dei fotografi, era ad un passo da loro, e lo si poteva trovare nelle accortezze estetiche dei pittori. Del resto che l’arte principe dell’Ottocento francese fosse l’unico riferimento possibile è confermato da tutta la critica più amichevole verso la fotografia, anche da quella che si riprometteva di favorirne un rapido sviluppo come arte autonoma: uno di questi fu senza dubbio Ernest Lacan, redattore capo della *Lumière*, che, tra il 1852 e il 1855, fu organizzatore e ospite delle *soirées photographiques*, appuntamenti in cui invitava a casa propria fotografi, giornalisti, letterati, artisti e personalità del mondo scientifico, nel tentativo di inserire la nuova tecnica nel *milieu* culturale parigino. Il suo collega Charles Bauchal dalle colonne dello stesso giornale realizzò un significativo resoconto di una delle prime di queste serate:

[...] nous y avons trouvé, come toujours, une ample moisson d’épreuves dues au talent de MM. Ziégler, Le Secq, Nègre, Fortier, Baldus, Plumier, Vaillat, etc. Si un doute avait pu exister dans notre esprit sur la valeur artistique des productions photographiques, il eût complètement disparu devant tout ce qui a passé sous nos yeux dans cette soirée, non seulement à cause du mérite réel et incontestable des œuvres, mais plus encore à cause de leur diversité.

Non, le photographe n'est pas la roue motrice d'une machine, et lorsque, au premier rang des hommes qui produisent ces chefs-d'œuvre que nous admirons, nous voyons figurer des peintres distingués, dont le nom fait partie de nos gloires, des artistes dont, cette année encore, les toiles rassemblaient la foule autour d'elles à l'Exposition, nous ne pouvons croire qu'ils se soient décidés, de gaieté de cœur, à n'être que les tireurs d'une imprimerie d'un nouveau genre. A nos yeux, ce qui constitue l'art, c'est surtout la liberté de prendre à son gré telle ou telle route, selon l'inspiration ou le sentiment; eh bien! La photographie possède déjà, comme les autres branches de l'art, deux écoles bien distinctes: celle qui se préoccupe surtout de l'ensemble, et celle qui s'attache à la reproduction minutieuse des détails; l'école des fantaisistes et l'école des réalistes, celle des coloristes et celle des dessinateurs; c'est-à-dire que l'éternel sujet de controverse dans les arts, sur la prépondérance de la ligne ou de l'effet, du dessin ou de la couleur, de Michel-Ange ou de Raphaël, de Rubens ou de Le Sueur, de Girodet ou de Proudhon, d'Ingres ou de Delacroix, de Rousseau ou d'Aligny, existe déjà dans la photographie et commence à passionner ceux qui s'en occupent.

La lutte du romantisme et du classique existe maintenant dans la photographie, comme elle a existé dans la peinture, dans la musique et dans la littérature.⁵⁹

⁵⁹ "...abbiamo trovato, come sempre, una ricca messe di prove dovute al talento di MM. Ziegler, Secq, Nègre, Fortier, Baldus, Plumier, Vaillat, ecc. Se qualche dubbio poteva esistere nel nostro spirito sul valore artistico delle produzioni fotografiche, è completamente scomparso davanti a tutto quello che è passato davanti ai nostri occhi quella sera, non solo per i meriti reali e incontestabili delle opere, ma ancora di più a causa della loro diversità.

No, il fotografo non è la ruota motrice di una macchina, e quando, tra i più importanti uomini che producono questi capolavori che ammiriamo, vediamo figure di pittori illustri, il cui nome fa parte della nostra gloria, artisti i cui dipinti, ancora quest'anno, fanno radunare la folla davanti a loro all'Esposizione, non possiamo credere che essi si siano decisi, a cuor leggero, di essere solamente dei tiratori di stampe di un nuovo genere. A nostro avviso, ciò che costituisce

Il livello del dibattito in Francia aveva dunque, nel giro di poco più di un decennio, raggiunto vette fin qui ad appannaggio solo delle arti “maggiori”: non è possibile in questo contesto dar conto della ricchezza di posizioni e di interventi che segnarono questi anni iniziali, ma era necessario partire da qui per comprendere la complessità che contraddistinse l’argomento fin da subito, una complessità forse mai del tutto risolta. Abbiamo inoltre analizzato esclusivamente la situazione parigina, ma non meno rilevante fu l’uso della fotografia in una delle pratiche più amate dai pittori dell’epoca, ovvero il “viaggio di formazione”, percorso culturale e naturalistico ancora molto in voga tra gli artisti dell’epoca: un tour di aggiornamento, tra prove dal vero e studio dei grandi capolavori del passato, che spesso e volentieri aveva come meta principale l’Italia.

l'arte, è soprattutto la libertà di prendere a proprio piacimento quella o quell'altra strada, secondo l'ispirazione o il sentimento; bene, la fotografia possiede già, come gli altri rami dell'arte, due scuole ben distinte: quella che si preoccupa soprattutto dell'insieme, e quella che si attacca alla riproduzione minuziosa dei dettagli, la scuola dei fantasisti e la scuola dei realisti, quella dei coloristi e quella dei disegnatori, vale a dire che l'eterno soggetto della controversia nel campo delle arti, la preponderanza della linea o dell'effetto, del disegno o del colore, di Michelangelo o di Raffaello, di Rubens e di Le Sueur, di Proudhon o di Girodet, di Ingres o di Delacroix, di Rousseau o di Aligny esiste già nella fotografia e ha cominciato ad appassionare chi se ne occupa.

La lotta tra romantico e classico esiste già nella fotografia, come è esistita nella pittura, nella musica e nella letteratura.” (T.d.a.) C. Bauchal, *Soirée photographique*, in “La Lumière”, n. 23, Paris, 29 maggio 1852, p. 90.

1.2 Italia

Se la Francia si può quindi legittimamente considerare come la patria della fotografia, e di conseguenza di tutte le “complicazioni” che questa scoperta portò nel mondo dell’arte, in queste dinamiche un posto di grande rilievo va attribuito anche l’Italia, da lungo tempo terreno di coltura del realismo paesaggistico, tematica evidentemente connessa in modo indistricabile con il nuovo linguaggio figurativo. Nel 1981 Peter Galassi ha dedicato a questo argomento un importante studio⁶⁰, i cui risultati sono stati lungamente discussi e talora criticati⁶¹: in *Before Photography* l’allora conservatore del Dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art di New York enunciava una sorta di teoria evoluzionistica secondo cui la nascita della fotografia fu la ovvia conseguenza di un percorso di “necessità visuale” iniziato con gli studi prospettici rinascimentali e proseguito, attraverso le esperienze di Claude Lorrain e dei vedutisti settecenteschi, in maniera lineare fino al 1839. Ma quello che emerge con grande chiarezza dal lavoro di Galassi è che negli anni a cavallo del 1800 un nuovo modo di analizzare visivamente il paesaggio si stava facendo strada nel *modus* operandi dei pittori: secondo l’autore gli studi dal vero, diffusi fin dagli anni del neoclassicismo nelle forme che sono giunte fino alle soglie della scoperta di Daguerre, erano delle vere e proprie anticipazioni dello spirito di ricerca e delle necessità di registrazione che avrebbero di lì a poco condotto alla fotografia. Al

⁶⁰ P. Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1981. Il testo è stato in seguito tradotto: P. Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l’invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

⁶¹ Per una sintesi delle principali critiche ricevute dallo studio di Galassi, in particolar modo da storici della fotografia, si veda R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, 1990, pp. 33-39.

di là dell'accettazione o meno delle proposte teoriche di Galassi è di notevole interesse il fatto che la maggior parte delle opere prese in esame nel testo siano state realizzate in Italia, anche se da autori stranieri:

Il fiorire di schizzi di paesaggio a olio inizia intorno al 1780 con le vedute campestri italiane del francese Pierre-Henri de Valenciennes e con il gallese Thomas Jones [...] Col nuovo secolo lo schizzo di paesaggio ad olio conobbe un florido sviluppo. Se è difficile, con le conoscenze limitate di cui disponiamo, spiegare con precisione le ragioni dell'improvviso apparire degli schizzi di Valenciennes e Jones intorno al 1780, è altrettanto arduo delineare, attraverso una serie di confronti artistici specifici, l'enorme diffusione di schizzi a olio nel primo Ottocento. Nel 1820 tale pratica era ampiamente seguita da artisti inglesi, francesi, tedeschi, come pure da belgi, danesi e norvegesi.

Il crogiuolo in cui si amalgamavano i vari aspetti di questo fenomeno nordico si trovava però nel Sud, in Italia, e particolarmente a Roma. Roma era stata per parecchi secoli la capitale artistica d'Europa, e fino alla metà dell'Ottocento la maggior parte dei pittori di qualche ambizione vi aveva intrapreso pellegrinaggi giovanili. La comunità artistica internazionale, composta per lo più da giovani allievi, fornì ai pittori di bozzetti paesistici un ambiente fervido di comunicazione e di scambi. Roma e i paesaggi dei dintorni, che Poussin e Claude Lorrain avevano assiduamente visitato, erano inoltre ricchi di storia: qui, meglio che altrove, il paesaggio stesso possedeva un intrinseco significato umano.

È un errore, tuttavia, pensare alla pittura di bozzetti di paesaggio a olio come a un movimento artistico vero e proprio, con il suo centro a Roma.⁶²

Scorrendo le opere che Galassi propone a supporto della sua teoria ci si imbatte in un numero davvero cospicuo di studi realizzati in Italia, da quelli appunto di Pierre-Henri de Valenciennes e Thomas Jones (fig. 16) a quelli di Jean-Baptiste-Camille Corot (fig. 17), passando per François-Marius Granet, Ernst Meyer, Friedrich Nerly, Carl Wagner e Léon Cogniet: se il testo dello studioso americano rende dunque il giusto omaggio all'importanza capitale che ebbe il nostro paese nella costruzione di un immaginario e di un lessico protorealista nei pittori, non meno rilevante fu l'apporto dell'immane esperienza italiana per coloro che lavorarono negli anni che seguirono l'annuncio di Daguerre. Sappiamo, ad esempio, che tra il 1844 e il 1847 soggiornarono a Roma un pittore francese e i suoi allievi, tre dei quali destinati a diventare tra i più importanti fotografi parigini: si tratta del già citato Paul Delaroche⁶³ e dei giovani Jean-Léon Gérôme, Henri Le Secq, Charles Nègre e Gustave Le Gray. Non sappiamo con certezza se in quell'occasione si siano sviluppati contatti determinanti con i fotografi già allora operanti nella città eterna, ma è piuttosto difficile affermare il contrario: al ritorno in patria Le Gray iniziò il suo percorso professionale nel campo della calotipia, peraltro con esiti avvicinabili alle opere che circolavano a Roma negli anni del suo soggiorno, e nel 1852 inviò il suo allievo Firmin Eugène Le Dien nuovamente in Italia per effettuare riprese della campagna romana e dei dintorni di Napoli. Le fotografie effettuate in quell'occasione dal giovane Le Dien sono spesso state attribuite a Giacomo

⁶² P. Galassi, *Prima della fotografia*, cit., pp. 35-36.

⁶³ Vedi nota 14.

Caneva, *deus ex machina* della cosiddetta Scuola fotografica Romana.⁶⁴ Del resto risulta piuttosto evidente come la fotografia e la pittura, o almeno i bozzetti presi dal vivo, di paesaggio sembrano afferire ad un linguaggio comune, la cui *koiné* va senza dubbio individuata a Roma e nei dintorni, e da lì trasferita in tempi rapidi nell'Île de France, senza che il trasloco dovesse modificarne l'alfabeto essenziale, composto per entrambi i *medium* da ingredienti quali "il tutto campo, il taglio casuale dell'immagine, la sfocatura dei piani prospettici non essenziali alla restituzione del soggetto dichiarato"⁶⁵. Queste caratteristiche della rappresentazione sono state elencate da quella che si può considerare a tutt'oggi come la massima esperta italiana nel settore, Marina Miraglia, che in realtà nel passaggio citato si riferiva esclusivamente alla fotografia: questa, attraverso tali scelte compositive, era, sempre secondo la studiosa, destinata a "esercitare [...] un peso non trascurabile su alcuni orientamenti espressivi della pittura del secondo Ottocento"⁶⁶. A mio modo di vedere, in linea con quanto già affermato da Galassi, questi orientamenti erano presenti anche nella pittura precedente, ed è complesso, oltre che aleatorio, tentare di determinare quanto la fotografia abbia in questo senso preso spunto dalla pittura o viceversa, specialmente in quegli anni di grande amalgama e di modificazioni continue e sfuggenti, in cui l'unico tratto in comune certamente identificabile è la passione per il paesaggio naturale. In questo senso ancora una volta le esperienze italiane di pittori e fotografi raccontano molto più di ogni teorizzazione: si pensi ad esempio a Léon Cogniet, giunto nel nostro paese nel 1817 per studiare pittura di storia e costretto ad ammettere al proprio maestro, Pierre-Narcisse Guérin che "una domanda che mi ponete mi imbarazza molto. Mi chiedete cosa mi colpisce di più, la scultura degli antichi, la pittura dei maestri o la fisionomia della gente. Qualcosa mi ha colpito

⁶⁴ Si veda in proposito il fondamentale saggio di M. Miraglia, *La fotografia e il paesaggio*, in *Francesco Lojacono 1838-1915*, catalogo della mostra (Palermo, Spazio ex convento Sant'Anna, 1 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di G. Barbera, Silvana, Milano, 2005, pp. 103-117.

⁶⁵ Ivi, p. 106.

⁶⁶ *Ibidem*.

più di tutto questo... voglio parlarvi della bellezza della natura.”⁶⁷ Questo tipo di fascinazione era comune a molti degli artisti che visitavano l’Italia, e che necessitavano quindi di appuntare i panorami, i dettagli, le sensazioni provate durante i propri pellegrinaggi, rigorosamente a piedi, nelle campagne: sono celebri in questo senso i *flying sketches* di Thomas Jones, brevi annotazioni grafiche prese mentre camminava da Roma a Napoli. La fugacità di questi piccoli disegni, così come di quelli conservati nei taccuini di Turner o di Corot, solo per fare gli esempi più celebri, è un altro dato che lascia presentire la venuta della fotografia, che sarà accomunata ai bozzetti paesistici da un ulteriore dettaglio, forse ancor più rilevante. La critica francese si è spesso dilungata sulle affinità lessicali tra le opere di Corot e quelle di Le Gray e Le Secq, che condividono un certo grado di indistinzione⁶⁸, la stessa cercata e ottenuta dai pittori grazie alla luce italiana e ad alcuni artifici tecnici. Già Pierre Rosenberg identificava come quadro in cui nacque il *plein air* il brumoso *Perseo e l’origine del corallo* di Claude Lorrain (fig. 18), dipinto sull’onda di una italica suggestione, e grazie probabilmente all’uso di quello che non a caso venne in seguito chiamato “*le miroir de Claude*” (fig. 19), specchio “convesso, circolare e appena *fumé* [...] che serviva ad attenuare i contorni e a riversare entro lo spazio limitato della cornice il paesaggio reale e senza limiti”⁶⁹: in sostanza le stesse qualità che secondo Marina Miraglia la fotografia avrebbe donato ai pittori del secondo Ottocento.

Resta probabilmente indistricabile il nodo che unisce bozzetti settecenteschi e ottocenteschi, fotografia degli esordi e nascente realismo, avviluppato in una serie troppo complessa di legacci che intersecano il fare e la sensibilità di moltissimi autori, ma un dato emerge chiaramente: sullo sfondo di questo

⁶⁷ Brano citato in *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 3 settembre - 9 dicembre 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Electa, Milano, 2001, p. XXI.

⁶⁸ Vedi nota 33.

⁶⁹ *Un paese incantato*, cit., p. XXV.

groviglio si continua a intravedere l'Italia, quella di Lorrain o di Ruskin, di Corot o di Le Gray, di Millet⁷⁰ o di Turner. Ma il nostro paese, seppure retrocesso a mera fonte di ispirazione classica o paesaggistica per gli artisti stranieri, ebbe anche un suo personale sviluppo nel confrontarsi con la nascente tecnica fotografica, un percorso ondivago e non lineare di cui non è troppo semplice seguire le tracce, ma che si può leggere in controluce in tutti i principali centri della penisola, da Milano a Torino, da Napoli a Firenze, da Roma a Venezia. La scoperta di Daguerre venne annunciata pressoché in contemporanea da tutti i principali organi di stampa nazionali, anche se ad aggiudicarsi la gara di velocità di reazione fu la *Gazzetta privilegiata di Milano* che diede notizia del “processo Dagnerre”⁷¹ a soli sei giorni di distanza dalla comunicazione di Arago, il 15 gennaio del 1839, riutilizzando un articolo uscito sul *Moniteur Parisien* il 9 gennaio che si concludeva con una minaccia, neppure troppo velata, all'arte tradizionale, messa in pericolo da una “rivoluzione [...] di cui molto forse soffrirà, poiché mediante il processo in quistione, la natura verrà riprodotta in un batter d'occhio, senza la cooperazione della mano dell'uomo.”⁷² E Milano d'altra parte sembra aver primeggiato anche nel fornire al paese il “primo artista” fotografo⁷³, quel Luigi Sacchi autore della perduta serie editoriale *Paese lombardo*, raccolta di “otto o dieci tavole di vedute villereccio di campi” che

⁷⁰ A proposito di Millet e del suo rapporto con l'Italia è significativo un passaggio di una lettera inviata all'amico fotografo Félix Feurdent il 7 aprile 1865: “Così lei è di nuovo in procinto di andare in Italia, finalmente! Se le dovesse capitare di trovare fotografie o di ben note antichità o di dipinti, da Cimabue a Michelangelo, che non siano di prezzo troppo elevato, le compri... Quanto ai vecchi maestri, si assicuri di comperare soltanto fotografie che siano state prese direttamente dagli originali, e non da stampe... In breve, porti tutto quello che può procurarsi, opere d'arte o paesaggi, esseri umani o animali. Il figlio di Díaz, che è morto, riportò, insieme ad altri soggetti, alcune fotografie eccellenti di pecore.” Brano citato in A. Scharf, *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 92-93.

⁷¹ La storpiatura del nome dell'inventore è segnalata in I. Zannier, *Piccola storia del Dagherrotipo*, in P. Costantini e I. Zannier, *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Arsenale, Venezia, 1986, p. 29.

⁷² Brano citato in I. Zannier, *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*, vol. 1, Longo, Ravenna, 1991, p. 8.

⁷³ Ivi, p. 10.

“rivelano la presenza dell’artista”⁷⁴, realizzata nel 1851, anno in cui vinse la sua prima medaglia all’Esposizione universale di Londra. L’altro primato fotografico nostrano va invece dato a Firenze, dove si svolse la prima prova dagherrotipica italiana, tenutasi il 2 settembre 1839 dal fisico Tito Puliti presso il laboratorio del Museo di Fisica e Storia naturale di Firenze⁷⁵ e ripetuta a Pisa il 1 e il 15 ottobre⁷⁶ dello stesso anno.

Il “fatale abbraccio” tra fotografia e pittura visse però il suo punto di massima fusione, almeno all’inizio, certamente nella capitale: quella Roma da secoli meta dei pellegrinaggi degli artisti di tutta Europa e, come abbiamo già detto, fulcro della nascita del bozzettismo paesaggistico. È qui che si registrano alcuni dei più precoci approcci alla fotografia di viaggio, genere che pare nascere dall’entusiasmo di due stranieri in visita in Italia, l’aristocratico francese Philibert-Joseph Girault de Prangey e il filologo inglese Alexander Ellis. Il primo ebbe modo di soggiornare a Roma per tre mesi nel 1842, periodo in cui realizzò dagherrotipi di “tout ce qu’il peut, des monuments, des ruines, des joueurs de fifre et même des cardinaux”⁷⁷, mentre il secondo l’anno prima si era dedicato a immortalare le mete di un viaggio lungo tutta la penisola⁷⁸, che decise di fotografare perché “la manie d’embellir, innée chez tous les artistes, a introduit tant de corrections dans le vues de Rome gravées, a tant magnifié ses ruines et ses détails architecturaux, tant élargi leurs espaces environnants, qu’un étranger arrivant à Rome en proie à l’attente suscitée par ces estampes sera

⁷⁴ M. Miraglia, *La fotografia e il paesaggio*, cit., p. 107.

⁷⁵ E. Sesti, *Gli Alinari e le origini della fotografia a Firenze*, in *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Vecchio, 28 settembre - 26 novembre), a cura di M. Falzone Del Barbaro, M. Maffioli, E. Sesti, Alinari, Firenze, p. 59.

⁷⁶ I. Zannier, *Segni di luce*, cit., pp. 9-10.

⁷⁷ “tutto il possibile, monumenti, rovine, suonatori di piffero e persino cardinali” (T.d.a.). Al riguardo vedi M. Maffioli, *Photographie d’architecture et répertoires iconographiques dans l’Italie du grand tour*, in *Voir l’Italie et mourir*, catalogo della mostra (Paris, Musée D’Orsay, 7 aprile - 19 luglio 2009), a cura di U. Pohlmann, Skira, Paris, 2009, p. 58.

⁷⁸ Da questa serie di dagherrotipi Ellis trasse un album intitolato *Italy Daguerreotyped*. Ivi, p. 85.

nécessairement déçu.”⁷⁹ Il particolare rapporto tra fotografia e incisione in questi primi anni visse alcuni degli episodi più interessanti proprio grazie a questa rinnovata necessità di verità: il dagherrotipo infatti da un lato minacciava la produzione di stampe ma, non essendo riproducibile su carta, non a livello editoriale⁸⁰, come dimostrano le *Excursions daguerriennes: vues et monuments le plus remarquables du globe*⁸¹, pubblicato tra 1842 e 1844 e corredato di centounidici acqueforti tratte da fotografie, e le *Vues d'Italie d'après le daguerréotype*⁸², centodieci tavole ad acquatinta realizzate a Genova tra il 1840 e il 1847.

Se quindi fin dagli esordi del nuovo mezzo Roma si conferma fonte di ispirazione e fondale scenografico perfetto per molti dei primi protagonisti, non va dimenticato che la città ebbe anche un ruolo attivo nello sviluppo e nella diffusione della fotografia: è qui infatti che vide la luce quello che può essere considerato il primo gruppo di professionisti del settore, la cosiddetta Scuola fotografica romana, un cenacolo di giovani che amava riunirsi nella zona del “tridente”, quella compresa tra Piazza del Popolo e le sue tre direttrici diagonali, via di Ripetta, via del Corso e via del Babuino. In questo lungo triangolo isoscele si trovavano alcuni punti focali della cultura romana dell'epoca, a partire dalla poco distante Villa Medici per proseguire con numerosi studi di artisti più o meno celebri e con i due luoghi di ritrovo prediletti da pittori, letterati e, ora, fotografi: la Trattoria del Lepre e il Caffè Greco. Soprattutto lo storico locale di

⁷⁹ “la mania di abbellire, innata in tutti gli artisti, ha introdotto tante correzioni nelle vedute incise di Roma, ha tanto magnificato le sue rovine e i suoi dettagli architettonici, tanto ampliato lo spazio circostante, che uno straniero che arrivasse a Roma in preda a le aspettative suscitate da queste stampe sarà necessariamente deluso.” (T.d.a.)

Ibidem.

⁸⁰ Per una panoramica dell'utilizzo della fotografia in campo editoriale, e in particolar modo nell'illustrazione delle prime guide turistiche si veda L. Tomassini, *Vedere Firenze nell'Ottocento. Immagini e descrizioni della città nell'editoria per il turismo*, in M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli, E. Sesti, *Alle origini della fotografia*, cit., pp. 11-27.

⁸¹ N. M. Paymal Lerebours, *Excursions daguerriennes: vues et monuments le plus remarquables du globe*, Rittner et Goupil, Paris, 1842.

⁸² Vedute pubblicate a scaglioni dall'editore Ferdinando Artaria.

via dei Condotti era da decenni una meta imprescindibile per i viaggiatori colti, come si evince dalle numerose testimonianze che si datano a partire dagli inizi del XIX secolo, tra le quali spicca quella relativa a Stendhal, tramandataci dal suo biografo Paul Hazard:

Quelquefois on le voit attablé au Café Greco, qui est bien le petit café le plus plaisant du monde, parce qu'il ne c'est jamais décidé à choisir entre l'architecture d'une cave et celle d'un boudoir. Les artistes et les écrivains s'y donnent rendez-vous, jouent aux cartes, aux dames, aux échecs, ou bien discutent dans la fumée des cigars et des pipes; et quand ils auront fini, la poésie, la peinture, la sculpture, et tous les arts seront renouvelés. Dominique assis sur la banquette rouge, devant un petit guéridon de marbre poisseux, les écoute, et sourit.⁸³

Oltre ad essere un luogo di ritrovo e di scambi, il Caffè Greco nel tempo era diventato una sorta di seconda casa per i frequentatori abituali, al punto che molti si facevano inviare lì la propria corrispondenza, in mancanza di una fissa dimora: spesso questi giovani artisti cambiavano casa e studio vorticosamente, in un intreccio di ospitalità vicendevole di cui abbiamo numerosissime tracce. In questo senso il racconto del *pensionnaire* dell'Accademia di Francia Hector

⁸³ “A volte si vede seduto al Caffè Greco, che è il piccolo caffè più piacevole del mondo, perché non ha mai deciso di scegliere tra l'architettura di una cantina e quella di un boudoir. Artisti e scrittori si incontrano lì, a giocare a carte, dama, scacchi, o a discutere nel fumo dei sigari e delle pipe, e quando hanno finito, poesia, pittura, scultura, e tutte le arti saranno state rinnovate. Dominique seduto su un banco rosso, davanti a un piccolo tavolo di marmo appiccicoso, ascolta e sorride.” (T.d.a.) Brano riportato in M.E. Tittoni, *Il Caffè Greco: “le petit café le plus paisant du monde”*, in *Roma 1850. Il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Caffarelli, 29 novembre 2003 - 25 gennaio 2004), Electa, Milano, 2003, p. 13.

Berlioz, che pure aveva in odio la musica italiana ed era stato quasi costretto ad accettare, nel 1830, il *Prix de Rome*, e tanto meno amava la città laziale e lo stesso Caffé Greco, definito “la plus détestable taverne”, è molto esplicito: “[...] est tellement fréquenté par les artistes étrangers, que la plupart s’y font adresser leurs lettres, et que les nouveaux débarqués n’ont rien de mieux à faire que de s’y rendre pour trouver des compatriotes.”⁸⁴

A partire dalla fine degli anni Quaranta al già ben nutrito gruppo di frequentatori internazionali del Caffè si unirono anche dei giovani appassionati di fotografia, la cui attività fu prevalentemente dedicata alla produzione di calotipi, la tecnica inventata da William Henry Fox Talbot⁸⁵, perfezionata⁸⁶ nel 1847 da Louis-Désiré Blanquart-Evrard⁸⁷ e importata in Italia da Enrico Montucci. Quest’ultimo, docente dell’Università di Siena, fu raggiunto dalla notizia dell’annuncio della scoperta di Blanquart-Evrard mentre stava ultimando il suo

⁸⁴ “[...] è talmente frequentato dagli artisti stranieri, che la maggior parte si fa indirizzare lì le proprie lettere, e che i nuovi arrivati non hanno niente di meglio da fare che raggiungerlo per trovare dei compatrioti.” (T.d.a.) *Ibidem*.

⁸⁵ L’inglese William Henry Fox Talbot aveva messo a punto un procedimento definito “disegno fotogenico” fin dagli anni ’30, grazie ad un’idea che gli era venuta proprio in Italia, a contatto con quella natura che tanta parte ebbe nell’ispirazione di numerosi artisti e inventori: “Uno dei primi giorni del mese di ottobre 1833 mi stavo divertendo sulle meravigliose sponde del lago di Como, in Italia, prendendo schizzi con la camera lucida di Wollaston, o piuttosto, dovrei dire, tentando di prenderli, ma con la più piccola probabilità di successo, poiché quando l’occhio era mosso dal prisma - nel quale tutto sembrava bello - trovavo che la matita infedele aveva lasciato tracce sulla carta, da guardare malinconicamente [...] Quest’uso richiedeva una conoscenza del disegno, che sfortunatamente non possiedo.” Al “disegno fotogenico”, comunicato al mondo nel 1839 in una tardiva rincorsa agli annunci di Daguerre in Francia, seguì la messa a punto del procedimento calotipico, brevettato l’8 febbraio del 1842 e che si diffuse molto rapidamente in Europa grazie alla possibilità di effettuare più copie, a differenza del dagherrotipo, e ai tempi di posa meno lunghi. Sull’argomento infine Talbot pubblicò un libro corredato da album fotografico e intitolato, significativamente, *The pencil of nature*. Sull’argomento e per i brani citati si veda in particolar modo I. Zannier, *Storia e tecnica*, cit., pp. 36-40.

⁸⁶ Ivi, pp. 51-53.

⁸⁷ Il procedimento calotipico originale presentava diversi problemi, almeno fino a quando il mercante di stoffe di Lilla Louis-Désiré Blanquart-Evrard approntò una sua personale variante che venne presentata il 25 gennaio 1847 all’Accademia delle Scienze di Parigi e all’Accademia di Belle Arti il 19 giugno dello stesso anno: i risultati furono poi pubblicati in L. Blanquart-Evrard, *Traité de Photographie sur Papier*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris, 1851.

manuale *Daguerrotipia ed Eliografia*⁸⁸: “Appena terminato di pochi giorni l’opuscolo presente, trovossi arricchita l’arte eliografica di un nuovo processo dovuto all’ingegno del Signor Blanquart-Evrard, e da lui comunicato all’Accademia delle Scienze di Parigi il 25 gennaio p.p. La perfezione dei risultati con questo metodo ottenuti, è dovuta per quel che sembra, più alla manipolazione che alla natura delle sostanze impiegate, per cui più intima ne è resa la combinazione, lascia di gran lunga addietro quanto fino ad ora dalla carta si era potuto ottenere.”⁸⁹

Certamente il procedimento umido su carta agevolò molto la diffusione del nuovo mezzo di riproduzione, rendendolo un oggetto alla portata di tutti e con costi e tempi di produzione più snelli: si può dire che fino a questo momento non era ancora nata la fotografia nell’accezione più comune del termine, ossia dotata di alcune sue caratteristiche fondamentali quali la riproducibilità, l’immediatezza di ripresa e la facile trasportabilità del prodotto finale. Ed è proprio grazie a questo passaggio, che aveva anche risvolti commerciali non indifferenti, che numerosi artisti e uomini di cultura decisero di dedicarsi professionalmente: tra questi probabilmente i protagonisti del circolo fotografico del Caffè Greco Frédéric Flachéron, Giacomo Caneva, Alfred-Nicolas Normand, Eugène Constant e James Anderson. Il “fondatore” del gruppo probabilmente fu il Flachéron, nativo di Lione e giunto a Roma nell’anno dell’annuncio di Arago: il trasferimento in Italia portò al matrimonio con Caroline Hayard, il cui padre possedeva un negozio di belle arti nella capitale. Tutta la vicenda umana di Flachéron e della moglie risulta essere particolarmente significativa dell’intreccio culturale tra la fotografia e il substrato culturale precedente: nato nel 1813

⁸⁸ E. Montucci, *Trattato teorico-pratico di daguerrotipia ed eliografia. Comprendente le più recenti scoperte e l’ultimo perfezionamento dovuto al signor Blanquart-Evrard, scritto espressamente a Parigi per l’intrapresa dei Segreti Moderni delle Arti e Mestieri dal dottor Enrico Montucci*, La Calliope, Livorno, 1847.

⁸⁹ Ivi, p. 35. Sull’argomento in generale si veda *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847/1855)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 10 marzo - 24 giugno 1989), a cura di P. Becchetti, Alinari, Firenze, 1989, pp. 11-12.

Frédéric aveva studiato arte fin da giovane, diventando allievo di David d'Angers e vincendo, nel 1839 appunto, il *Prix de Rome* come medaglista. Trasferitosi a Villa Medici entrò in contatto con la famiglia Hayard, da sempre inserita nel circuito artistico della capitale, tanto che Ingres firmò un ritratto (fig. 20) della piccola Caroline in compagnia della madre: proprio grazie alla frequentazione della casa romana e del negozio dei parenti della moglie, Flachéron ebbe modo di conoscere i più celebri pittori romani e francesi, tra cui l'autore de *La source*, ovviamente, ma anche Flandrin e Delacroix, e probabilmente di addentrarsi nel mercato dell'arte locale. Non è da escludere che la decisione di abbandonare la scultura per la fotografia sia stata in parte dovuta ad un calcolo economico: il negozio degli Hayard si trovava in Piazza di Spagna, storica meta del turismo, e l'esposizione in vetrina di dagherrotipi prima e calotipi poi garantiva cospicue vendite⁹⁰. In ogni caso sappiamo per certo che fu proprio Flachéron a instradare diversi contemporanei alla nuova tecnica inventata da Talbot, a partire dall'inglese Thomas Sutton⁹¹ e dal francese Alfred-Nicolas Normand. Quest'ultimo fu uno dei membri più attivi della scuola romana di fotografia: anche lui borsista, dal 1847 al 1852, a Villa Medici, ma per l'architettura, si avvicinò al calotipo grazie alla frequentazione del Caffè Greco. In Normand l'interesse per l'invenzione di Daguerre va collegato alla sua professione e alla passione per l'archeologia: ovviamente tra i molti pregi della fotografia vi era la possibilità di registrare edifici e architetture con una precisione e una semplicità fin lì impensabile, e che tornò molto utile a chi lavorava in questo campo. Più legato invece alla ripresa di vedute fu Eugène Constant, proveniente da una formazione pittorica e forse rappresentante, quindi, di quella ambigua categoria

⁹⁰ Ivi, pp. 12-13.

⁹¹ In proposito si veda: H. Gernsheim, *Thomas Sutton (1819-75)*, in V. D. Coke, *One Hundred Years of Photographic History Essays in honor of Beaumont Newhall*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1975, pp. 64-67.

di pittori-fotografi⁹² che vide tra le sue fila alcuni dei nomi più importanti del mondo artistico romano, a cominciare da Giacomo Caneva, figura cardine del realismo fotografico e pittorico.

Di Caneva e della produzione romana degli anni '50 e '60 si parlerà approfonditamente nel paragrafo successivo, viste la centralità e la complessità dell'argomento, che merita di essere trattato autonomamente, mentre in questa sede è necessario concludere il viaggio nella fotografia italiana, il cui orizzonte fu solo in parte Roma-centrico, tanto da annoverare contributi di notevole importanza anche in altri luoghi, a cominciare dal sud del paese. In un certo senso il meridione era una sorta di controcanto dionisiaco dell'apollinea capitale, ma al di là di alcune grandi firme che si spinsero fino in Sicilia, e si pensi a Carlo Naya, Wilhelm Von Golden o a Robert Rive, che però effettuarono i loro reportage solo dopo l'unità d'Italia, quando la rete dei trasporti si era decisamente implementata, fu Napoli l'unico luogo dove la fotografia attecchì rapidamente. Nella città partenopea l'annuncio della scoperta di Daguerre venne dato il 6 febbraio 1839 dal *Lucifero*, che non mancava di sottolineare come “nessuna cosa, nessun aspetto della natura sfugge a questo metodo, che vale a riprodurre e la freschezza mattutina e lo splendore del meriggio [...] tutte le gradazioni delle ombre e de' lumi come nell'acquatinta.”⁹³ Non stupisce il consueto paragone con il mondo della grafica, tantomeno a Napoli, che probabilmente resta il luogo che “offre, più di ogni altro in Italia, un'ampia e ricchissima casistica” di “osmosi reciproca fra arte e fotografia”⁹⁴: un'osmosi che vede come due protagonisti principali Bernardo Celentano e Francesco Paolo

⁹² Nel 1851, su “La Lumière” si definì “*artiste peintre à Rome*”. Vedi A. Margiotta, *La scuola romana di fotografia*, in *Roma 1850*, cit., p. 28.

⁹³ Brano citato in N. Leone, *La scoperta della fotografia nella stampa napoletana - 1839*, in I. Zannier, *Segni di luce*, cit., pp. 181-182.

⁹⁴ M. Miraglia, *La fotografia e il paesaggio*, in *Francesco Lojacono*, a cura di G. Barbera, cit., pp. 111-112.

Michetti⁹⁵. Il primo riveste un ruolo di grande rilevanza in queste vicende visto che in tempi piuttosto precoci mostra con disinvoltura come la nuova tecnica proveniente dalla Francia poteva essere di notevole utilità ai pittori, fornendo una delle prime testimonianze chiare al riguardo. Tra il marzo e il maggio del 1857 il pittore si stava dedicando alla realizzazione della tela *Cellini a Castel Sant'Angelo*, della quale raccontava in presa diretta al fratello la lavorazione tramite diverse lettere che sono giunte fino a noi. In questo carteggio piuttosto fitto espone, analizza e giudica i motivi e le modalità con cui stava adoperando il nuovo mezzo: “stiamo combinando una fotografia generale del quadro, di tutti artisti sulla loggia del Simelli per colpire l'assieme della composizione e le accidentalità della luce. Vi sarà Morelli, Vertunni, Ruspi, Papale, Cortese, Toro e tutti questi altri giovani che, educati all'arte potranno assai più sentire le espressioni e le movenze che i modelli non sentono.”⁹⁶ In un'altra missiva, questa volta inviata al padre, e datata 15 aprile 1857 scese maggiormente nei dettagli: “Sono stato occupato per poter combinare la fotografia della mia composizione, invitando e pregando gli amici Napoletani, i quali tutti si sono prestati volentieri e mi han confuso di gentilezze, procurando armature e costumi⁹⁷ del tempo dagli amici e dal teatro; e in mattina, domenica, sulla loggia

⁹⁵ Su Michetti la letteratura è moltissima, visto l'accertato e clamoroso uso di fotografie nella realizzazione di alcune delle sue opere più note, a partire da *Figlia di Jorio*, *Voto* e *Gli storpi*. Si tratta però di esperienze piuttosto tarde, databili a partire dalla fine dell'ottavo decennio, ossia da un momento in cui l'utilizzo della fotografia, che poteva destare qualche scandalo allora, era pratica estremamente diffusa. L'argomento è ben noto e una buona sintesi è offerta in M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Einaudi, Torino, 1975.

⁹⁶ Il corpus delle lettere di Celentano provengono da L. Celentano, *Bernardo Celentano, due settenni della pittura. Notizie e lettere intime pubblicate nel ventesimo anniversario della sua morte dal fratello Luigi*, Tipografia Bodoniana, Roma, 1883. La lettera da cui proviene questo stralcio è datata 23 marzo 1857, ed è pubblicata in S. Bordini, *L'Ottocento. Le fonti per la storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2002, pp.434-435.

⁹⁷ Risulta piuttosto evidente da queste parole ma in generale dall'operato di Celentano in questa occasione che una commistione con il teatro sia basilare in questo tipo di atteggiamento: sul rapporto tra quadro prospettico, fotografia e teatro relativamente all'opera in oggetto si veda: D. Affri, *La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d'atelier di pittori e scultori*, in *Studi d'artista. Fotografie d'atelier tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Roma, Museo del

del maestro Simelli abbiamo fatto la fotografia che è riuscita di una perfezione particolare; ed oltre a questa poi ho fatto vari gruppi del mio quadro, cioè quello dell'Armellino nel corbello, ed un altro che ora ho pensato di introdurre che sarà molto caratteristico"⁹⁸. Un'ulteriore lettera, del 27 aprile, si sofferma infine sui pregi di questa operazione: "La composizione del mio quadro ormai ha preso una bella piega, la scena è molto più caratteristica ed accenna più veramente a quei temibili momenti. Ne ho tolto tutto il convenzionale e l'artefatto, e vi ho sostituito un insieme più spontaneo e tecnico."⁹⁹ Come già opportunamente osservato da Marina Miraglia, l'utilizzo della fotografia, qui per la prima volta scoperto e anzi in certa misura ostentato, non ha per Celentano una funzione di mero repertorio come accadde in molti casi nel XIX secolo, ma quella di aiuto a "accedere all'individuazione e alla previsualizzazione del soggetto e alla messa a punto della composizione; a meglio studiare il motivo, tanto da attribuirgli quella naturalezza antiaccademica a cui tendeva allora la pittura; a rispettare la prospettiva e le proporzioni delle figure e a verificarne la disposizione nel quadro; a indagare, con un mezzo scientifico, la relazione che intercorre fra realtà e suo apparire; a studiare il rapporto tra luce totale del quadro e la luce delle singole figure in relazione alla loro definizione cromatica."¹⁰⁰ L'interesse di Celentano per la fotografia non si può in alcun modo presumere come recente rispetto all'anno in oggetto, essendo evidentemente troppe la confidenza con il mezzo, la sicurezza con cui lo utilizza con scopi ben precisi e una volontà programmatica decisamente matura. Ma forse si tratta del primo caso, almeno in Italia, di un'opera costruita interamente a partire da un insieme di scatti fotografici, da cui dovettero essere tratti anche i numerosi disegni preparatori prodotti (figg. 21, 22): questa pratica non fu un *unicum* nella carriera di

Risorgimento, 10 giugno - 4 ottobre 2009), a cura di D. Affri e P. Callegari, EFFE, Roma, 2009, pp. 19-21.

⁹⁸ Ivi, p. 436.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ M. Miraglia, *La fotografia e il paesaggio*, in *Francesco Lojacono*, a cura di G. Barbera, cit., p. 114.

Celentano, che la utilizzo certamente per altre tele, a partire dal celebre *Consiglio dei dieci* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, realizzato nel 1861. Del resto sappiamo che il pittore napoletano scambiava con i colleghi sia riproduzioni di opere che dettagli naturali, come emerge chiaramente in più di un'occasione dai carteggi tra lui, Domenico Morelli e Michele Cammarano: quest'ultimo in una lettera all'autore del *Cellini* affermava di cercare immagini “d'alberi e qualche dettaglio di pietra, da poter studiare guardandole, confidandogli che allora non d'altro si consigliava che della fotografia.”¹⁰¹ Questa ricerca del pittore napoletano non stupisce molto, se non per la candidità con cui ammette privatamente ciò che pubblicamente gli artisti preferivano omettere: fin dagli anni '50 la fotografia era utilizzata senza remore e probabilmente da una quantità di professionisti del pennello che non riusciamo a calcolare compiutamente. Ma gli esempi al riguardo esistono e sono spesso molto significativi, a partire dalle circa seimila stampe possedute da Francesco Paolo Michetti o dal fondo ritrovato in anni recenti¹⁰² e appartenuto a Vittorio Avondo: la collezione privata del pittore piemontese era composta da una notevole quantità di calotipi, tra cui molti paesaggi, per la maggior parte acquistati durante i suoi soggiorni romani e firmati Giacomo Caneva.

¹⁰¹ Passo proveniente dalla stessa raccolta di Luigi Celentano citata in precedenza e riportato in S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo e C. Pirovano, Electa, Milano, 1991, p. 586.

¹⁰² Sulla collezione Avondo si veda P. Cavanna, *Vittorio Avondo e la fotografia*, Fondazione Torino Musei - GAM, Torino, 2005.

1.3 Giacomo Caneva: fotografia italiana a Roma

A cavallo tra XVIII e XIX secolo Roma stava diventando un fertile terreno per il nascente realismo, ma non va dimenticato che almeno fino all'unità d'Italia la futura capitale era pur sempre la città dei Papi, e quindi non deve stupire se, a fianco delle esperienze quasi *bohémien* dei giovani che si riunivano attorno ai tavolini del Caffè Greco, uno dei protagonisti degli esordi della fotografia fu Antonio D'Alessandri¹⁰³, sacerdote aquilano. Il prelato abruzzese si dedicò fin dal 1852, anno di ritorno da un viaggio a Parigi, al calotipo, realizzando alcuni dei migliori ritratti¹⁰⁴ dell'Italia ottocentesca, abilità che gli valse la nomina a primo fotografo ufficiale del Vaticano. Se il ruolo di D'Alessandri nel reinventare fotograficamente, almeno per l'Italia, il genere delle *conversation piece* non va dimenticato, questo non ebbe portata e capacità di influenza paragonabili a quelle prodotte dal cenacolo di giovani riuniti intorno a Frédéric Flacheron e Giacomo Caneva, veri protagonisti di un'innovazione tematica ancor prima che tecnica. Il riutilizzo di un'iconografia e di stilemi propri della pittura nell'ideazione di ritratti fotografici di gruppo da parte di D'Alessandri è infatti in certo senso una scelta simile a quella condotta da alcuni dei partecipanti della cosiddetta Scuola fotografica romana in campo vedutistico, ed entrambe queste esperienze si possono considerare fondate sull'avvento del calotipo.

L'apparizione di questa nuova tecnica ebbe conseguenze storiche e stilistiche di enorme portata, rilevata come tale da quasi tutti gli storici della

¹⁰³ *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo - aprile 1973), a cura di L. Carluccio, D. Palazzoli, Amici torinesi dell'arte contemporanea, Torino, 1973, s. p.

¹⁰⁴ L. Cavazzi, *Pittori fotografi a Roma 1845-1870. Immagini della raccolta fotografica comunale*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", II, 1988, pp. 197-199.

fotografia che se ne sono occupati: “Come fu subito notato dai pittori, e specie da parte di coloro che si muovevano fuori dalle accademie, fu però l’altra tecnica delle origini, il sistema calotipia/carta salata, che incominciò a rivelare la natura non solo meccanica, ma anche testimoniale e autoriale della fotografia, innescando, pur se molto in sordina, quel processo di rivalutazione linguistica del mezzo [...] I tempi lunghi della ripresa, la disomogenea sensibilità dei chimici delle origini ai vari colori dello spettro solare, nonché la granulosità delle carte negative e positive del processo di Talbot, davano infatti luogo a immagini che, in confronto a quelle in dagherrotipo, risultavano poco nitide, dai contorni sfumati, particolarmente piacevoli alla vista per la resa aerea dei lontani, sospese in una luce piena e abbagliante, capace spesso di distinguere i pieni soltanto come contrasto chiaroscurale rispetto allo sfondo.”¹⁰⁵ Fu grazie all’invenzione di Talbot quindi che la precisione della rappresentazione cessò di essere l’unica qualità del nuovo mezzo: la stampa su carta produsse immagini più disomogenee e indefinite, meno accurate e più attente ai valori chiaroscurali, con un cambio di direzione rispetto alle lastre metalliche che spinse ulteriormente i nuovi professionisti del settore a confrontarsi con la pittura. E del resto, come già visto, molti tra questi provenivano da una formazione nelle arti tradizionali: se

¹⁰⁵ M. Miraglia, *La fotografia e il paesaggio*, in *Francesco Lojacono*, a cura di G. Barbera, cit., pp. 103-104.

Si è deciso in questa sede di dare spazio principalmente all’autorevole voce di Marina Miraglia, forse la massima esperta del settore, ma le opinioni concordi in tal senso sono molte a partire da quella, espressa in più occasioni, di Italo Zannier a quella, esemplarmente chiara, di Anita Margiotta: “Mentre il dagherrotipo si affermò subito con un risvolto popolare e commerciale, la calotipia si presentò fin dalla sua nascita come una tecnica rivolta e riservata a persone di sensibilità e di cultura tale da cogliere valori positivi in queste immagini alle quali il supporto cartaceo del negativo conferiva un aspetto granuloso e opaco e nelle quali prevalevano il ‘colpo d’occhio’ e il colorismo dell’alternanza tra zone chiare e zone scure, piuttosto che la fedeltà della rappresentazione. Le prove calotipiche hanno infatti incertezza di contorno e minore nitidezza rispetto ai dagherrotipi: Delacroix e altri pittori come lui considerarono un pregio la propria indefinitezza [...]”. A. Margiotta, *La scuola romana di fotografia*, in *Roma 1850*, cit., p. 31.

Flachéron era un medaglista e Normand un architetto, Constant e Caneva uscivano da un percorso dedicato principalmente alla pittura.

Su Caneva non abbiamo molte notizie biografiche, a parte quelle tramandate da Napoleone Pietrucci¹⁰⁶, che ci informa del fatto che Giacomo era nato a Padova nel 1813¹⁰⁷, e si era fin da giovane dedicato allo studio dell'arte, divenendo "pittore prospettico". Il trasferimento a Roma, avvenuto probabilmente intorno al 1838, fu dovuto proprio alla sua professione, visto che lo scopriamo, tra 1839 e 1840, dirigere¹⁰⁸ i lavori di quei restauri a Villa Torlonia progettati da Giuseppe Japelli, con il quale il giovane pittore aveva forse avuto modo di collaborare nelle decorazioni del caffè Pedrocchi¹⁰⁹ di Padova. Non stupisce molto il fatto che, pur così giovane, Caneva rivestisse già ruoli importanti come quello nella residenza romana: quel poco che sappiamo della sua biografia ci mostra infatti un uomo intraprendente e dinamico, come dimostrano alcuni fatti di cronaca che ci restituiscono pochi ma significativi brandelli dell'esuberante personalità. È a Pietro Becchetti, massimo esperto e precursore degli studi sulla Scuola fotografica romana, che dobbiamo molte delle notizie che possediamo sull'artista padovano, tra cui il ritrovamento di un articolo uscito il 19 luglio del 1846 sulla *Cronaca di Roma* per mano di Nicola Roncalli in cui si racconta di come Caneva avesse tranquillizzato, e abbracciato, il nuovo Papa Pio IX quando questi si imbarazzò perché alcuni cittadini romani, per festeggiarlo, avevano staccato le briglie ai cavalli della sua carrozza e vi si

¹⁰⁶ N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Bianchi, Padova, 1858, p. 53.

¹⁰⁷ La data esatta è il 4 luglio 1813, come chiarito da Marina Rampin, che ci ragguaglia anche sul resto della famiglia: Giacomo era il secondo di cinque figli nati dal matrimonio tra Anna Pavan e Giuseppe Caneva, proprietario dell'albergo Al Principe Carlo di Prato della Valle, nel centro storico di Padova. Per queste informazioni si veda M. Rampin, *Note sul pittore-fotografo Giacomo Caneva e sulla sua formazione*, in "Bollettino dei Musei Civici di Padova", n. 86, 1997, pp. 111-120.

¹⁰⁸ Oltre a dirigere i lavori Caneva si occupò di decorare due ambienti della villa, la Torre e la Serra Moresca. Si veda in merito G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, vol. 100, Tipografia Emiliana, Venezia, 1860, p. 315.

¹⁰⁹ Su questo argomento non abbiamo notizie certe, mentre siamo piuttosto informati sui lavori di Villa Torlonia. Per una rapida sintesi delle fonti sull'argomento si veda M. Rampin, *Note sul pittore-fotografo*, cit., pp. 115-117.

erano sostituiti, cittadini tra cui per l'appunto era anche il trentatreenne padovano.¹¹⁰ È però un altro fatto di cronaca a dimostrare la vitalità di Giacomo, che il 14 febbraio dell'anno successivo decise di partecipare ad un'ascensione in mongolfiera sopra Roma insieme al celebre aeronauta francese François Arban, come raccontato da un giornale milanese che specificava che l'impresa era partita “nella gran piazza delle Terme Diocleziane”.¹¹¹ La testimonianza più rilevante però in merito a questa emozionante esperienza ci è stata fornita dallo stesso Caneva che, in una lettera agli amici racconta:

Volo di Giacomo Caneva fatto addì 14 febbraio 1847 presso le Terme Diocleziane [...]

Elevatomi in alto, io vedeva il pubblico, come in una fantasmagoria, allontanarsi da me, insieme con la piazza, le terme, gli orti, le ville e S. Maria Maggiore coperta pure di popolo, cioè di una massa nerastra. Mi colpì l'occhio il Colosseo, e non potei fare a meno di esclamare che spettacolo! Avrei voluto ammirarlo un'ora, e se mi fosse stato possibile, mi sarei fermato sopra esso, ma lo accompagnai con lo sguardo, e quindi tutta Roma poterì scorgere unita. Pareami la grande città una faccia con un sol'occhio aperto, e questo era il Colosseo. La scena mi si ingrandiva sotto gli occhi; vedeva gli acquedotti fino ai monti; la campagna dal mare alla Sabina. Il Tevere che come un immenso serpente colla testa a bocca aperta al mare, attraversava col corpo Roma, e teneva la coda tra le nevi degli Appennini, che non più mi apparivan monti, ma pianure sulle quali fosser distesi lini ad imbiancare. I laghi di Nemi, di Albano e di Bracciano erano di colore scuro. Tutti i piccoli paesi da

¹¹⁰ P. Becchetti, *Giacomo Caneva*, cit., p. 15.

¹¹¹ *Ibidem*.

Velletri a Nettuno, in giro, sino alla Sabina, sivedean distinti, come pure Ponte-Felice e Borghetto. Ed il mare, più imponente del cielo, e come un immenso tendone d'argento appariva [...] Sembrava, da quest'altezza, che un sasso scagliato non altro che con la forza di un bambino, da una parte sarebbe caduto nel mare, dall'altra in Roma; curioso fenomeno di ottica!¹¹²

Nel 1847, anno dell'ascensione in mongolfiera, Giacomo si era già votato alla fotografia, come si evince dal registro degli ospiti del Caffè Greco, iniziato nel 1845, che alla lettera C vede scritto¹¹³ al primo posto "G. Caneva, Pittore - Fotografo, via Sistina n. 100, 3° piano". L'esordio nel mondo del nuovo mezzo di riproduzione avvenne dunque in piena epoca dagherrotipica, come confermato da alcune note contabili conservate nell'archivio di Pietro Becchetti¹¹⁴, anche se la sua carriera si volse rapidamente all'uso del calotipo su carta, tecnica usata pure dai suoi colleghi della Scuola romana. Il comportamento del gruppo fu simile a quello di molti altri cenacoli artistici ottocenteschi, ossia si contraddistinse per una forte unità stilistica e di intenti, nonché per una fitta rete di collaborazioni e scambi, in un clima di aperta condivisione che ricorda da vicino le esperienze di Barbizon o del Caffè Michelangelo: la definizione di "*clique*" che ne dà Richard Thomas nel 1852¹¹⁵ sembra perfettamente calzante (antologia, 5). I membri del cosiddetto circolo del Caffè Greco espongono spesso insieme, come ad esempio nel caso della mostra della Società delle Arti in quello stesso 1852, e certamente

¹¹² La lettera è riportata integralmente in A. Ganot, *Lezioni di fisica sperimentale: per uso delle persone estranee alle scienze matematiche, degli alunni delle scuole di belle lettere, delle direttrici delle case di educazione e delle fanciulle che frequentano i più rinomati istituti*, Pagnoni, Milano, 1864, pp. 210-221.

¹¹³ P. Becchetti, *Giacomo Caneva*, cit., pp. 18-19.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ R. Thomas, *Photography in Rome*, in "The Art Journal", London, maggio 1852, p. 159. Il termine clique può essere tradotto con "combriccola" o "cricca".

realizzavano uscite “lavorative” di gruppo, come risulta evidente dal raffronto delle loro opere (figg. 23 e 24) e come si può intuire anche per deduzione: Anne Cartier Bresson già sottolineava che “i membri del gruppo effettuavano campagne fotografiche insieme. Le loro immagini sono in effetti a volte sfalsate di qualche metro e sembrano proprio essere state prese nello stesso momento. D’altra parte, le fotografie rappresentano membri del gruppo a riprova del lavoro collettivo. [...] Le ragioni che portavano i fotografi romani a lavorare in gruppo sono inoltre legate alla natura del procedimento. Infatti, contrariamente al procedimento di Talbot, che permetteva un’esposizione dei supporti asciutti, i procedimenti umidi utilizzati a Roma necessitano l’immersione della carta in una soluzione acida di nitrato d’argento immediatamente prima dell’esposizione. Questa difficoltà, legata alla rapidità dei movimenti da effettuare, spiega la necessità di eseguire le operazioni in più persone.”¹¹⁶

Anche i soggetti ripresi dal gruppo sono spesso gli stessi, e l’intenzione di rappresentare da un lato la Roma monumentale e dall’altro quella “minore” è un tratto distintivo di quasi tutti i protagonisti: sull’onda di una necessità di verità simile a quella che aveva mosso l’inglese Alexander Ellis¹¹⁷, Caneva, Falchéron e compagni si dedicarono a riprendere una città ben lontana da quella che conosciamo oggi, un luogo in cui la natura era parte integrante del paesaggio urbano¹¹⁸, dove le pecore pascolavano in mezzo ai Fori (fig. 25) e Piazza Barberini era una zona di confine con la campagna circostante. Se quindi nella produzione di Caneva è ben presente la Roma turistica, e non poteva essere altrimenti, è soprattutto nelle sue fotografie, più che in quelle degli altri membri del gruppo, a comparire la città autentica, quella fatta di cortili interni e angoli di prosa lontani dall’epica delle vestigia della classicità (fig. 26), ma anche di

¹¹⁶ A. Cartier Bresson, *Il metodo romano tra ricerca e adattamento*, in *Roma 1850. Il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Caffarelli, 29 novembre 2003 - 25 gennaio 2004), Electa, Milano, 2003, p. 23.

¹¹⁷ Vedi pagina 43.

¹¹⁸ Si veda a questo proposito A. Margiotta, *La scuola romana di fotografia*, in *Roma 1850*, cit., p. 30.

celebrazioni cattoliche e profane, come la festa di Cervara, occasione di ritrovo per gli artisti romani. Questa scelta “quotidiana” è certamente da collegare ad una specifica sensibilità dell’autore, così come quella di dedicare ampio spazio alla campagna intorno alla città, a partire dall’amata Tivoli¹¹⁹ per proseguire con scorci di pura e semplice natura, ma probabilmente questa inclinazione di Caneva va messa in relazione anche con una specifica necessità commerciale: certamente infatti molte sue opere erano dedicate ad una clientela fatta da artisti, che utilizzavano queste immagini come repertorio e modello, come risulta chiaramente dal già citato caso di Vittorio Avondo¹²⁰ o dalle raccolte¹²¹ di Alessandro Prampolini o Edmond Lebel, oggi confluita nella ricca collezione del Musée D’Orsay. E del resto la commistione di ispirazione romantica e necessità pratiche risulta in controluce anche dai termini scelti dal padovano in alcuni passaggi del suo testo¹²² del 1855 *Della fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva, pittore prospettico*. Il libretto è una sorta di guida tecnica, e pertanto le indicazioni stilistiche non sono molto numerose, ma quando parla della differenza tra dagherrotipo e calotipo¹²³ e del perché il secondo sia meglio del primo, tra i numerosi motivi afferma che “un monumento antico rovinato e variopinto dai secoli fotografato con questo sistema sembra una cosa tutta nuova

¹¹⁹ Passione condivisa con il fotografo e gallerista scozzese attivo a Roma Robert MacPherson e in generale con i viaggiatori stranieri di cultura romantica, come Madame De Staël o Chateaubriand: in merito si veda D. Ritter, *...Allez! Arrêtez! Vite! Impressions d’Italie dans la littérature et la photographie de voyage au XIX siècle*, in *Voir l’Italie et mourir*, catalogo della mostra (Paris, Musée D’Orsay, 7 aprile - 19 luglio 2009), a cura di U. Pohlmann, Skira, Paris, 2009, pp. 49-55.

¹²⁰ Vedi p. 52.

¹²¹ Sull’argomento si veda M.F. Bonetti, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Poli, 18 gennaio - 9 marzo 2008, e Modena, Fotomuseo, 15 marzo - 4 maggio 2008), a cura di M.F. Bonetti, C. Dall’Olio, A. Prandi, Peliti Associati, Roma, 2008, pp. 13-16.

¹²² G. Caneva, *Della fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva, pittore prospettico*, Tipografia Tiberina, Roma, 1855.

Il testo è stato ristampato in anastatica da Alinari nel 1985 a partire da una copia originale di proprietà di Italo Zannier.

¹²³ Sul passaggio dal dagherrotipo al calotipo in Caneva e non solo si veda I. Zannier, *Segni di luce*, cit., pp. 13-16.

o per meglio dire una imitazione moderna”, mentre con i negativi su carta si ottiene una resa più realistica di “tutta la scabrezza, la ruvidità e la immensa varietà dei toni della natura”, concludendo che “il paesaggio, i monumenti antichi, le rocce ecc. ecc. converrà sempre trarle con carta.”¹²⁴ E quando, qualche pagina più in là, descrive lo Stereoscopio la bocciatura della novità come “divertimento da piazza” è motivata anche dagli scarsi risvolti pratici: “L’invenzione è bella e dilettevole ma non di molta utilità. Perché anche veduta sotto aspetto artistico non offre nulla di vantaggioso. Ché se l’artista deve ricordar come vede la natura per ridurla sulla carta o sulla tela, deve pure ricordare e non senza difficoltà anche ciò che vede con lo stereoscopio.”¹²⁵ Del resto che, fin dalla fine degli anni Quaranta e dall’affermarsi della tecnica calotipica, uno dei mercati più floridi per i fotografi fosse quello degli artisti che desideravano dei modelli è stato qui più volte sottolineato, e questa prassi era decisamente in voga anche, se non soprattutto, a Roma¹²⁶, come chiarito ancora una volta da Piero Becchetti, il più rilevante biografo di Caneva nonché importante collezionista:

¹²⁴ G. Caneva, *Della fotografia*, cit., p. 11.

¹²⁵ Ivi, p. 41-42.

¹²⁶ Altri due casi eclatanti in questo senso sono quelli di Carlo Baldassare Simelli e Federico Faruffini. Il primo fu autore, negli anni Cinquanta e Sessanta del XIX secolo di molte immagini di dettagli naturali e urbani destinati ad essere venduti a pittori e artisti (tra cui Cammarano, vedi p. 52). Si veda in proposito M. Miraglia, *La fotografia e il paesaggio*, in *Francesco Lojacono*, a cura di G. Barbera, cit., p. 106. Sempre nello stesso testo si vedano anche le schede delle fotografie di Simelli alle pagine 166-169.

Faruffini, pittore scapigliato lombardo ma lungamente attivo nella capitale, fu invece uno dei casi più evidenti di cambio di mestiere per questioni economiche: frustrato dallo scarso successo commerciale delle sue tele, decise di volgersi alla fotografia, con il preciso obiettivo di realizzare immagini utili ai suoi ex colleghi pittori. Il tentativo fu però fallimentare, come racconta lo stesso Faruffini: “Purtroppo anche la fotografia non va, caro amico. L’altro ieri al Caffè Greco, Simonetti diceva, a qualcuno che tu conosci bene, ch’io taglio le fotografie troppo da pittore, e che all’artista perciò non rimane altro da fare che molto poco; questo vuol dire che io fo il fotografo troppo bene. Conclusione: non mi rimane che crepare.” Il tono della conversazione epistolare non era ironico: Faruffini si tolse la vita nella sua abitazione di Perugia il 15 dicembre 1869. Si veda in proposito I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma, 1986, pp. 62-63.

Caneva essendo a contatto con tutti gli artisti residenti o di passaggio nell'Urbe e conoscendo bene le loro opere e i loro interessi poteva utilizzare la sua macchina fotografica anche per le loro esigenze. Egli, dal 1852, munitosi di una nuova macchina fotografica più grande, dotata anche di un obiettivo più incisivo e dopo essersi perfezionato della tecnica [...] attuò il vasto piano di riprendere tutto ciò che poteva servire agli artisti. [...] Sono proprio di questo periodo, così felice per la sua arte, le grandi vedute del Tevere ripreso a Nord di Roma, dove fotografò anche le rovine e le bellezze naturali di Vejo, e quelle dell'Aniene su tutto il suo lungo e pittoresco corso fino a Subiaco dove riprese splendide vedute anche della città e dei monumenti più rappresentativi. Poi trasferì il suo obiettivo a Olevano Romano che rappresenta da oltre mezzo secolo, il vero paradiso di ogni artista, in special modo ultramontano, e scattò numerose splendide vedute della città e dei luoghi più celebrati e pittoreschi. [...] Quasi certamente Caneva è il primo fotografo che fissa con il suo obiettivo questo paesaggio selvaggio e incantato, ripreso poi per tutto il secolo XIX, e oltre, da una moltitudine di artisti. Egli non è solo il primo fotografo di questi luoghi ma anche il più grande artista-fotografo ad interpretare in maniera adeguata gli scorci più significativi¹²⁷.

Si può affermare dunque che in Giacomo Caneva il rapporto tra pittura e fotografia raggiunse uno dei punti di maggior fusione: le sue vedute romane relizzate a calotipo risentono decisamente di un'impostazione "classica" che gli

¹²⁷ P. Becchetti, *Giacomo Caneva*, cit., p. 19.

permette di ottenere inquadrature dal sapore squisitamente pittorico. Altra componente inequivocabile di questa sensibilità pregressa è un senso della luce teatrale e avvolgente, come si può notare da alcune delle sue vedute più celebri, da quelle del Muro Torto in pieno sole (fig. 27) a quella, corotiana, di Roma vista dal giardino di Villa Medici (fig. 28). E del resto il confronto con la sua scarna produzione pittorica è quanto mai eloquente: la tela *Veduta del tempio di Vesta* dei Musei Civici di Padova (fig. 37) sembra un'anticipazione, se non la base culturale e figurativa stessa, dello stesso soggetto immortalato tre anni dopo, nel 1847, con il nuovo mezzo. Siamo in questo caso di fronte al classico cortocircuito di rapporti che questa tematica propone: la tela è del 1844, ma pare risentire di una volontà di lucidità ottica, di precisione analitica, che è in certo senso, almeno secondo Peter Galassi¹²⁸, pregressa e anzi causa scatenante della nascita della fotografia. D'altro canto con le due opere di Caneva presenti nelle collezioni pubbliche padovane ci troviamo in un clima che è difficile separare da quello della “tradizione settecentesca della veduta esatta” e dall'ambito figurativo di Ippolito Caffi, che il nostro doveva aver conosciuto in gioventù all'Accademia di Venezia. Ma ad osservare la fotografia dello stesso soggetto o altre opere su carta salata di Giacomo è davvero impossibile non avvertire chiaramente “un simile taglio e un'analogia impostazione pittorica”¹²⁹.

Non aiuta molto a dipanare questo intreccio neppure la relazione artistica tra Caneva e Caffi, che anzi tende a mostrare la stessa ambivalenza e la stessa difficoltà di lettura: entrambi formati a Venezia, hanno in comune anche la frequentazione con lo Japelli, che collaborò sia con Giacomo, come già visto, nella realizzazione di Villa Torlonia a Roma, che con Ippolito, autore di una decorazione in una delle sale della più celebre creazione dell'architetto, il Caffè Pedrocchi. Stilisticamente le poche opere pittoriche di Caneva che conosciamo

¹²⁸ Vedi p. 37.

¹²⁹ D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, Il Poligrafo, Padova, 1999, p. 164.

mostrano una certa vicinanza allo stile del Caffi “minore” e “realista”, quello degli anni della pubblicazione del trattato *Lezioni di prospettiva pratica*¹³⁰, firmato “pittore prospettico”, definizione che lo accomuna ulteriormente al padovano. Entrambi inoltre furono viaggiatori instancabili e curiosi, come emerge chiaramente dalle mete scelte da entrambi: nel 1843 il bellunese iniziò un percorso che lo condusse in Grecia, Turchia, Asia Minore, Egitto e Sudan, mentre nel 1859 il padovano salpò alla volta di India e Cina al seguito del Conte Castellani. Se le opere orientaliste di Caffi sono molto note, meno conosciute, ma altrettanto interessanti, sono le fotografie realizzate da Caneva in questo lungo viaggio, parzialmente emerse in una mostra organizzata a Parigi presso la galleria Csaba Morocz Photographies. Anche la già citata vicenda del pallone aerostatico unisce le biografie dei due, visto che dopo la prima ascensione del calotipista ne seguì una seconda, il 5 aprile dello stesso 1847, a cui avrebbero dovuto partecipare entrambi e fu esclusivamente per motivi tecnici che Caneva fu costretto a rinunciare. Il lungo racconto di Caffi¹³¹ ricorda molto da vicino quello, anch'esso in forma di missiva e già parzialmente riportato, del padovano, a cui lo accomuna un profondo senso di “estasi artistica”, prossimo alla sensibilità romantica di uno Schiller o di un Leopardi. Sul piano dei rimandi diretti invece la situazione si fa più scivolosa, anche perché il pittore bellunese, a differenza di altri suoi contemporanei, non ammise mai l'utilizzo della fotografia come modello, e anzi le uniche sue parole a noi note sull'argomento, scritte in una lettera ad Antonio Tessari, non sono assolutamente concilianti:

[...] ebbi campo di esaminare quella Macchina del Daguerrotipo,
cioè a dire la scoperta che si fece a Parigi [...] Tanto se ne fece

¹³⁰ I. Caffi, *Lezioni di prospettiva pratica*, Tipografia delle Belle Arti, Roma, 1835. A testimonianza del successo del trattato segnaliamo le successive ristampe edita da Antonelli, a Venezia, nel 1841, e da Santarelli, a Roma, nel 1854.

¹³¹ Riportato integralmente in G. Avon Caffi, *Ippolito Caffi*, Amicucci, Padova, 1967, pp. 93-95.

chiasso, per bocca di sciocchi questa invenzione, che si determinò assolutamente che i pittori vedutisti sarebbero morti di fame. Com'è possibile che con una macchina si possa fare ciò che rarissimi ingegni possono concepire? Se è vero che la grande difficoltà nell'arte è quella di abituare la mano ubbidiente all'intelletto, se è vero che l'anima nell'opera di belle arti non si può mettere che con rara forza di ingegno o colla esperienza; come è possibile che un meccanismo possa supplire tutta questa bellezza e difficoltà d'imitare la natura? Io vidi l'opera dell'ingegno parigino, la vidi in azione, ne vidi la veduta ritratta. Ecco gli inconvenienti. Con detta macchina non si può operare che tre mesi dell'anno [...] ogni ventilazione è nociva, di qualunque cosa movibile [...] lascia una macchia incancellabile. [...] Alberi ed acqua non si può farne, e mille e mille e di questi inconvenienti. [...] Ho cominciato un quadro rappresentante una aurora con la nebbia che viene nel davanti del quadro distinta dal raggio del sole [...]¹³².

Gli inconvenienti nominati da Caffi però sono additabili principalmente al dagherrotipo, e del resto la lettera, datata 23 gennaio 1840, non poteva riferirsi ad altro, essendo a quel momento l'unica tecnica nota, ma verranno parzialmente risolti dal calotipo usato anche dal Caneva. Non è da escludere che nel frattempo il pittore bellunese abbia cambiato idea sull'argomento, come suggerirebbero alcuni confronti tra le opere sue e quelle dell'amico, e in particolar modo tra il *Panorama di Roma da Monte Mario di Caffi* (fig. 29) e le fotografie di identico soggetto di Caneva di qualche anno prima (fig. 30). Certo non abbiamo nel caso di Ippolito delle citazioni pedissequae come accade in altri casi, di cui il più

¹³² Lettera di Ippolito Caffi ad Antonio Tessari, Biblioteca Comunale di Belluno, ms. 740, n.72.

evidente resta il confronto, già evidenziato da Francesca Pirani¹³³, tra la carta salata del padovano raffigurante Santa Maria in Trastevere (fig. 27) e la tela di autore ignoto del Museo di Roma (fig. 28), e nemmeno altri dati certi, ma la sensazione che il contatto tra i due si sia esteso anche oltre le numerose sovrapposizioni biografiche, resta piuttosto forte. Purtroppo anche in questo caso, come in molti altri che riguardano questa specifica tematica, non è sempre possibile andare oltre a sospetti e suggestioni, visto che, come noto, i pittori dimostravano un notevole pudore ad ammettere la “promiscua” frequentazione della camera oscura, tranne in alcuni, illuminanti casi, a cominciare da quelli di Celentano e Cammarano per proseguire con quello del rapporto più scoperto e consapevole che alcuni dei Macchiaioli intrattennero con le prime generazioni della famiglia Alinari.

¹³³ F. Pirani, *Amici e rivali. Ippolito Caffi e Giacomo Caneva tra pittura e fotografia*, in Roma 1850, cit., pp. 42-47.

1.4 Firenze, gli Alinari e i Macchiaioli

Il 2 settembre 1839 a Firenze si svolse, come già accennato in precedenza, la prima prova pratica¹³⁴ di utilizzo del dagherrotipo, realizzata dal fisico Tito Puliti, ma questo non significa certo che la città fosse destinata a diventare rapidamente uno dei poli fondamentali della fotografia italiana: in parte per mancanza di documenti, in parte per una sorta di cannibalismo di celebrità perpetrato dalla fama degli Alinari a danno di tutto il resto, non conosciamo molto dei primi professionisti della camera oscura attivi sulle rive dell'Arno. Un'interessante mostra del 1989, probabilmente mai superata nella capacità di penetrazione in un argomento così sfuggente, aveva già ampiamente fissato alcuni punti di riferimento importanti a questo riguardo, specificando tra l'altro che "la grande maggioranza delle foto qui esposte era destinata [...] ad essere venduta, staccata o raccolta in album, proprio a quel pubblico di 'forestieri' che già allora era presente a Firenze [...]; la fotografia professionistica, alle sue origini, si basò soprattutto su questo mercato [...]"¹³⁵.

Firenze, come Venezia del resto, all'inizio dell'Ottocento continua il consolidamento del suo *status* di città fortemente turistica: e se il primo viaggio di gruppo organizzato si può datare al 1865, organizzato dalla londinese Cook's, era fin dal 1815 che si assisteva ad una vera e propria invasione di viaggiatori, soprattutto inglesi. Sono questi i primi clienti dei fotografi fiorentini, meno in contatto con i cenacoli artistici di quanto avvenne a Roma, anche per la minor vocazione internazionale della città: se nella capitale pittori, architetti e poeti stranieri soggiornavano anche per molti anni, fino a permeare il contesto

¹³⁴ Vedi p. 43.

¹³⁵ L. Tomassini, *Vedere Firenze nell'Ottocento. Immagini e descrizioni della città nell'editoria per il turismo*, in *Alle origini della fotografia*, a cura di M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli, E. Sesti, cit., p. 12.

culturale locale, a Firenze e a Venezia spesso gli intellettuali europei erano di passaggio, e se potevano ambire ad averne delle immagini ricordo, sul modello delle tele dei vedutisti lagunari del secolo precedente, difficilmente influenzarono in maniera decisa gli ambienti artistici locali.

Per avere qualche notizia di una possibile connessione tra pittura e fotografia, che per Parigi ma anche per Roma abbiamo fin dal 1839, bisogna attendere la fine degli anni Quaranta, e con essa Luigi Mussini e Antonio Ciseri. Ma il primo caso di coinvolgimento della nuova tecnica con l'arte è in realtà precocissimo, e si data già intorno al 1840, anno in cui era compiuto il monumento funebre di Lorenzo Bartolini definito alternativamente *L'ospitalità* o *Carità Mastiani*. Lo scultore è celebre, oltre che per i meriti artistici, per la lezione accademica organizzata in cui a fare da modello ai giovani studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove aveva la cattedra di scultura dall'8 febbraio 1839, fu un gobbo: la scelta fu molto criticata e scatenò un fervente dibattito, e fu soprattutto un segnale molto chiaro delle inclinazioni di Bartolini per il "vero naturale". Le posizioni teoriche dell'autore della *Fiducia in Dio* del Poldi Pezzoli si presentano molto vicine¹³⁶ a quelle di Pietro Selvatico, di cui parleremo approfonditamente in seguito, sia per quanto riguarda la poetica sia per quanto riguarda la "legalizzazione" dell'uso della fotografia nell'arte. Fin dal 1840, o probabilmente anche fin dall'anno prima, Bartolini faceva eseguire dagherrotipi dei suoi bozzetti e delle sue opere, come dimostra un documento già studiato da Andrea Greco: "Il monumento come sta nel daguerrotipo n. 1 è quello approvato, colla sola differenza che il sarcofago dovrebbe essere (dal coperchio in giù) come quello del daguerrotipo n. 2. Vale a dire col solo ornamento delle

¹³⁶ Nel 1842 Pietro Selvatico inviò a Bartolini una copia del suo "Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico", a cui Bartolini rispose con una lettera dai toni piuttosto aspri, volti a sottolineare come le teorie del critico padovano fossero già messe in pratica da molto tempo nella sua classe di scultura. Per la lettera si veda M. Tinti, *Lorenzo Bartolini*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1936, vol. I, p. 267.

armi e con quella forma.”¹³⁷ L'utilizzo della fotografia è in questo caso funzionale a gestire i rapporti con la committenza, visto che era usanza dello scultore realizzare più bozzetti e decidere poi come procedere dopo una consultazione con il compratore, e questa usanza venne perpetrata anche dai suoi allievi, tra cui Pietro Freccia, che nel 1850, dopo la morte del maestro, si vide assegnare il compito di concludere il monumento a Cristoforo Colombo, richiesto dalla Commissione Municipale di Genova, iniziato cinque anni prima da Bartolini. Quando Giovan Battista Cevasco, inviato dalla città ligure a Firenze per decidere chi dovesse terminare il lavoro dell'artista scomparso, entrò insieme al Freccia nella sala dove il modello in creta era riposto, lo scultore eseguì, o fece eseguire, trenta dagherrotipi per mantenere il ricordo preciso delle volontà di Bartolini, minacciate dalla deperibilità del materiale. Inoltre nel momento in cui Cevasco comunicò a Genova di aver scelto Freccia, per assicurare la Commissione della bontà della sua decisione, inviò “alcuni dagherrotipi”¹³⁸ delle sue opere in modo da valutarne le capacità. In sintesi sia Bartolini che i suoi allievi utilizzarono la fotografia per ottenere delle immagini delle proprie creazioni sia finite che *in fieri* in modo da ottenere una sorta di catalogo che usavano in chiave comunicativa e commerciale, cosa che del resto facevano in molti in quegli anni, a partire da Jean Auguste Dominique Ingres. È impossibile stabilire se tra il pittore francese e il vecchio amico¹³⁹ Lorenzo Bartolini ci fossero stati in proposito degli scambi di idee nello stesso 1839, quando Mario Tinti ipotizza che Ingres si trovasse a Firenze, o due anni dopo, quando certamente il pittore fu ospite dello scultore, ma resta il fatto che questo utilizzo

¹³⁷ A. Greco, *Dagherrotipi e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Lorenzo Bartolini e Pietro Freccia scultori. 1840-1856*, in “Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano”, n. 39/40, Giugno/Dicembre 2004, pp. 44-54.

¹³⁸ Ivi, pp. 46-47.

¹³⁹ Come è noto i due si conoscevano almeno fin dal 1820, quando avevano diviso uno studio in affitto. Sono celebri due ritratti di Bartolini realizzati da Ingres: il primo, giovanile (secondo alcuni addirittura del 1806), è conservato al museo di Montauban dedicato al pittore, mentre il secondo, risalente appunto al 1820, si trova al Louvre.

della fotografia fu comune a entrambi: sappiamo per certo infatti che il francese si serviva della tecnica inventata da Daguerre sia come modello¹⁴⁰ sia per riprodurre proprie opere¹⁴¹, probabilmente per conservarne una traccia dopo la vendita.

In una Firenze in cui il dibattito artistico si incentrava quindi su bello ideale e bello naturale, su crisi dell'Accademia e Romanticismo storico, a spiccare per veemenza ed elegia della prosa furono i pittori “puristi” e tra questi il futuro maestro di Silvestro Lega¹⁴², Luigi Mussini. Anche questi si può considerare parte della cerchia appena introdotta, dal momento che sono accertate le sue frequentazioni sia con Bartolini sia con Selvatico, oltre che quella con Ingres, suo vero e proprio nume tutelare e fonte indiscussa di ispirazione¹⁴³ fin dal 1840, anno in cui Mussini vinse un pensionato a Roma, dove nel frattempo il pittore di Montauban presiedeva l'Accademia di Francia. Nonostante questi rapporti con numerosi intellettuali a vario titolo favorevoli alla fotografia, in un articolo uscito nel 1847 su *La Rivista* la sua chiosa a favore dell'avvento di un'era pittorica in cui il sentimento e il contenuto spirituale tornassero ad essere al centro del fare

¹⁴⁰ Vedi p. 23.

¹⁴¹ Di questo secondo utilizzo abbiamo diverse tracce, a partire dal ritrovamento di quattro dagherrotipi tra i fondi del Museo Ingres a Montauban. Si veda in proposito G. Vigne, *A propos des daguerrotypes de Millet récemment retrouvés: quatre tableaux d'Ingres revisités*, in “Bulletin du Musée Ingres”, nn. 63-64, 1991, pp. 51-57.

¹⁴² Mauro Tinti sull'argomento si esprime così: “Codesto fu l'unico ed autentico maestro di Silvestro Lega: educatore non soltanto dell'ingegno, ma dell'anima, del sentimento di lui”. Brano citato senza fonte in F. Mazzocca, *Lega, i Macchiaioli e la fortuna dei Primitivi tra Purismo e Novecento*, in *Silvestro Lega i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 14 gennaio - 24 giugno 2007), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, Silvana, Milano, 2007, p. 49.

¹⁴³ Inoltre, come è noto, nel 1844 Mussini aprì una scuola d'arte a Firenze insieme al pittore svizzero Adolfo Stürler, allievo diretto di Jean Auguste Dominique Ingres. Al riguardo, ma più in generale su Luigi Mussini e i suoi rapporti con l'artista francese si veda *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007 - 6 giugno 2008), a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Silvana, Milano, 2007.

artistico suona decisamente spregiativa nei confronti del nuovo mezzo di riproduzione:

Vorrem noi accontentarci del tecnicismo, del possesso della forma, del mezzo soltanto? Ciò sarebbe un ripudiare i più nobili attributi dell'arte, le più alte facoltà del cuore, dell'ingegno, ridotto così alla passiva azione di un apparecchio Daguerriano.¹⁴⁴

A conferma del clima culturale che animava parte della Firenze artistica dell'epoca va notato come, sulla stessa *Rivista*, già due anni prima il critico Enrico Montazio si fosse espresso al riguardo con toni molto simili:

Prendere un modello vivo, copiarlo con esattezza miracolosa, e poscia battezzarlo [...] non si chiama fare un capolavoro artistico [...] Se la imitazione esatta della natura fosse il vero scopo dell'arte il dagherrotipo sarebbe l'artista per eccellenza, eppure guardate una veduta, un ritratto al dagherrotipo e domandate a voi stessi se il vostro cuore, se la vostra mente ne sono soddisfatti [...] La materia non deve essere per l'artista, per così dire, che un simbolo, ed è l'idea che dentro ad essa deve porre assidua cura di rintracciare [...]¹⁴⁵

¹⁴⁴ L. Mussini, *Sullo studio dei maestri antichi e degli ostacoli che si frappongono*, in "La Rivista", n. 28, 24 agosto 1847. Il brano è citato in E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, De Luca, Roma, 1985, p. 24.

¹⁴⁵ E. Montazio, *Le Belle Arti a Firenze*, in "La Rivista", n. 19, 21 ottobre 1845.

In realtà le posizioni dei due, critico e artista, più che essere di condanna del mezzo fotografico sembrano voler sottolineare l'opportuna distanza che doveva intercorrere tra pittura e rappresentazione del reale, in un momento in cui i germi del naturalismo iniziavano ad attecchire. Non va inoltre dimenticato che in entrambi i casi si fa riferimento al dagherrotipo, che, come già detto in precedenza, aveva evidentemente una maggior "freddezza" e una minor "artisticità" rispetto al calotipo e alle tecniche successive; tanto che sappiamo per certo che lo stesso Luigi Mussini utilizzò in seguito le fotografie come modello per ritratti e parti di composizioni più ampie, in un clima di diffuso sfruttamento della nuova tecnologia che, seppure tutt'ora fumoso, era già stato ben individuato più di vent'anni fa da Ettore Spalletti:

Il dibattito sull'imitazione artistica della natura, che come si è visto aveva toccato anche i rapporti fra la presunta verità ottica della fotografia e la mimesi artistica, veniva così sbrigativamente concluso con l'affermazione del valore strumentale della fotografia, purché impiegata saggiamente, e dell'inammissibilità di sovrapposizioni di funzioni, giacché il procedimento meccanico non poteva che esser privo del fondamento primario dell'arte, il 'gusto', che nella sua accezione lata stava a sottintendere l'elaborazione stilistica e formale.

Ora se appare scontato, e ripetuto da molti, che l'uso della fotografia fu molto diffusa presso gli artisti, non mi risulta che a questo problema, difficile e affascinante, sia stato dedicato, relativamente a questi anni precoci, nessuno studio specifico che sia valso a chiarire – ammesso che la dispersione dei documenti primari, non saprei quanto rimediabile, lo consenta – gli esatti termini della

questione. La sensazione che si ricava da una prima riflessione sul tema, aiutata dalle poche testimonianze che affiorano sporadicamente, è che, se si eccettua il caso tutto particolare della cosiddetta “fotografia pittorica”, gli artisti abbiano davvero utilizzato la fotografia nel senso auspicato dall’anonimo articolista del *Bullettino delle Arti del Disegno*, impiegandola cioè come strumento di studio, di meditazione, come appunto particolareggiato dal vero. Lo stanno a dimostrare, per esempio le fotografie – spesso paesaggi - supposte a quadrettatura per poi essere riportate sulla tela, o casi simili; oppure le foto dei modelli in pose variate, in cui di tanto in tanto ci si imbatte frugando nei documenti provenienti dagli studi degli artisti; oppure, ancora, i pacchi di ritratti fotografici formato carte-de-visite che sono conservate dai discendenti di alcuni artisti, come nel caso di Antonio Ciseri, largamente utilizzati dal pittore per eseguire ritratti, e non solo postumi.

Ma è certo, come giustamente rileva Marina Miraglia nel saggio che più si avvicina alla sostanza di questo problema, la fotografia contribuì a orientare le riflessioni e la stessa educazione visiva degli artisti soprattutto in tre direzioni essenziali: la conferma della prospettiva rinascimentale; l’approfondimento dello studio sulla distribuzione delle masse chiaroscurali in natura; la meditazione su vari tagli compositivi che, soprattutto nel paesaggio, facilitarono il tramonto delle classicistiche quinte compositive in primo piano.

Naturalmente questo processo sarà particolarmente avvertibile in anni successivi a quelli di cui ci stiamo occupando ma credo sia importante tener presente il ruolo che la fotografia dovrà rivestire

anche nel quadro delle profonde trasformazioni artistiche in atto nel sesto decennio.¹⁴⁶

L'articolo di cui parla Ettore Spalletti, il cui testo integrale riportiamo nell'antologia (antologia, 6), era uscito sul primo numero del *Bullettino delle Arti del Disegno in Italia* in occasione dell'inaugurazione della nuova Società Fotografica Toscana, ed è estremamente chiaro nel presentare i vantaggi della novità tecnica rappresentata dal collodio rispetto al dagherrotipo, vantaggi che si consideravano rilevanti soprattutto per gli "artisti per fare bozzetti di gruppi di figure con risparmio di tempo, e di spese, potendo ritrarre dal vero le loro composizioni con quei cambiamenti che crederanno opportuni, ed avendo agio di riprodurre esattamente siccome ci dà la natura, qualunque studio di pieghe, od altri oggetti che loro abbisognino."¹⁴⁷ Secondo l'anonimo articolista dunque i pittori potevano avvalersi della fotografia per studiare le "composizioni", ma pure i dettagli, degli "oggetti" e delle "pieghe", ossia sostituendo schizzi generali e studi analitici, ma pure per riprodurre "vedute" perché "ammiriamo spesso delle magnifiche fotografie nelle quali vediamo ritratti i monumenti più belli d'Italia, memorie delle quali non dovrebbe essere privo nessuno studio d'artista."¹⁴⁸ L'usanza è confermata anche da un altro articolo del *Bullettino*, che parla di un album dell'altrimenti sconosciuto Onorato dell'Acqua che conteneva "diversi rami di artistiche invenzioni offrendo [...] ora bizzarri soggetti di genere alla fiamminga, ora [...] esponendo soggetti storici e religiosi, o riproducendo effigie che rammentino uomini per fama preclari [...]": lo stesso articolo specifica che la resa era di livello tale da "procacciar lode non solo al fotografo, ma anche all'artista che li ha diretti" e che con questo mezzo si apriva "un'agevole via di

¹⁴⁶ E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo*, cit., pp. 80-81.

¹⁴⁷ *La società fotografica toscana*, in "Bullettino delle Arti del Disegno in Italia", n. 1, Firenze, 15 dicembre 1853.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

poter fare dal vero con maggiore facilità e risparmio quegli studj che sono la base d'ogni ben condotta opera artistica.”¹⁴⁹ Questo diffuso utilizzo del nuovo mezzo¹⁵⁰ venne portato alle massime conseguenze da un pittore fiorentino, Luigi Menitoni, che aveva messo a punto un metodo per ottenere fotografie direttamente sulla tela, con il risultato che “la fatica materiale per dipingere un ritratto è diminuita della metà poiché specialmente le vesti e gli accessori trovansi esattamente disposti ed eseguiti, poiché le vesti appunto hanno impresse le intrinseche caratteristiche del ritrattato e poiché ad ottener lo stesso intento con mezzi diversi sarebbe difficile, faticosa, seppure non debba dirsi cosa impossibile.”¹⁵¹ L'intervento integrale di Menitoni (antologia, 7) è una sorta di *excusatio* volta a giustificare, anche storicamente, appellandosi agli esempi di Fra Bartolomeo della Porta e Leonardo, l'utilizzo di mezzi tecnici nel fare artistico, asserendo che in ogni caso il vero valore aggiunto restava nella mani del pittore, a cui al di là di qualunque artificio sarebbero spettati “il colore, l'espressione, l'anima, la vita”, ossia le “prerogative [che] costituiscono il vero ritratto”, e che anzi non sprecando energie inutili nella resa dettagliata degli oggetti “l'artista può conservar tutto il vigore che lo esalta perché non ha dovuto smorzare il fuoco della sua tavolozza nella gelida e servile imitazione d'un drappo o d'una suppellettile.”¹⁵² La parte di lavoro lasciata alla fotografia era dunque da considerarsi “servile”, come avrebbe teorizzato qualche anno dopo Baudelaire¹⁵³: in realtà probabilmente il poeta francese avrebbe decisamente disapprovato, al di

¹⁴⁹ *Album artistico-fotogenico*, in “Bullettino delle Arti del Disegno in Italia”, n. 16, Firenze, 20 aprile 1854.

¹⁵⁰ Oltre all'album citato dal Bullettino è nota anche una raccolta di animali a firma di Vincenzo Paganori, a sua volta considerabile, alla stregua di quella di dell'Acqua, una sorta di repertorio per artisti: si veda a questo proposito E. Sesti, *Gli Alinari e l'origine della fotografia in Firenze*, in *Alle origini della fotografia*, a cura di M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli, E. Sesti, cit., p. 60. Si segnala che nell'intervento della Sesti il fotografo Onorato dell'Acqua viene erroneamente chiamato Odoardo, come riportava l'articolo del “Bullettino” del 20 aprile del 1854 citato nella nota precedente. L'errore venne corretto dallo stesso giornale il 18 maggio 1854 con la pubblicazione di una rettifica.

¹⁵¹ L. Menitoni, *Fotografia e pittura*, in “Le Arti del Disegno”, n. 5, Firenze, 31 gennaio 1855.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Vedi antologia, 2.

lità dell'assonanza terminologica, la proposta di Menitoni, che si era spinto in questa direzione in maniera forse eccessiva, tanto che viene da pensare che Jacopo Cavallucci parli proprio di lui quando, nel maggio di quello stesso 1855 e dalle colonne stesso giornale, si scaglia contro coloro che “vollero [...] vedere in essa un potente ausiliario alle Arti Belle, e per troppo giovarle le nocquero.”¹⁵⁴ Nell'interessante articolo del critico (antologia, 8) oltre a sottolineare l'importanza dell'evoluzione dal dagherrotipo al calotipo, si afferma chiaramente che “la fotografia resta e resterà sempre inferiore all'arte” nonostante gli ottimi risultati raggiunti da “Paladini, Veraci e Menitoni per i ritratti” e soprattutto dai “Fratelli Alinari per le vedute monumentali i quali sono gli unici in Toscana che abbiano raggiunto quasi la perfezione.”¹⁵⁵

La centralità degli Alinari era indiscussa allora come oggi, e l'importanza di questa famiglia di fotografi è evidente e condivisa da tutti gli storici del settore: bastino in questo senso le parole di Italo Zannier che definisce quello fiorentino “il più importante atelier fotografico dell'800.”¹⁵⁶ Come è noto quella degli Alinari è una vicenda di stampo quasi dinastico, iniziata da Leopoldo Alinari, nato nel 1832 da Sebastiano, artigiano, e formatosi nella celebre bottega dei tipografi ed editori Giuseppe e Luigi Bardi. Secondo alcune fonti, tra cui lo stesso Zannier, Leopoldo avrebbe imparato a fotografare da Domenico Bresolin nel 1850¹⁵⁷, ma di questa suggestiva ipotesi ripareremo nel capitolo dedicato a quest'ultimo: resta il fatto che nel 1852 il capostipite della famiglia aprì la prima bottega in via Cornina, dove in breve tempo iniziarono a lavorare anche i fratelli Giuseppe e Romualdo. Non è necessario in questa sede ricordare l'importantissimo lavoro svolto dagli Alinari nella catalogazione dei beni artistici italiani, vista la notorietà dell'argomento e la quantità enorme di bibliografia

¹⁵⁴ J. Cavallucci, *La fotografia e i fotografi toscani*, in “Le Arti del Disegno”, n. 18, Firenze, 2 maggio 1855.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ I. Zannier, *Storia della fotografia*, cit., p. 48.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

sull'argomento, ma vale la pena accennare ad alcuni aspetti a volte sottovalutati: se è inutile infatti soffermarsi sulla centralità, evidente anche in chiave di utilizzo da parte degli artisti, delle fotografie di architettura e di opere d'arte realizzate dalla famiglia fiorentina, è invece rilevante sottolineare come fin dagli inizi della loro carriera gli Alinari si siano dedicati anche a rappresentazioni di paesaggio. Rimangono celebri in questo senso i tre studi di nuvole ispirati a quelli di Gustave Le Gray e realizzati intorno all'ottavo decennio dell'Ottocento¹⁵⁸ e alcune riprese di stampo nettamente naturalistico, come *La Chiusa delle Chiane. Vue de paysage et ouveres hydrauliques, près d'Arezzo*: quest'ultima fu realizzata durante una gita in Umbria e resta uno dei più precoci esempi di paesaggismo fotografico in toscana. Se Alessandra Gardin la datava in un non precisato momento ante 1865, in base al Catalogo Alinari di quell'anno¹⁵⁹, un articolo firmato da Atto Vannucci la descrive così nel 1856:

Da una gita fatta non ha guari negli stati romani essi riportarono parecchie vedute che esposte al negozio Bardi sulla piazza di S. Gaetano fanno l'ammirazione del pubblico fiorentino che ama tutte le belle e amabili cose. Fra queste nuove vedute fa bellissima mostra la chiusa della Chiana presso Arezzo ove sono maravigliose la prospettiva aerea, la trasparenza dell'acqua, e la riproduzione degli alberi, che sono un'altra disperazione dei fotografi, perché col dare un tuono troppo oscuro scordano dal resto.¹⁶⁰

¹⁵⁸ A. Gardin, *La natura nel paesaggio*, in *Alle origini della fotografia*, a cura di M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli, E. Sesti, cit., p. 167.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 167-168.

¹⁶⁰ A. Vannucci, *Nuove fotografie dei Fratelli Alinari pubblicate in Firenze da Luigi Bardi*, in "Le Arti del Disegno," n. 34, Firenze, 23 agosto 1856.

Si tratta dunque di uno dei più precoci esempi di paesaggismo fotografico toscano a noi noto, insieme ad alcune opere di John Brampton Philpot, di cui però conosciamo¹⁶¹ davvero troppo poco, sia a livello biografico che di catalogo: in sintesi di questo settore della fotografia degli esordi, per il quale abbiamo numerosi esempi fin dal quinto decennio a Roma e in Francia, non sappiamo molto del versante fiorentino, da cui affiorano rare notizie non ancora sufficienti a farsi un'idea più completa del problema, almeno per quanto riguarda gli anni Quaranta e Cinquanta.

Un altro aspetto poco citato, ma di ampio interesse per la tematica in oggetto, riguarda il rapporto tra gli Alinari e le istituzioni accademiche: anche in questo caso non abbiamo notizie copiose, e viene da pensare che semplicemente i due universi non dialogassero molto, almeno intorno alla metà del secolo. Sappiamo però che l'idea dei fratelli fotografi di realizzare una sorta di enorme catalogo dell'arte italiana, compresa quella musealizzata, suscitò reazioni disperate, anche se per la maggior parte positive, come quella di un anonimo articolista della *Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti del Disegno* che nel 1858 loda la “bellissima opera recentemente compita, della riproduzione dei disegni dei grandi maestri”, la quale permetteva di soddisfare la “giusta curiosità degli ammiratori” e fare “cosa utile agli artisti, che potrebbero così averli sempre presenti e studiarli a loro agio”¹⁶². Il fine didattico è visto in questo caso come prioritario, come si evince dal proseguo dell'intervento:

Ognuno sa con quante fatiche e forti spese sono state fatte
grandiose collezioni di disegni originali tanto dai privati che dai

¹⁶¹ Quel poco è sintetizzato in P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia. 1839-1880*, Quasar, Roma, 1978, pp. 20, 65.

¹⁶² *Disegni di Raffaello e d'altri maestri esistenti nelle Gallerie di Firenze, Venezia e Vienna riprodotti in fotografia dai Fratelli Alinari e pubblicati da L. Bardi in Firenze*, in “*Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti del Disegno*”, a. II, vol IV, Firenze, 1858.

governi; e come gelosamente si custodiscano da divenire quasi tutte veri nascondigli di sì preziosi tesori. Ora con la riproduzione fotografica questi tesori tornano in giro, in quel numero preciso che il bisogno degli artisti e degli ammiratori richiede; senza che si tolga pregio con ciò a queste collezioni, anzi venga esso accresciuto, per esser così meglio conosciute da tutti. Della grande utilità poi di queste riproduzioni per gli artisti nessuno sarà che non sia persuaso: purtuttavia per citare un'autorità, diremo come recentemente il sig. Ruskin in un suo discorso intorno all'educazione artistica letto a Liverpool nell'adunanza per l'avanzamento della scienza sociale (vedi l'estratto dalla *Literary Gazette* nel *Gallegnani* 28 ottobre 1858) proponeva appunto di far copiare ai giovani che studiano le arti del disegno alcuni di questi lavori fotografici degli Alinari esaltandone la precisione e la bellezza.¹⁶³

Questo tipo di posizione, ampiamente condivisibile ai nostri occhi, nella Firenze preunitaria non era però l'unica, come dimostra chiaramente la celebre invettiva del 1860 allegata da Michele Arcangiolo Migliarini, funzionario degli Uffizi, alla lettera inviata al Ministero e contenente una richiesta di Leopoldo Alinari di realizzare fotografie nelle Gallerie fiorentine: “la meccanica nelle Arti belle è la morte del Genio [...] ora si attacca la più soave delle produzioni umane, la Pittura istessa diviene un meccanismo! E la società ebra della sua mediocre e vana istruzione, non si avvede che anche le più belle fotografie fatte dal vero sono prive di quell'anima che si ritrova pur anche nelle pitture di terz'ordine.”¹⁶⁴ Una delle risposte più significative ai timori di Miraglini giunge diciotto anni

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Brano citato in *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, luglio - ottobre 1977), a cura di W. Settimelli, F. Zevi, Alinari, Firenze, 1977, pp. 18-19.

dopo da un pittore che con la fotografia ebbe un rapporto importante, quel Telemaco Signorini che negli anni Cinquanta e Sessanta era stato tra i grandi protagonisti della rivoluzione macchiaiola:

Non pretendo per certo di dire cosa nuova asserendo che la fotografia è la più bella invenzione del secolo decimo nono, poiché è per lei che sappiamo quale artista sia il Meissonier e il Gerôme [...] Qualche maligno ha il coraggio di sostenere [...] che le fotografie più belle riescono dai quadri più brutti [...] io credo invece che chi pensa così sia qualcuno, che per non esser riuscito nella difficile arte della fotografia, si sia messo a fare il pittore.¹⁶⁵

Le parole di Signorini sono ineccepibili per quanto riguarda uno dei grandi vantaggi del nuovo mezzo ossia la maggior diffusione¹⁶⁶ di riproduzioni di quadri, ma nascondono anche un evidente rispetto per la fotografia in quanto tale, non casualmente definita un'arte, termine che, se avvicinato all'invenzione di Daguerre, era all'epoca tutt'altro che scontato, come già visto in precedenza. Del resto che i Macchiaioli abbiano avuto un rapporto intenso e proficuo con la fotografia risulta evidente anche solo ad una prima analisi stilistica: nonostante questo però la tematica è stata spesso elusa dalla critica novecentesca e analizzata

¹⁶⁵ T. Signorini (pseudonimo Labieno), *Cose d'arte*, in "La Gazzetta di Firenze", Firenze, 13 gennaio 1879.

¹⁶⁶ Del resto già negli anni del "Gazzettino delle Arti del Disegno" era stato concesso ampio spazio agli esperimenti in campo fotografico di Adolfo Braun, che aveva ideato una tecnica per fotografare i disegni riproducendone anche i colori, con grande soddisfazione dell'anonimo articolista, lieto di "incoraggiare questa propaganda dei maestri passati, che egli rende alla portata di tutti". Vedi *Le fotografie di Adolfo Braun*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", anno I, n. 34, Firenze, 9 settembre 1867. Per agevolare la consultazione del "Gazzettino" si segnala l'esistenza di una copia anastatica di tutti i numeri usciti del celebre settimanale: *Il Gazzettino delle Arti del Disegno di Diego Martelli. 1867. Edizione integrale con copiosi indici*, a cura di A. M. Fortuna, Gonnelli, Firenze, 1968.

in tutta la sua evidenza solo negli ultimi anni, con il vertice toccato dalla mostra, intitolata per l'appunto *I Macchiaioli e la fotografia*¹⁶⁷ realizzata dalla Fondazione Alinari tra il 2008 e il 2009. L'esposizione ha messo ordine in un argomento confuso e poco studiato, argomento che andava inevitabilmente affrontato con rigore visti i numerosi e dichiarati punti di contatto tra i pittori del Caffè Michelangelo e la camera oscura: il primo e il più importante lo individuiamo grazie ad un'altro scritto del Signorini, questa volta del 1874, quando, sulle colonne de *Il Rinnovamento* dichiara che la nascita della macchia, che pone al 1855, era stata "coadiuvata dalla fotografia"¹⁶⁸. La perentorietà di questa affermazione non lascia spazio a molti dubbi, ma risulta ugualmente poco chiaro il motivo per cui questa sembri essere la prima volta in cui Telemaco¹⁶⁹ nomina in maniera diretta in un articolo la fotografia: non ne compare cenno neppure nel celebre *Il caffè Michelangiolo*, uscito in cinque parti sul *Gazzettino* e che resta uno dei testi fondativi della storiografia macchiaiola, eppure in quelle pagine Signorini cita, seppur in ordine sparso e inorganico, quasi tutti gli "ingredienti" della nascita del gruppo, dalla passione per Delaroche alla sopportazione di Ingres in quanto "amico intimo del nostro grande Bartolini", dall'antiaccademismo alla passione per il vero¹⁷⁰. La confusione sull'argomento resta piuttosto elevata, e sembra di potervi leggere una sorta di pudore da parte dei giovani pittori ad ammettere, almeno negli anni Cinquanta e Sessanta, una frequentazione troppo intensa della fotografia, che venne invece "confessata" quando i tempi furono più maturi e il sospetto nei confronti della camera oscura

¹⁶⁷ *I Macchiaioli e la fotografia*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale della Fotografia, 4 dicembre 2008 - 15 febbraio 2009), a cura di S. Balloni, M. Maffioli, N. Marchioni, Firenze, Alinari, 2008.

¹⁶⁸ T. Signorini, *Cose d'arte*, in "Il Rinnovamento", 12-13 giugno 1874.

¹⁶⁹ Signorini tra l'altro fu tra i più attivi utilizzatori della fotografia grazie ad un pluriennale sodalizio con l'allievo e amico Giulio de Gori: si veda in proposito M. Maffioli, *I Macchiaioli e la fotografia: personaggi, luoghi e modelli visivi*, in *I Macchiaioli e la fotografia*, a cura di S. Balloni, M. Maffioli, N. Marchioni, cit., pp. 48-49.

¹⁷⁰ T. Signorini, *Il caffè Michelangiolo*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", anno I, 25 maggio, 15 giugno, 6 luglio, 15 luglio, 29 luglio 1867.

un ricordo del recente passato. Non si spiega altrimenti come le “recensioni” dei viaggi all’Esposizione Universale di Parigi del 1855 - tra cui quelle di maggior peso e celebrità postuma furono di Serafino De Tivoli e Saverio Altamura - ponessero l’attenzione su molti aspetti dell’arte francese, ma non sulle opere di Cuvelier e Le Gray, e che in quelle occasioni si magnificasse l’uso del *ton gris*: “Altamura [...] in modo sibillino e involuto cominciò a parlare del Ton gris allora di moda a Parigi, e tutti a bocca aperta ad ascoltarlo prima, ed a seguirlo poi per la via indicata, aiutandosi con lo specchio nero, che decolorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare più prontamente la tonalità del chiaroscuro, la macchia”¹⁷¹. Che il bianco e nero aiutasse a cogliere maggiormente le variazioni di luci e ombre e il loro peso specifico nella composizione è evidente e l’entusiasmo con cui i Macchiaioli si accostarono a questa tematica è noto ed è stato talvolta rivestito di toni epici, come nel caso del celebre racconto di Adriano Cecioni su Cristiano Banti e i suoi compagni rapiti nell’osservare le macchie chiaroscurali durante le escursioni a Montelupo: “Guardate, guardate come si vede bene la *silhouette*! Guardate le ombre...”¹⁷². La passione del gruppo per l’ottica, mettiamola in questi termini, senza specificare se quella rudimentale dello specchio nero o quella più articolata della fotografia, era stata forse rinfocolata da un articolo apparso nel 1859 su *La Rivista di Firenze*: si trattava della traduzione¹⁷³ di un intervento di due anni prima firmato da Jules Jamin sulla *Revue des Deux Mondes*¹⁷⁴ in cui si sottolineava come la luce solare non fosse in alcun modo traducibile in pittura per i limiti dell’occhio umano e degli stessi materiali pittorici. Già Carlo Dal Bravo nel 1985

¹⁷¹ Il racconto è di Diego Martelli e fu esposto in una conferenza del 1895 dal titolo *Romanticismo e Realismo nelle arti rappresentative*, ora in *Scritti d’arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze, 1852, p. 204.

¹⁷² A. Cecioni, *Scritti e ricordi. Con lettere di Giosuè Carducci, Ferdinando Martini ecc. e con prefazione e note di Gustavo Uzielli*, Tipografia Domenicana, Firenze, 1905.

¹⁷³ J. Jamin, *L’ottica e la pittura*, in “Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti e del Disegno”, n. 35, dicembre 1859.

¹⁷⁴ J. Jamin, *L’optique et la peinture*, in “Revue des Deux Mondes”, XXVII, Paris, 1 février 1857.

sottolineava come i Macchiaioli avessero optato per “una schematizzazione meccanica dei colori”¹⁷⁵, necessaria a quella che Martelli aveva definito una necessaria riduzione pittorica dell’infinita gamma luminosa:

Abbati, con moltissimo acume, aveva osservato che la tavolozza oscilla fra il bianco e il nero [...] mentre il vero ha per estremi il sole e le tenebre che sono rispettivamente di un bianco e di un nero a mille doppi più intensi. Era [...] necessario che il pittore sapesse tradurre nella tela, con uno spostamento di tono quante combinazioni offre il mondo visibile per arrivare a renderne giustamente l’aspetto.¹⁷⁶

Questa serie di considerazioni della critica e degli stessi protagonisti mostra un atteggiamento di ricerca che certamente era sviluppato tramite l’utilizzo del *ton gris*, ma che ha chiaramente molto in comune anche con un senso della visione su cui la fotografia non poteva non aver influito pesantemente. L’ammissione di questa interferenza era però negli anni Cinquanta meno semplice di quanto potrebbe apparire: oltre ai già citati casi di “condanna” della commistione arte-fotografia, vale la pena ricordarne altri due, particolarmente significativi in questo contesto. Nel 1858, un anno prima della famosa invettiva di Baudelaire, l’avvocato Giuseppe Cosci, durante la cerimonia di premiazione dell’Accademia di Belle Arti, si era violentemente scagliato contro lo svilimento dell’”ideale” artistico a vantaggio della “scrupolsa e fedele imitazione del vero” resa possibile dalla fotografia, ritenuta portatrice di danni “di gravità e

¹⁷⁵ C. Del Bravo, *Le risposte dell’arte*, Sansoni, Firenze, 1985, p. 280.

¹⁷⁶ D. Martelli, *Su l’arte*, in A. Boschetto, *Scritti d’arte di Diego Martelli*, Sansoni, Firenze, 1952, p. 95.

d'importanza per l'avvenire delle Arti e degli Artisti"¹⁷⁷. Alla cerimonia era presente, tra gli altri, Odoardo Borrani, tra i primi e i più assidui utilizzatori del nuovo mezzo. Anche la pubblicazione dell'articolo di Jamin nel 1859¹⁷⁸, se da un lato poteva sembrare un'apertura da parte di certi ambienti intellettuali ad un approccio più "moderno" alla questione, dall'altro mostrava chiaramente quanto l'argomento fosse ancora scottante: la traduzione era infatti preceduta da un commento, di autore anonimo, non certo lusinghiero e che, in sintesi, raccomandava di non "volgersi al Naturalismo o al Realismo che vogliasi chiamarlo, confondendo così per poco senno un mezzo collo scopo finale"¹⁷⁹.

Questo atteggiamento della critica probabilmente convinse i Macchiaioli a non manifestare troppo apertamente l'interesse per la fotografia, che in realtà fu determinante, come ammesso in seguito da Signorini, per la codificazione del linguaggio fortemente chiaroscurale delle opere del gruppo tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo. Fra le tele (e le tavolette, tanto care ai Macchiaioli) più esemplificative in questo senso si possono annoverare i *Tetti al sole* di Raffaello Sernesi, il *Chiostro* e i diversi interni di chiese di Giuseppe Abbati e quasi tutto quello che fu realizzato nel 1860 in Liguria da Cristiano Banti, Telemaco Signorini e Vincenzo Cabianca. Proprio a questa regione e a quest'ultimo nome sono legati alcuni degli esempi di studi fotografici realizzati dal vero da parte dei Macchiaioli presentati dalla mostra della Museo Nazionale Alinari a cui si accennava in precedenza, quali la ripresa del portico nei pressi di La Spezia poi tradotto pittoricamente da Signorini o l'acquerello dipinto dallo stesso Cabianca sul retro di una stampa emersa dal suo personale archivio. Il caso del pittore di origine veronese resta uno dei più eloquenti, dal momento che la sua collezione privata di fotografie, in parte acquistate e in parte realizzate da lui stesso, ci mostra tutto il repertorio iconografico della macchia, dalle vere da

¹⁷⁷ M. Maffioli, *I Macchiaioli e la fotografia: personaggi, luoghi e modelli visivi*, in *I Macchiaioli e la fotografia*, a cura di S. Balloni, M. Maffioli, N. Marchioni, cit., p. 42.

¹⁷⁸ Vedi nota 174.

¹⁷⁹ Si veda in proposito E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo*, cit., pp. 195-196.

pozzo alle suorine, dagli assolati paesaggi liguri alle acquaiole. Non bisogna però pensare che questo sia l'unico caso eclatante: certamente è il più completo e quello che ci è arrivato con maggior chiarezza grazie alla mancata dispersione delle proprietà del pittore, ma probabilmente si tratta di una raccolta di materiali non troppo dissimile a quella che dovevano possedere Banti, Signorini e Borroni. I risultati emersi dalla mostra fiorentina del 2008 sono da questo punto di vista inequivocabili: i confronti tra l'*Interno di San Miniato* di Signorini del 1861 e la analoga ripresa di Philpot del 1855 (figg. 29 e 30), tra la *Porta a Pinti* di Abbati del 1865 e la fotografia di Aurelio Borgiotti del 1860 (figg. 31 e 32), tra le carte salate realizzate da Cristiano Banti e i suoi quadri (figg. 33 e 34), tra il ritratto dello stesso Banti immortalato dagli Alinari e la celebre tavoletta dedicata all'amico da Giovanni Boldini (figg. 35 e 36) sono talmente eloquenti da non necessitare di dilungarsi oltre, anche vista la completezza della recente esposizione.

Fu quindi proprio grazie all'impulso propagatosi dal Caffè Michelangelo e dalla bottega dei fratelli Alinari che Firenze trovò il proprio posto in questo fruttuoso percorso che, anche attraverso l'uso e la diffusione della fotografia, stava conducendo l'Italia verso una rivoluzione della pittura in senso realista, un cambiamento epocale che assunse carattere nazionale grazie agli scambi continui tra i vari centri di creazione artistica del paese: abbiamo già detto della mobilità e dei contatti di Mussini e Bartolini, ma furono forse ancor più determinanti i rapporti che la generazione successiva seppe intrattenere con i vertici di queste istanze riformiste. Nella collezione di Cristiano Banti ad esempio, oltre a fotografie dei "fiorentini" Philpot, Hautmann e Alinari, tra cui diversi paesaggi, comparivano numerosi calotipi di Giacomo Caneva, mentre Telemaco Signorini fu il consulente di Luigi Capuana quando questi decise di sperimentare il mezzo inventato da Daguerre: erano gli anni del Risorgimento e l'Unità d'Italia passò

anche attraverso questa fitta rete di rapporti che, ovviamente, non escluse, tutt'altro, Venezia.

2. Venezia tra Accademia e Realismo

2.1 Declino dell'arte veneziana: Campofornido o Accademia?

“Venice is like eating an entire box of chocolate liqueurs at one go”¹⁸⁰: la definizione è di Truman Capote e rende in maniera inequivocabile l’idea novecentesca della città lagunare, sogno romantico e inebriante, lussuosa e lussuriosa, stordente nella sua bellezza unica al mondo. A partire dal XIX secolo Venezia diventa una città mito, meta privilegiata di un turismo che la assorbe sempre di più, lasciando solo le voluttuose tracce esterne di un passato che l’aveva vista splendere non solo per le straordinarie architetture ma forse ancor di più per una commistione di potere politico ed economico tanto solida e duratura da potersi confrontare con i più celebrati imperi della storia. Da città dominatrice dei mari e dei commerci a musa decadente il passo fu incredibilmente breve, e solo l’immaginazione romantica le preservò un ruolo primario nell’arte del XIX secolo, più come soggetto da “riprendere” che come parte attiva, come già chiaramente illustrato, tra gli altri, da Giuseppe Pavanello:

Il ruolo di centro di attrazione per gli artisti che Roma, con il suo patrimonio di antiche rovine e di sculture classiche, aveva avuto nel corso del Settecento, e in particolare nella seconda metà del secolo allorché viene elaborata e si diffonde la poetica neoclassica, passa nell’Ottocento a Venezia, città del colore e della luce.

¹⁸⁰ “Venezia è come mangiare un’intera scatola di cioccolatini al liquore in un colpo solo” (T.d.a.). La frase, pronunciata da Truman Capote in un’intervista all’Observer il 26 novembre 1961, è riportata in: P. Yapp, *The Traveller’s Dictionary of Quotation*, Routledge, London, 1988, p. 592.

È a contatto della città lagunare, con i suoi indefiniti orizzonti e le sue magiche parvenze, oltre che con i capolavori della sua scuola pittorica, che la sensibilità romantica attinge alimento per le proprie visioni.

Lungo tutto l'Ottocento non si contano i pittori, sommi e di secondo piano, professionisti e dilettanti, italiani, veneziani, stranieri, che hanno dipinto o disegnato una qualche veduta di Venezia diventata uno dei luoghi deputati dell'immaginario occidentale. È una presenza che si fa imponente soprattutto negli ultimi decenni del secolo¹⁸¹.

Il declino della città si data comunemente a partire dal 1797 e dalla fine di quella Repubblica la cui stabilità era stata tanta e tale da garantirle l'appellativo, poi ufficializzato, di Serenissima: come per tutti i grandi crolli, gli anni che precedettero questa data furono carichi di segnali dell'imminente disastro, anche in campo artistico. Si pensi solo al passaggio dalle divinità altere e soavi di Giambattista Tiepolo alle mascherate borghesi e dissacranti di suo figlio Giandomenico a Zianigo, o alla fine di una stagione in cui le vedute di Venezia grondavano di una luce intellettuale prima ancora che ottica, presunta obiettività di visione che nasceva dalla fede in una ragione che si pensava senza limiti, e sostituita via via dalle corrusche e protoromantiche visioni di Francesco Guardi: l'inizio della fine probabilmente era avvertibile fin dalla metà del secolo, in quel lento discioglimento della grandezza veneziana in un sottile sentimento di nostalgia, leggibile in molti testi, artistici e letterari dell'epoca. Magistrale in

¹⁸¹ *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, dicembre 1983 - marzo 1984), a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Electa, Milano, 1983, p. 21.

questo senso il passo finale de *Le storie di Antonio e Cleopatra* di Adriano Mariuz:

Concedetemi una chiusura un po' ad effetto. Nulla in questo momento¹⁸² lascia presagire la fine prossima di Venezia, così come in questi affreschi non vi è alcun accenno alla sorte tragica di Cleopatra. Eppure, l'aver scelto quella vicenda e quella protagonista, ammesso che si voglia vedere in lei una personificazione di Venezia, non prefigura già inconsapevolmente un esito funesto? Solo qualche decennio dopo comincerà a farsi strada la percezione che i tempi stanno mutando in peggio, e ne deriva un senso di malessere, una malinconia che tocca gli spiriti più sensibili. E sarà proprio un Labia a dare espressione a quello stato d'animo: quell'Angelo Maria, poeta dialettale, fornito di vasta cultura, che si sposa, come si è detto, proprio quando sta iniziando l'affrescatura della sala, di cui potrebbe aver elaborato il programma iconografico. Un suo sonetto giustamente famoso, intitolato *Per solennità straordinaria nel giorno della Sensa dell'anno 1775*, termina con i seguenti versi: "Che popolo! Che gran Forseteria! / Che Canal! Che Tragheti! Oh Dio, che Done! / E pur non so el perché, mi pianzeria."¹⁸³

Negli stessi anni in cui Tiepolo realizzava quello che resta uno dei suoi cicli più straordinari la città di Venezia vedeva la nascita di un'istituzione,

¹⁸² La realizzazione delle opere di Palazzo Labia si data al V decennio del XIX secolo.

¹⁸³ A. Mariuz, *Le storie di Antonio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 75.

l'Accademia¹⁸⁴ di Belle Arti: sorta per volontà dei Riformatori dello Studio di Padova nel 1750, fu diretta inizialmente da Giambattista Piazzetta e subito dopo da Giambattista Tiepolo, a dimostrazione di un esordio in linea con la grandezza veneziana di quegli anni. Ma la situazione si rovesciò molto rapidamente e le sorti dell'Accademia in parte seguirono il repentino scivolamento della città verso una dimensione provinciale, molto lontana dal titolo di “nuova Atene”¹⁸⁵ a cui poteva legittimamente ambire fino a poco tempo prima. A tale riguardo la critica novecentesca è stata tranciante e, almeno fino ad anni recenti, unanimemente decisa nella bocciatura dell'Ottocento artistico veneziano, soprattutto se visto a confronto con lo splendore dei secoli precedenti: le cause di questo tracollo sono evidentemente molteplici, ma gli indiziati principali restano due, Campoformio e, appunto, l'Accademia. Nel 1961, data ormai lontana nel tempo ma che ci permette anche una breve digressione sulla “fortuna critica” del XIX secolo lagunare, Luigi Coletti si esprimeva così nell'*incipit* del suo saggio *L'arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*:

Dirò subito che il terreno sul quale dovremo inoltrarci oggi è desertamente arido - pur non senza tuttavia qualche oasi - e scarsamente esplorato; il panorama che ci si presenta è grigio e piatto. Tanto più grigio e più piatto (e non è un'osservazione peregrina!) a paragone della luminosità accesa, anche se serotina, del periodo immediatamente precedente. Quasi che, come in un clima equatoriale, il giorno si sia spento all'improvviso.

Fuor di metafora: l'arte veneziana, specialmente la pittura, dalla sua posizione di prestigio, di valore, di forza espansiva, la più alta in

¹⁸⁴ Per una sintesi della storia dell'Accademia di Venezia si veda lo storico intervento di Elena Bassi in occasione del bicentenario: E. Bassi, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario. 1750-1950*, Accademia di Belle Arti Venezia Editrice, Venezia, 1950.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

Europa (cioè, allora, nel mondo) era discesa ad un livello di portata provinciale; al più regionale. I suoi rapporti di larghissimo respiro internazionale si erano ristretti al modesto ambito locale.

Che cos'era accaduto?

Campoformido aveva dunque fatto crollare non solo la struttura esteriore ormai anacronistica dello Stato decrepito, ma aveva anche ucciso quell'arte veneziana, energia viva e vitale la cui giovinezza sembrava prodigiosamente inesauribile, sul cui volto non s'incideva ancora la più piccola ruga? Ben sappiamo come col mutar dei gusti, mutano le quotazioni e come ogni nuova generazione sia portata a disamare ciò che la precedente esaltava: quando viceversa non sia indotta a rimpiangerlo. Ma ciò che forse più sorprende e sgomenta, a considerare i fatti da lontano e quindi con possibilità di storica prospettiva, si è il constatare come di questa catastrofica discesa i contemporanei si siano mostrati assolutamente inconsapevoli; prima di tutto le sfere ufficiali accademiche.

Campoformido, dunque, o l'Accademia? L'Accademia o il Neoclassicismo erano i colpevoli o i benemeriti (a seconda della visuale) di questa condizione di cose?¹⁸⁶

La lettura offerta da Coletti è senza dubbio significativa di una percezione diffusa dell'Ottocento veneziano come di un momento di crisi artistica e culturale senza precedenza, e del resto risulta difficile non essere concordi nell'osservare i destini di una città che fino a pochi anni prima si fregiava di inviare i propri pittori in tutte le principali corti europee e di essere sede di un mercato pittorico di livello altissimo e che ora si trovava a dibattersi tra crisi della committenza,

¹⁸⁶ L. Coletti, *L'arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*, in *La civiltà veneziana nell'età romantica*, a cura di L. Coletti, Sansoni, Firenze, 1961, pp. 131-132.

scarsa capacità di rinnovamento e adesione incondizionata a ideali artistici di provenienza esterna. Lo stesso grande genio veneziano degli anni a cavallo tra XVIII e XIX secolo, Antonio Canova, era il più eccelso cantore di uno stile che non aveva i propri natali in laguna, a differenza di quanto accaduto con gli altri grandissimi nomi prodotti da Venezia, da Bellini a Tiepolo, da Tiziano a Canaletto. E proprio il fulgore dello scultore di Possagno fu tra le concause dell'impoverimento del tessuto connettivo dell'arte veneziana, già duramente provato dalle sorti della città, che vedeva ora primeggiare centri come Roma e Milano, che nel Settecento gli erano senza dubbio stati inferiori per qualità e successo della produzione artistica: l'imperniarsi del sistema locale intorno al mito canoviano aveva prodotto alcuni esiti che inevitabilmente provocarono un arretramento di quelle istanze romantiche e realiste che la fine del XIX secolo aveva già iniziato a far intravedere, tra le ironie borghesi del tiepolesco *Mondo nuovo* e il disfacimento della cristallinità retinica operato dal Guardi. A questo proposito è ancora molto chiaro Luigi Coletti:

Non che, badiamo, l'Accademia Veneziana rinnovata nel 1807, nell'euforica sicurezza delle proprie virtù, che gonfiava le vele ai discorsi e agli scritti del cavalier presidente il conte Leopoldo Cicognara, *arbiter artium*, non che l'Accademia si arrogasse il vanto di aver debellato l'arte del Settecento. Peggio ancora: quell'arte non esisteva o non era mai esistita: l'età d'oro cominciava allora, per decreto napoleonico. Se il Seicento era il secolo dell'"aberrazione" [...] il Settecento veneziano era il secolo del "sopore". La sola Rosalba Carriera si salva, Sebastiano Ricci e Gian Battista Tiepolo sono sommersi nello stagno della mediocrità -, giudicati privi di ogni "sublimità d'ingegno e calor di passione". Piazzetta è più sotto ancora,

tanto che nessuno lo conosce [...] Figurarsi se qualcuno poteva ricordarsi che c'era stato un Guardi.¹⁸⁷

Una Venezia dunque non solo sconvolta dai fatti politici, ma anche immemore del suo recente passato, anche di quella parte che a ben vedere poteva essere la base di partenza per un rinnovamento artistico simile a quello che maturò altrove, dove il trapasso dal Neoclassicismo al Romanticismo fu permeato di numerose sfumature diverse, dal Goya madrileno alle diatribe francesi passando per la Roma immortalata da un giovane Corot. È molto significativo a questo proposito il destino della pittura di paesaggio, che fu certamente uno dei capisaldi della rivoluzione di gusto ottocentesca e che a Venezia aveva evidentemente dei predecessori importanti, ma che qui, a differenza che altrove, non svolse quel ruolo trainante che ben conosciamo, affermandosi come genere dotato di una certa autonomia solo oltre la metà del secolo, e per lo più grazie all'influenza di due elementi esterni alla stantia cultura veneziana del momento: la fotografia e l'influenza dei pittori toscani. Questi due aspetti, per altro in parte tangenti, come mostrato nel capitolo precedente, verranno trattati separatamente in seguito, anche perché se si possono considerare certamente come due fattori determinanti nell'evoluzione della pittura veneziana dal Neoclassicismo al Realismo non sono gli unici che vale la pena di indagare. E soprattutto non si può affrontare la questione senza tenere nella debita considerazione il substrato che la città offriva, in termini di committenza, di clima culturale, di rapporti con l'esterno e di scelte estetiche e didattiche delle istituzioni.

¹⁸⁷ L. Coletti, *L'arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*, cit., p. 132.

L'Accademia quindi, innanzitutto, è da considerarsi come il nuovo centro di aggregazione e di propulsione per una città in cui “nel corso del XIX secolo sono circa mille e cinquecento i pittori che riescono a vivere e a lavorare”¹⁸⁸, aiutati in questo arduo compito anche dalle nascenti Società Promotrici, di cui parleremo nel prossimo paragrafo. Ma soprattutto nella prima metà del secolo a tirare le fila del sistema dell'arte in laguna è la prestigiosa istituzione, costruita sul modello delle sue sorelle italiane ed europee e che incarna pregi e limiti di tutta questa stagione veneziana, di cui rispecchia fedelmente anche il progressivo inaridimento:

Se nei suoi primi anni l'Accademia di Belle Arti di Venezia ebbe quali dirigenti e maestri G. B. Piazzetta, Gianmaria Morlaiter, G. B. Tiepolo, Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso, G. B. Pittoni, dopo cinquant'anni di vita [...] gli insegnanti diventano ormai in gran parte figure che non escono dalle storie locali. Non riuscì ad assicurarsi Antonio Canova, che, pur fatto accademico su propria domanda nel 1779 e sollecitato ad assumere cattedra, trovò più caloroso e attraente ambiente in Roma; né Francesco Hayez, che fu attratto dal più vivo clima culturale di Milano; né Giacomo Favretto, certamente uno degli esponenti più autentici dell'Ottocento non soltanto veneziano [...] né Alessandro Milesi [...] Né, tanto meno, vi insegnò mai Federico Zandomenighi, il quale non solo non fu ritenuto degno di cattedra, ma nemmeno della nomina ad accademico, mentre egli è uno dei rari pittori del nostro Ottocento che non resti limitato in un ambito provinciale e non sfiguri al paragone dei suoi contemporanei francesi

¹⁸⁸ N. Stringa, *Realtà e pittura. Itinerari del colore*, in *L'Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra (Treviso, Ca' dei Carraresi, 15 ottobre 2004 - 27 febbraio 2005), a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Canova, Treviso, 2004, p. 45.

[...] Insegnò bensì all'Accademia Lattanzio Querena, la cui bravura era tale che “riuscì a far passare per originale del Bordone, una sua opera, suscitando viva ammirazione”. [...] Tennero cattedra Teodoro Matteini, Giuseppe Borsato, Odorico Politi, Lodovico Lipparini, Michelangelo Grigoletti [...] nomi di cui a pochissimi può spettare menzione in una storia che non sia puramente provinciale¹⁸⁹.

Come si evince chiaramente dalle parole di Apollonio appena citate, o da quelle di Coletti riportate in precedenza, la fortuna novecentesca dell'Accademia fu davvero misera, ma del resto anche nel corso del XIX secolo i giudizi al riguardo non furono spesso tra i più generosi, nemmeno da parte di coloro che la vivevano dall'interno e che avevano contribuito alla sua crescita. In questo senso basti citare i due celeberrimi attacchi sferrati nel 1826 e nel 1857 rispettivamente da Leopoldo Cicognara e Pietro Estense Selvatico, due tra i più importanti direttori della stessa Accademia, e che proposero in due momenti diversi ma per ragioni simili, la chiusura della stessa, considerata dal primo “vero deposito dell'arte morta”¹⁹⁰ e dal secondo inutile, visto che “nei secoli in cui l'arte si alzava gigante, non vi erano Accademie, non scuole di disegno.”¹⁹¹ Le critiche che piovvero sulla neonata istituzione furono le più svariate, e non c'è dubbio che i limiti manifestati furono molti e pesanti, fino a diventare nel corso del secolo elemento contro cui schierarsi, e le celebri posizioni antiaccademiche della seconda metà del secolo, che incontriamo a Parigi come a Roma, a Firenze come a Venezia, ne sono una conseguenza inevitabile: ancora Apollonio spiega

¹⁸⁹ U. Apollonio, *L'Ottocento*, in U. Apollonio, R. Pallucchini, *La mostra del bicentenario della Accademia veneziana di Belle Arti*, in “Arte Veneta”, IV, Venezia, 1950, p. 171.

¹⁹⁰ L'intervento di Cicognara uscì coperto dall'anonimato: *Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa*, in “Antologia”, XXI, Firenze, gennaio 1826, pp. 92-118.

¹⁹¹ P. Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le Accademie artistiche*, Naratovich, Venezia, 1857, p. 5.

chiaramente il perché quando afferma che “generalmente chi ha sostenuto le accademie sono stati gli uomini più conservatori e reazionari [...] spessissimo le accademie si gloriano di artisti che esse rinnegarono e che ben presto contro ad esse si volsero.”¹⁹²

Per quanto riguarda l'Accademia di Venezia può tornare utile come cartina di tornasole dell'incapacità di aggiornamento il ruolo riservato all'insegnamento del paesaggio, pratica che, va ricordato, non nasce certo con Corot e compagni, ma era parte integrante del bagaglio formativo di un pittore già nelle teorie e negli scritti del neoclassico Pierre-Henri de Valenciennes, autore nel 1799 del celebre *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*¹⁹³, testo di straordinaria importanza per comprendere gli sviluppi dell'arte francese dei decenni immediatamente successivi e pressoché ignorato invece in Italia: a dimostrazione della differenza di vedute si pensi solo che il pittore francese usa il termine *genre* riferito al paesaggio già sul finire del XVIII secolo mentre anche un critico per altri versi riformatore e aggiornato come Pietro Estense Selvatico ancora nel 1842 dichiarava che “pare che i professori di paesaggio esagerino straordinariamente le difficoltà dell'arte loro, ponendo il paese quasi in quel rango medesimo che può convenirsi alla maggior pittura.”¹⁹⁴

Non stupiscono quindi le parole di Carlo Tenca che, alla mostra di Brera del 1850, dominata da opere provenienti da pittori “accademici”, dichiarava: “il paesaggio, considerato da sé solo, non è un genere di pittura italiano [...] Anche nell'attuale risorgimento dell'arte la pittura di paesaggio progredì assai mediocrementemente nel nostro paese, e prova ne sia l'esposizione di quest'anno, nella

¹⁹² ¹⁹² U. Apollonio, *L'Ottocento*, cit., p. 171.

¹⁹³ P. de Valenciennes, *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Desenne, Paris, 1799.

¹⁹⁴ P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiani. Pensieri*, Seminario, Padova, 1842, p. 291.

quale la palma del primato è dovuta a due o tre stranieri.”¹⁹⁵ Del resto a Venezia l’Accademia non fu dotata di un insegnamento dedicato fin al 1839, quando, sotto la reggenza dell’architetto Antonio Diedo, venne istituita una cattedra apposita: il primo insegnante fu Francesco Bagnara, celebre più per le scenografie teatrali, di cui alcune, preziosissime, per La Fenice, che per il paesaggio, tanto che a tutt’oggi non sono emerse sue opere significative in tal senso. La scelta di uno scenografo non appare casuale, vista la considerazione del “paese” esclusivamente come fondale per la pittura storica: questo fatto non solo sminuisce la portata espressiva del genere, ma lo posiziona in una sfera d’azione totalmente scollegata dalla realtà, poiché risulta evidente che è lo sfondo che deve adattarsi al soggetto principale e che quindi la “quinta” doveva essere di fantasia, e piegarsi alle necessità del primo piano, come ben spiegato dalla “memoria” letta nel 1837 alla stessa Accademia Veneziana da Antonio Neu-Mayr, *Il pittore paesista* (antologia, 9), nel quale non viene sfiorato “il problema del rapporto con la realtà naturale”¹⁹⁶. L’intervento del critico, che nella traduzione stampata leggiamo essere “imperiale regio commissario superiore di polizia, membro corrispondente dell’I. R. Accademie delle Scienze Lettere ed Arti in Padova, onorario dell’I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia, archivista dell’Ateneo Veneto, e socio di diverse altre accademie, atenei, istituti scientifico-letterarj nazionali, ed esteri ec. ec.”, è straordinario nell’accostare una citazione iniziale che promette istanze di grande modernità a una trattazione della questione del paesaggio legata a schemi decisamente tradizionali. Se il suo discorso infatti si apre con una frase di Nicolas Boileau che recita “Rien n’est beau que le vrai”¹⁹⁷, poche righe dopo troviamo scritto che “grande è l’acutezza

¹⁹⁵ La citazione è tratta da N. Stringa, *Il paesaggio e la veduta: appunti per una storia*, in *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, tomo 2, Electa, Milano, 2003, p. 593. Per gli scritti di Tenca in generale si consulti: C. Tenca, *Scritti d’arte 1838-1859*, a cura di A. Cottignoli, Clueb, Bologna, 1998.

¹⁹⁶ N. Stringa, *Il paesaggio*, cit., p. 596.

¹⁹⁷ “Niente è bello quanto il vero.” (T.d.a.) A. Neu-Mayr, *Il pittore paesista*, in “Atti dell’Ateneo Veneto”, volume 3, Andreola, Venezia, 1840, p. 205

delle osservazioni che sul bello campestre si richiede agli artisti; più grande ancora è poi la difficoltà di applicarlo convenientemente ai veri fini, ed usarlo secondo i mezzi dell'arte", ossia il pittore "sia ritraendo con fedeltà, ovvero aggiungendo quanto gli sembra richiedere il vero bello, o componendo di sua mente le scene [...] ordini ogni cosa in modo che ciascheduna soccorra alla espressione complessiva dell'insieme che si è proposto."¹⁹⁸ Nel seguito della sua dissertazione Neu-Mayr scende nel dettaglio e affronta caso per caso le difficoltà e le piacevolezze dei vari ingredienti di cui si compone un paesaggio, esortando il pittore a semplificarsi la vita ove possibile: riguardo le acque, ad esempio, suggerisce che "le sponde del mare e dei fiumi sono di malagevolissima esecuzione, e tanto più quando si tratta di rappresentare una riviera sommamente tortuosa [...] vuolsi in tal caso segnare i lidi con molta avvedutezza, affinché le loro sinuosità ne sviluppino ad evidenza il corso. S'abbiano possibilmente seni dolcissimi, se ne evitino gli angoli troppo duri, e soprattutto si rifugga dal dare ad essi soverchia pendenza."¹⁹⁹ Quello che propone Neu-Mayr dunque è un paesaggio decisamente idealizzato, in linea con il gusto neoclassico imperante, e ben lontano dal proporre meditazioni sul vero e tanto meno dal vero: tanto che nel paragrafo dedicato allo studio che il pittore accorto doveva sostenere il critico consiglia la "continua contemplazione della natura" ma soprattutto "lo studio dei più rinomati maestri" tra cui figurano "Claudio di Lorena [...] Teniers [...] Salvator Rosa [...] Berchem [...] Pussino [...] Domenichino [...] Hackert [...]"²⁰⁰ Quest'ultimo nome stupisce meno di altri, soprattutto se si considera il fatto che Antonio Diedo e Leopoldo Cicognara nel 1817 consigliavano alle scuole bellunesi si adottare il manuale scritto dal pittore prussiano e pubblicato a Firenze considerandolo "il solo che torni a proposito per questo studio"²⁰¹, ignorando quindi completamente quello del Valenciennes, che esortava a riprese

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 224-225.

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 227-228.

²⁰¹ N. Stringa, *Il paesaggio*, cit., p. 596.

en plein air, dedicando addirittura un intero paragrafo agli *Etudes d'après nature* che si apre con queste parole:

Per diversi mesi l'allievo ha disegnato sotto i nostri occhi; ha copiato molti dipinti dei migliori maestri, ma non ha visto la natura. Egli ha bisogno di consultarla, e nella bella stagione ci rechiamo insieme in campagna. È là che gli comunichiamo le nostre osservazioni sulla maniera di eseguire gli studi che gli potranno servire più tardi nella composizione dei quadri veri e propri.²⁰²

La distanza culturale che separa Neu-Mayr da Valenciennes, Venezia da Parigi e da quella Roma tanto influenzata dalla presenza dell'Accademia di Francia, è abissale, e soprattutto segnala un attardamento destinato a lasciare strascichi pesanti nella capacità di rinnovamento della pittura lagunare. Il testo letto dal critico italiano è infatti - vale la pena ricordarlo - del 1837, quasi quarant'anni dopo il trattato del pittore nato a Tolosa, e quasi un secolo dopo le parole del segretario dell'Académie des Beaux-Arts di Parigi Charles-Nicolas Cochin, che rispetto al nostro mostrano una modernità imbarazzante. Un breve confronto tra due "pezzi" di Neu-Mayr e Cochin sarà di aiuto alla comprensione della distacco abissale che si era creato tra la pur conservatrice Francia e l'ex Serenissima:

²⁰² Brano citato in P. Galassi, *Corot in Italia. La pittura di plein air e la tradizione del paesaggio classico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p. 27. Il testo è la traduzione di P. Galassi, *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, Yale University, Albuquerque, 1991.

É auspicabile che questo giovane artista, destinato a cogliere la bellezza nelle sue forme più nobili, e già così avanti nel cammino che ad esse conduce, si impegni durante il soggiorno a Roma a non contentarsi affatto di recarsi all'aperto a disegnare vedute dal vero per poi dipingerle nella sua stanza; quasi tutti coloro che hanno affidato i propri talenti a questo infelice metodo di studio hanno smarrito la strada, anche quando dotati della migliore disposizione; non sono solo le forme della natura che si devono conoscere in profondità, sono i colori in relazione alla distanza degli oggetti e gli effetti prodotti su di essi dalla luce diretta e riflessa che è infinitamente importante imitare con esattezza e scolpire nella propria memoria; non si può raggiungere questa meta per divinazione, ma solo dipingendo ogni cosa dal vero, specialmente negli anni dedicati alla formazione [...] lavorando dal vero, deve rinunciare a ogni pretesa di correggere o migliorare la natura; essa è sempre in sé bella abbastanza, e non è che troppo difficile da imitare. Si deve incominciare con il conoscerla bene, studiarla e seguirla con la più assoluta obbedienza.²⁰³

Alle parole di Cochin, tutte volte a spronare i giovani pittori ad un contatto veritiero e sincero con la natura, che va compresa, e viene quasi da dire amata, prima che riprodotta, ma che va anche dipinta e non solo disegnata dal vero (ipotesi nemmeno accennata dall'italiano), risponde eloquentemente un paragrafetto dello scritto di Neu-Mayr intitolato *Scopo morale*:

²⁰³ Ivi, p. 24. Il testo fa parte della lettera con cui si comunicava a Huber Robert che era stato scelto come *pensionnaire* all'Accademia di Francia.

Né tanto basterà ancora [...] ove lo scopo manchi di una qualche utilità, o non serva in guisa indiretta a rendere cara la morale, miti i costumi, dolce la religione. Tali sono i profitti che procreano le scene della natura; tali sono i fini dell'arte. S'interroghi in ciò questa prodigiosa natura, essa risponderà chiaramente e narrerà sempre cose nuove dallo spettacolo dello spuntare dell'alba col sorriso promettente un giorno tranquillo, sino a quello di una oscura notte immagine della pace del giusto che vive nella fede dell'eternità. [...] Hagedorn a tutta ragione esclama che i paesaggi dei sommi maestri contengono tanta altezza di concetto e di espressione da rivolgere la mente per mezzo delle differenti impressioni che quelle producono a quanto evvi di più astratto e sublime. E quindi colui che non sa rinvenire tale linguaggio nelle opere della Creazione né sa comprenderlo [...] rinunzi in quest'arte ad ogni speranza: nell'imitare le bellezze campestri non potrà divenire che un materiale copiatore di freddissimi oggetti, non metterà mai in chi osserverà i suoi lavori un nuovo senso di vita, di desiderio, di amore, non giungerà giammai a conseguire meritatamente nome di artista²⁰⁴.

Su questo profondo e radicato ritardo degli ambienti istituzionali veneziana non poté dunque avere alcun effetto nemmeno la presenza in città di artisti che furono determinanti nel rivoluzionare il linguaggio pittorico dei propri paesi di provenienza: all'altezza del 1837 avevano già soggiornato in laguna Turner (due volte, nel 1819 e nel 1829) e Corot (nel 1825-28 e nel 1840), senza che la loro esperienza lasciasse alcun segno. Bisogna ancora concordare con il Coletti quando affermava che “venne a più riprese il Turner” [...] e “si fermò

²⁰⁴ A. Neu-Mayr, *Il pittore paesista*, cit., pp. 214-215.

lungamente, creandovi alcune delle sue opere più insigni. Chi se ne accorse? Forse, e dico forse [...] due artisti [...] che sono i più meritevoli di essere tenuti presenti nel panorama di questo tempo a Venezia: il Bisson e il Caffi.”²⁰⁵

Se della situazione specifica del paesaggio continueremo a parlare in seguito, non si può in questa sede non accennare a un altro determinante aspetto concorrente ad accentuare le difficoltà dell’Accademia e del sistema arte veneziano in genere nella prima metà del secolo, ossia la già nominata crisi della committenza. I segnali a Venezia furono forti e inequivocabili fin dall’inizio dell’Ottocento, a cominciare dal celebre consiglio di Cicognara ad un giovane Hayez di lasciare la città per Milano in cerca di maggior fortuna, dal momento che “ora in Venezia non troverete facilmente commissioni di quadri, ma bensì dipinti di decorazione che vi faranno guadagnare molti denari, ma con ciò non diventerete quell’artista che io ho predetto, né raggiungerete quel grado nell’arte a cui potete aspirare.”²⁰⁶ Per tentare di sopperire a questa situazione deficitaria il conte Cicognara si prodigò in molte maniere, innanzitutto cercando di “spremere” il più possibile la poca committenza ricca rimasta, compresa quella ufficiale, che sembrava più interessata alla “decorazione” che alla pittura da cavalletto: per questo motivo lo troviamo ad esempio tra gli organizzatori dell’*Omaggio delle Province Venete alla Maestà di Carolina Augusta*²⁰⁷ del 1817, ossia una vendita massiccia di opere dei principali pittori dell’epoca destinate ad arricchire gli ambienti della nuova dimora della moglie dell’Imperatore. Lo stesso Cicognara fu inoltre il principale tramite tra uno dei più importanti committenti veneziani di quegli anni, il barone Giacomo Treves e gli artisti: è tramite il presidente dell’Accademia che questi acquisì per il proprio

²⁰⁵ L. Coletti, *L’arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*, cit., pp. 149-150.

²⁰⁶ Brano citato in F. Mazzocca, *L’ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza, 2002, p. 402.

²⁰⁷ Sull’argomento si veda G. Pavanello, *Venezia: dall’età neoclassica alla scuola del vero*, in *La Pittura nel Veneto. L’Ottocento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, tomo 1, Electa, Milano, 2003, p. 24.

palazzo sul Canal Grande le statue canoviane di *Ettore* e di *Aiace*, l'*Ettore rimprovera Paride per la sua mollezza* di Hayez e il *Socrate scopre Alcibiade nel gineceo* di Ludovico Lipparini.²⁰⁸ Ma a parte questo raro esempio di acquirente privato particolarmente abbiente, che ritroveremo anche in seguito, il mercato veneziano langue, costringendo spesso i migliori artisti cittadini a spostarsi e, a sentire un anonimo commentatore della situazione nel 1833, questo destino non era toccato solo ai celebri Canova e Hayez:

[...] le nostre esposizioni di belle arti non racchiudono d'ordinario che opere di artisti veneziani. È inutile quindi il dire che mal reggono a paragone, almeno per quanto riguarda numero d'oggetti, con quelle di altre città, le quali sia per la ricchezza lor propria, sia per racchiudere molto numero di doviziosi amatori, sia per commercio di tale genere, per moda o che altro, ospitano²⁰⁹ artisti stranieri parecchi, son fatte centro a produzioni artistiche d'altri paesi, ed esercitano in piccolo sui circostanti paesi quella forza attrattiva di concentrazione che Parigi e Londra esercitano in grande sui regni di Francia e d'Inghilterra. Venezia al contrario alleva valorosi artisti non pochi, i quali per tutta Italia si spandono in cerca di fortuna migliore, e

²⁰⁸ Ivi, p. 26.

²⁰⁹ Si noti che la lamentata assenza di artisti stranieri a Venezia è vera entro certi limiti: sicuramente doveva ancora esplodere la moda, più tipica della seconda metà del secolo, della città romantica e decadente, ma molti artisti in ogni caso soggiornavano in laguna, anche se di solito per periodi più brevi che altrove. Certamente la situazione doveva essere molto differente da quella tratteggiata da Boito nel 1875: "Quei pittori che volevano inviscerarsi Venezia, giravano portando la loro cassetta ed il sedile a tre piedi di qua e di là nella stradicciuole deserte, con gli occhi intenti, come il medico che vede innanzi un caso nuovo e gravissimo. [...] L'atrio, le navate, le absidi, le cappelle della Chiesa di San Marco erano invasi da diecine di pittori, vecchi con la bella barba d'argento e giovinotti di primo pelo: non mancavano tre o quattro signore. [...] Altri pittori s'erano, lungo il Canalazzo, nell'aperta laguna o nell'angolo remoto di qualche rio, accomodato il loro studiolo in barca [...]". C. Boito, *I pittori che studiano a Venezia. L'arte che essa può dare. Un quadro della sua Esposizione artistica*, in "Nuova antologia di scienze, lettere ed arti", gennaio 1875.

non di rado, onorati e accarezzati, piantano altrove stabilmente i lor
focolari né più fan ritorno alla modesta sede delle patrie lagune.²¹⁰

Al di là del campanilistico richiamo alla generosità di Venezia in termini di genio artistico, è chiaro il riferimento a città come Milano, e soprattutto Roma, capaci di attirare artisti stranieri, più ricche e più dotate di committenti danarosi e circondate da *interland* evidentemente considerati più attivi, almeno commercialmente rispetto alla terraferma veneta. Certo è che la caduta della Serenissima aveva causato un tracollo finanziario notevole e che i palazzi patrizi veneziani, già riccamente arredati e decorati nel secolo precedente non necessitavano di ingenti sforzi: la nobiltà e l'alta borghesia che predominavano la scena altrove in riva al Canal Grande erano in crisi e il mercato alternativo, quello dei nuovi ceti abbienti, faticava a decollare. Anche, forse per la mancanza di un'offerta organizzata e indirizzata ad un gusto e a necessità differenti da quelle dei grandi acquirenti tradizionali: non fu propriamente questo il motivo per cui nacquero le società promotrici in Italia, ma certo queste nuove strutture furono più agili di altre nell'avvicinarsi alla nuova committenza. Che a Venezia l'esigenza di nuovi sbocchi fosse sentita in particolar modo risulta chiaro fin dalle parole di Selvatico del 1842:

Vuol Venezia, o meglio vogliono i molti doviziosi che colà dimorano (giacché ove si tratti d'arti, il discorso bisogna dirigerlo a quelli che hanno il denaro da pagarle bene), avere ricca e fiorente l'esposizione? Il segreto è facile: alloghino molte opere ai loro artisti e

²¹⁰ *Accademia di Venezia*, in "Giornale di Belle Arti e Tecnologia", I, Venezia, 1833, pp. 205. Il brano citato è tratto da F. Bernabei, C. Marin, *Critica d'arte nelle Riviste lombardo-venete 1820-1860*, Canova, Treviso, 2007, p. 110.

la vedranno pari e forse superiore a quelle d'altre città. Ma finché di questi benemeriti doviziosi a Venezia se ne contano soltanto tre o quattro: finché gli altri s'ostinano a non ordinar nulla, è da scommettersi uno contro cinquanta che invece di aumentarsi, l'esposizione si impoverirà sempre di più. Che sarebbe mai a tanti opulenti, che hanno patria a la gentile città, spendere un centinaio di luigi all'anno per fare acquisto d'un qualche quadretto di uno fra que' molti buoni artisti di colà? E anche senza questo, che ci vorrebbe a Venezia per formare una società, non dirò così in grande come la francese *degli Amici delle arti*, ma almeno non dissimile da quella dei filotecnici di Trieste, ovvero dell'altra istituita quest'anno in Piemonte sotto gli auspizii di quello splendido protettore delle arti che è il re Carlo Alberto?²¹¹

²¹¹ P. Selvatico, *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto del 1842*, in "Rivista Europea", V, 4, 1842, p. 47.

2.2 *Una nuova committenza*

Le Società di Promotrici²¹² di Belle Arti nascono in Italia in un giro d'anni, tra il 1840 e il 1865, in cui la commistione tra arte e politica, e quindi tra arte e società, raggiunse punti di rado toccati in precedenza. In un certo senso la stessa nascita delle suddette società può essere letto come un interessante esempio delle profonde modificazione che il nostro paese stava affrontando in generale: sono questi, ovviamente, gli anni in cui ci si affrancò, o si tentò di affrancarsi, dai “regimi” che governavano il paese; sono pure gli anni in cui nacquero le prime strutture corporative economiche quali, ad esempio, la Fratellanza Artigiana Italiana; è lo stesso periodo in cui la cultura francese giocò un ruolo determinante (si pensi, solo a carattere di esempio, all'attenzione che attirò l'Esposizione Universale parigina del 1855 o all'inevitabile interesse italiano e non solo, da Verga a De Sanctis, nei confronti del naturalismo e di Zola in particolare). Le Società Promotrici da questo punto di vista furono un vero e proprio microcosmo in cui leggere in controluce le stesse tensioni e aspettative che animavano il resto del paese.

²¹² La definizione Società Promotrici è inevitabilmente generica, visto che con questo nome si possono intendere molte realtà diverse, a partire da quelle associazioni di privati che si riunivano allo scopo di finanziare la realizzazione di un'opera, che spesso era destinata ad omaggiare un qualche ente, ecclesiastico o pubblico. Cito a carattere esemplificativo la raccolta di fondi promossa nel 1867 a Firenze affinché Michele Tedesco potesse realizzare un'opera dal titolo *Il ritorno dei vincitori di Legnano*, raccolta che puntava a coinvolgere seicento sottoscrittori, per poi cedere il quadro allo stato. In realtà anche queste promotrici “in chiave minore” funzionavano grosso modo come quelle maggiori, ma nel contesto della presente analisi mi occuperò esclusivamente di quelle che, a partire appunto dagli inizi del quinto decennio, iniziarono ad organizzarsi in strutture stabili e definite di uno statuto, e che caddero sotto varie denominazioni, per lo più incentrate sulla missione “benefica”, leggibile anche nell'altro concetto spesso utilizzato in luogo di quello di “promozione”, e cioè “incoraggiamento”.

Queste strutture, ancora attive in diverse città italiane, nacquero per lo più con lo scopo dichiarato di appoggiare le belle arti, ma, come è facilmente intuibile, ebbero evoluzioni molto diverse e soprattutto leggibili in modi molto diversi. Su tutto il materiale critico a disposizione²¹³ scelgo solo due esempi, in quanto molto significativi: nel 1845 Pietro Estense Selvatico, a proposito della prima esposizione della Società Promotrice di Firenze, ebbe a dire, e solo a tre anni di distanza dall'intervento citato in precedenza, che “intorno al vantaggio di queste benedette Società Promotrici non mi sembra vi sia da sperare moltissimo”²¹⁴, parlando subito dopo di “quadretti” e “cianciafruscole”²¹⁵. Nel 1867, a ventidue anni di distanza quindi, Diego Martelli le paragona “alla buona massaja che prodiga un anno di spesa e fatica per il porco di casa e dopo averlo ingrassato, a carnovale lo ammazza.”²¹⁶ Evidentemente si tratta di due giudizi quantomeno non proprio positivi, che stupiscono perché provengono da due intellettuali quasi agli antipodi nelle loro posizioni e piuttosto lontani cronologicamente. Quello che bisogna probabilmente capire è per quale motivo queste nuove istituzioni, pur avversate dalla critica e in parte dagli stessi artisti fin dal loro esordio, continuarono a proliferare per tutto il secolo e anche oltre.²¹⁷

Andando per ordine, mi pare opportuno innanzitutto ripercorrere brevemente la cronologia di queste fondazioni, almeno di quelle precoci, anche per cercare di rendere il senso di una diffusione che fu letteralmente a macchia d'olio. Torna particolarmente utile il già storico saggio dedicato da Rosanna

²¹³ Per una fortuna critica delle promotrici si veda: M.M. Lamberti, *Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti ed alcuni esempi.*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 7-10 ottobre 2002), a cura di M. Hansmann e M. Seidel, Marsilio, Venezia, 2005.

²¹⁴ P. Selvatico, *Della società promotrice di Belle Arti in Firenze nell'ottobre 1845*, in “Giornale Euganeo”, II, 1845, pp. 512-513.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ D. Martelli, *Esame critico delle Società Promotrici di Belle Arti in Firenze*, in “Gazzettino delle Arti del Disegno”, anno I, 16 e 23 settembre 1867, p. 273.

²¹⁷ Si pensi ad esempio alla Società Promotrice di Belle Arti di Padova, nata soltanto il 5 marzo 1915.

Maggio Serra ai “sistemi dell’arte nell’Ottocento”²¹⁸. I prodromi sono da individuare nelle due capitali artistiche internazionali, quella “crescente” e quella “calante”. Nello stesso 1829 a Parigi esordiva la *Société des Amis des Arts* (vero e propria puntata zero di questo fenomeno, visto che il modello verrà successivamente ricalcato quasi senza variazioni) e a Roma apriva i battenti in piazza del Popolo la prima esposizione organizzata, in sale concesse dal governo pontificio, dalla Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti, nata nel 1824. Fu però solo nel 1840 che compare la prima forma associativa funzionante sul modello francese invocato due anni dopo anche dal Selvatico e che verrà reiterata anche nelle altre città italiane: pioneristica in questo senso è la Società triestina di Belle Arti, seguita di qualche mese dalla Società di Incoraggiamento per gli Artisti degli Stati Estensi fondata a Modena. Nel 1842 fu la volta di Torino, che resta il caso più significativo, e di cui parleremo dettagliatamente in seguito, nel 1844 di Milano, nel 1845 di Firenze, nel 1850 di Genova, e, nell’Italia unitaria, nel 1861 di Napoli e nel 1865 di Venezia, che mostra così ancora una volta il suo attardamento.

Prima di analizzare nel dettaglio due esempi di Promotrice/Incoraggiamento, vale la pena di citare un episodio che svela in modo molto chiaro quale fosse uno dei possibili interventi di privati cittadini sulle dinamiche di produzione e promozione artistica nell’Italia pre-promotrici, qui di particolare interesse visto che vede come protagonisti due nomi già citati della Venezia degli anni di cui ci stiamo occupando. Si tratta di documenti relativi ad un concorso indetto nel 1839 dall’Accademia di Belle Arti: il primo aprile di quell’anno il cavalier Giacomo Treves de’ Bonfili²¹⁹, appena nominato Socio onorario dell’Accademia, scrisse una lettera al presidente Antonio Diedo:

²¹⁸ R. M. Serra, *I sistemi dell’arte nell’Ottocento*, in *La pittura in Italia. L’Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo e C. Pirovano, Electa, Milano, 1991, pp. 629-652.

²¹⁹ Il Cavaliere, poi Barone, era evidentemente da lungo tempo una delle personalità veneziane più attive nella promozione artistica, visto quello che affermava già undici anni prima, nel 1828, il Cicognara: “Circa poi li signori veneziani vi posso assicurare che non ne troverete più. Treves

L'onore di appartenere a questo illustre corpo accademico mi anima a proporre per quest'anno un concorso col premio di zecchini trenta fra gli alunni più provetti della nostra Accademia per una mezza figura in dipinto. La scelta del soggetto, la grandezza del quadro, l'epoca e le norme pel concorso io credo bene di lasciare a volontà del consiglio accademico.

Desiderando che il quadro premiato abbia a restare in proprietà dell'Accademia, mi dichiaro pronto per parte mia a esborsare la somma, quando mi verrà indicato dalla rispettabile Presidenza.²²⁰

A concorso effettuato registriamo un'altra lettera, questa volta di carattere privato, allo stesso Diedo, in data 28 luglio 1839:

Ho veduto i lavori dei concorrenti al premio della mezza figura ch'io proposi, e seppi che quelli che portano i numeri 1. 2. 3. lasciarono lungamente indeciso il voto della commissione, la quale ha poi concluso pel numero 1 ma non senza dispiacere per gli altri due. In questo caso speciale sarei inclinato a dare un compenso di zecchini dieci per cadauno a quei due giovani che tanto meritano

è signore in ogni maniera e per carattere e per fortuna. Molt'altri che potrebbero fare qualche cosa sono piccoli di cuore e miseri come il pidocchio." Brano citato in F. Mazzocca, *L'ideale neoclassico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza, 2002, p. 331.

²²⁰ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Lettera inviata da Giacomo Treves ad Antonio Diedo in data 1 aprile 1839*, faldone 1838-39, busta 62, carta sciolta n.n.

nell'opinione dei Professori, onde almeno abbino salva la spesa. L'offerta è troppo tenue per dirigerla alla Nobile Presidenza; perciò mi volgo a lei, Signor Cavaliere, in particolare pregandola favorire di dirmi apertamente se ella approva quest'idea, ch'io vorrei venisse presa dai giovani come un incoraggiamento all'Arte, e non altro...²²¹

Chiudo questa prima parentesi documentaria, con la richiesta da parte dell'Accademia al Governo, che il nobile gesto del Treves venisse degnamente ricompensato:

“Eccelso Governo !

Il chiarissimo mecenate e Amatore delle Arti Belle Sig. Cav. Giacomo Treves dei Bonfili, seguendo l'impulso della sua generosità, e del suo noto amore per le Arti Belle, appena aggregato alla nostra famiglia col titolo di Socio Onorario, dispose un premio di 30 zecchini d'oro a quegli fra i nostri alunni che, dietro concorso da tenersi in quest'anno, saprà farsene diritto coll'eseguire meglio di ogni altro una mezza figura in dipinto, lasciando al Consiglio accademico lo stabilire le norme e le discipline relative lo stesso concorso ed alla R. Accademia la proprietà del dipinto premiato.

²²¹ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Lettera inviata da Giacomo Treves ad Antonio Diedo in data 28 luglio, 1839*, faldone 1838-39, busta 62, carta sciolta n.n. L'Archivio tra i vari documenti conserva anche le lettere autografe dei vincitori che dichiarano di ricevere “dalla mano” dello stesso segretario quanto stabilito dal regolamento. Per la comunicazione ufficiale dei vincitori si veda: *Atti della Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi dell'anno 1839*, Tipografia dell'I. R. Accademia, Venezia, 1839, p. 49. Per tutti gli altri documenti inerenti, che meriterebbero maggior spazio ma che esulano dall'argomento di questa ricerca, si veda: Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, faldone 1838-39, busta 62, numeri di protocollo 322, 365, 405, 499, 540, 674, 676, 701, 724.

Riferita la cosa nella Seduta del Consiglio Accademico 7 Aprile in corso fu preso di rivolgere all'Offerente analoga lettera di ringraziamento, e di render pubblico mercé la Gazzetta privilegiata quest'Atto generoso e benefico diretto a promuovere l'incremento delle Arti Belle e ad accendere negli Alunni la fiamma dell'emulazione...²²²

Si tratta dunque del caso di un privato cittadino, di nobiltà molto recente, che, per inserirsi degnamente nel *establishment* culturale della propria città, decide di donare una cifra considerevole volta alla promozione di giovani artisti, con nessun altro scopo apparente se non la filantropia. Il ringraziamento ideato da Diedo prevede un riconoscimento ufficiale, da parte del Governo e della stessa Accademia, della magnanimità del “mecenate e Amatore”, a suggellarne la pubblica consacrazione. Tutte le scelte estetiche e normative spettano all'istituzione, che quindi tiene saldamente in mano il proprio potere giudicante, non incrinato in alcun modo dall'intervento esterno. Ovviamente questa dinamica meriterebbe un approfondimento qui impossibile, soprattutto visto il contesto di generale crisi delle Accademie, a più riprese attaccate dall'interno e dall'esterno (e si pensi, su tutti, ai casi delle invettive più o meno taglienti di Cicognara e Selvatico²²³, già citate, e a quelle altrettanto note di Pucci e Tenca).²²⁴ Tornando al nostro tema e tralasciando il resto dei documenti relativi al concorso, di cui segnalo solo che la commissione diede la vittoria a Vincenzo Giacomelli, mi preme sottolineare alcuni termini chiave che mi paiono centrali in questa disamina. Nella seconda lettera Giacomo Treves parla di incoraggiamento

²²² Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Lettera di presentazione del concorso inviato dalla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Venezia al Governo in data 12 aprile 1839*, faldone 1838-39, busta 62, numero di protocollo 365, carta sciolta n.n.

²²³ Vedi p. 97.

²²⁴ Sulle critiche alle accademie nell'Ottocento si veda: C. Nicosia, *Arte e accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva, Bologna, 2000.

all'arte, mentre nel testo proveniente dalla Presidenza troviamo "incremento delle Arti Belle" e "fiamma dell'emulazione". Il concetto leggibile chiaramente è strettamente legato non solo ad una riaffermazione del ruolo antico del mecenate illuminato e mosso da intenti alti e nobili, ma anche ad una sottolineatura della necessità di promuovere la tanto cercata "rinascita delle arti". Si propone dunque al pubblico l'immagine di un talento premiato dall'impegno di un privato, e lo si pubblicizza sull'organo di stampa ufficiale: un tentativo, pare, di "accendere le fiamma dell'emulazione" non tanto negli artisti quanto nei patrizi veneziani, ormai sensibilmente restii a grosse committenze: del resto si tratta di un fenomeno che, come abbiamo già visto, era stato lamentato in diverse occasioni dal Cicognara prima e dal Selvatico poi, con quest'ultimo proteso in un ulteriore sforzo per tentare di smuovere gli investitori privati.

Pochi committenti dunque, e fin dall'inizio del secolo, con una conseguente stasi del mercato dell'arte - del resto sottolineato da tutti i testi dell'epoca - a cui le Accademie non sapevano porre rimedio, se non tramite sporadiche azioni di sponsorizzazione private, che hanno però in questo caso il sapore agrodolce della beneficenza, o attraverso le Esposizioni annuali, peraltro versanti in una condizione piuttosto impietosente, almeno a dar retta ai giudizi espressi a più riprese dalla critica coeva. Come dicevo all'inizio però non è questa la sede per soffermarsi su quest'altro fronte del problema, pur concatenato all'altro, come ben espresso da Ettore Spalletti quando afferma che gli effetti delle Promotrici sulle Accademia furono "immediati e evidentissimi".²²⁵

La stabilizzazione di queste istituzioni risale, come dicevo, agli inizi degli anni Quaranta, in una sorta di meccanismo a catena che vide quella torinese rivestire il ruolo di modello per le successive. Il 29 marzo del 1842 fu steso lo statuto fondativo, testo molto interessante per tentare di capire quali fossero

²²⁵ E. Spalletti, *Gli anni del caffè Michelangelo*, cit., p. 11.

esattamente gli scopi, e i mezzi per perseguirli, che i magnanimi ideatori si prefiggevano. In particolare alcuni punti dello stesso statuto risultano illuminanti:

1. La Società Promotrice di Belle Arti ha per iscopo di eccitare fra gli artisti una lodevole emulazione, di propagare la notizia delle loro opere e di aiutarne lo spaccio.
3. Niuno può far parte di questa Società, se non professa la religione cristiana; niuno parimenti può farne parte senza obbligarsi a prendere almeno un'azione per tre anni consecutivi.
19. Vi sarà ogni anno una pubblica esposizione di oggetti di Belle-Arti.
20. Non potranno far parte di detta esposizione queglii oggetti che potessero in qualche modo offendere la pubblica morale e decenza. Per questo se ne dovrà dare preventivo avviso all'autorità che potrà farli esaminare.
22. Gli oggetti o sono presentati per essere solamente esposti, o lo sono per essere anche vendibili acquistati dalla Società; ciò dovrà essere indicato nell'atto di produrli.
23. Sì gli uni che gli altri dovranno essere corredati del nome dell'autore, e del soggetto dell'opera; quanto ai secondi, si dovrà unirvi l'indicazione del prezzo che l'autore ne richiede, e che potrà anche essere scritto in una polizza suggellata.
26. Durante il mese di Aprile la Direzione esaminerà gli oggetti presentati ed avrà diritto di escludere e rifiutare quelli che non credesse degni di essere esposti e molto meno acquistati.
27. Al primo di maggio incomincerà la pubblica esposizione degli oggetti accettati e durerà sino all'ultimo del mese predetto.

28. Passati dieci giorni, cioè ai 10 di maggio si procede all'esame e giudizio delle opere presentate all'esposizione.
29. La Direzione per procedere a questo esame e giudizio nomina cinque Commissari, tre de' quali debbono essere artisti, esclusi però quelli che avessero prodotto delle opere per essere acquistate dalla Società.
30. Il risultato del loro giudizio è sottoposto all'approvazione della Direzione, da cui si asterranno que'membri che parimenti avessero prodotto delle opere per essere dalla Società acquistate.
31. La scelta delle opere fatta dopo il suddetto esame e giudizio sarà resa pubblica una settimana almeno prima che termini l'esposizione, mediante annotazione sottoposta all'opera scelta.
32. Ciononostante si lascerà libero a chicchessia di acquistare l'oggetto prescelto, a cui la Direzione ne surrognerà subito un altro.
34. In uno de'primi giorni di giugno, vi sarà adunanza generale della Società: ivi si porranno in un'urna i nomi di tutti i Soci (esclusi però quelli che non avessero pagato la loro quota nell'anno), e questi nomi saranno ripetuto secondo il numero delle azioni. Quel nome che uscirà il primo avrà, fra le opere scelte, quella che avrà il numero minore, e così via via.
35. I Soci non graziati dalla fortuna riceveranno o la litografia o l'incisione di una delle opere scelte, o qualche altro piccolo oggetto che dalla Direzione sarà destinato secondo le diverse circostanze.²²⁶

²²⁶ *Statuto della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino fondata nel 1842*, Torino, 1842.

Andando con ordine si evince in primo luogo che le finalità dichiarate della società sono tre: incitare gli artisti a una crescita professionale mediante il confronto e la “competizione”, fornire loro un’occasione di visibilità, favorirne il mercato. Difficile capire se l’ordine di importanza sia più o meno coerente: difficoltà confermata dall’articolo numero 3, in cui si richiede da un lato la professione cristiana, evidentemente più incline alla beneficenza e alla moralizzazione, e dall’altro di comprare almeno un’azione all’anno per tre anni. Sullo scopo non mancheremo di tornare tra breve, ma intanto analizziamo come “funziona” la Promotrice torinese, quella “invocata” dallo stesso Selvatico.

Ogni anno è prevista un’esposizione, a cui verranno ammesse tutte le opere ritenute sufficientemente morali, o meglio non troppo immorali, le stesse opere devono essere presentate dichiarando fin dall’inizio se possono essere vendute alla società o meno, e in questo caso il prezzo va indicato all’atto della presentazione (e quindi prima di “testarne” il successo sul pubblico, con il conseguente ed evidente risultato che un’opera di un autore non affermato verrà dallo stesso quotata in modo da renderla appetibile al giudizio della Direzione, e quindi presumibilmente non troppo, indipendentemente da come reagiscano i visitatori e potenziali acquirenti esterni). Significativo anche l’articolo 26 con quel “non credesse degni di essere esposti e molto meno acquistati”, a sottolineare piuttosto goffamente un malcelato intento commerciale. A esposizione in corso un’apposita commissione, formata a maggioranza da artisti (ovviamente non “in concorso”), il cui voto resta in ogni caso *sub iudice* fino all’approvazione della Direzione stilava la graduatoria dei premiati. A quel punto i vincitori vengono comunicati, ad esposizione ancora aperta, in modo che la valutazione possa essere ben chiara anche al pubblico e quindi ai potenziali acquirenti, che potranno comprarli anche subito, vista la clausola che si riferisce ai “surrogati”. Alla fine dell’esposizione si terrà l’estrazione dei premi (e cioè dei quadri vincitori) tra i soci, e anche i non “fortunati” verranno ricompensati con una traduzione grafica o con “qualche altro piccolo oggetto”.

Questo dunque il meccanismo sul quale si regge la Promotrice torinese, poi imitato da tutte le prime società di questo genere: istituzioni il cui carattere commerciale traspare in maniera piuttosto netta, a discapito di quanto emerge dalla critica coeva.

Iniziamo da Pietro Selvatico: nel 1845, come già accennato, visitò e commentò la prima esposizione della Promotrice fiorentina, in cui riversò, entrando, le sue speranze:

[...] ricordandomi quanto lo spirito d'associazione avesse potuto operare nella Firenze del medio evo, mi crebbe speranza che codesta istituzione potesse e dovesse ben più che in altri paesi fiorire e portar quindi l'arte toscana a stato migliore. [...] Entrai: ma, fatto un breve giro per quelle sale, pur troppo dovetti ripetermi nell'intimo animo molte fra le terzine del canto terzo dell'*Inferno* dantesco, perché, salvo poche eccezioni, mi vidi circondato da non piccola quantità di produzione che pareano fatte apposta per attestare come poco si conosca da certi artisti la dignità e gli uffizii dell'arte. Erano donne seminude che [...] avrebbero forse voluto apparire lascive [...] non fossero stati eccellenti antidoti ad ogni impuro desiderio. Erano vedute di [...] autori i quali [...] s'erano compiutamente ribellati al volgare principio della fedele imitazione del vero. Erano *Preghiere del mattino o della sera* che facevano venir sul labro una preghiera fervidissima da indirizzarsi all'artista... né per certo quella di continuare nella via disastrosa dell'arte.²²⁷

²²⁷ P. Selvatico, *Della società promotrice di Belle Arti in Firenze*, cit.

Questo primo passo rende chiaramente l'idea della risposta "epidermica" di Selvatico, ma il brano forse più interessante si trova un po' più avanti:

Intorno al vantaggio di queste benedette Società Promotrici non mi sembra vi sia da sperare moltissimo. Molti terranno questa come eresia, dopo che tanto si magnificarono quelle istituzioni [...] Dall'operosa Germania all'ultima punta d'Italia, queste società non valsero a condurre gli artisti su una via migliore: ad altro non giovarono che ad incoraggiare e a moltiplicare l'arte detta di genere, i paesetti, le vedutine, le fiammingate. È naturale, bisogna comprare molti oggetti per far crescere negli azionisti la probabilità del guadagno, ed i molti oggetti non si possono di certo comperare di grande importanza [...] Quindi è forza buttarsi ad acquistare i quadretti, le cianciafruscole che s'ottengono a buon mercato. Né è già che le Società Promotrici non fossero per portare vantaggio grandissimo all'arte, ma sarebbe necessario che mutassero scopo, e da semplici lotterie, come or sono quasi per tutto, diventassero mezzi attuosì d'incoraggiamento, aprendo Concorsi largamente compensati, sovvenendo ad artisti ingegnosi [...] Ovvero si forgiassero sul sistema delle società prussiane, nelle quali la metà del provento vien consacrato ad alzare monumenti, o ad ornarli con opere grandiose nelle varie città del regno.²²⁸

Si tratta di un attacco durissimo, che punta dritto al cuore del problema, ossia all'impossibilità, secondo Selvatico, di far convivere "mercato" e grande

²²⁸ *Ibidem.*

arte: un dissidio intimamente legato all'affermazione di un diverso tipo di acquirente, il piccolo borghese, che in parte sostituisce la storica figura del mecenate. Si assiste quindi ad una nuova incompatibilità che ha come primo effetto il proliferare dei generi “minori”, accentuato dalla finalità commerciale delle promotrici, inclini a soddisfare le esigenze di un mercato che sta rapidamente cambiando.

Su posizioni molto simili fu anche Carlo d'Arco che parla chiaramente di “speranza di un guadagno concesso [...] dalla sorte”, “come apparisce dallo spirito della istituzione medesima” e di “crescente probabilità dei premi” come scopo nefasto delle istituzioni: “questo elemento, ch'è il precipuo della esistenza materiale di tali società, appare dunque direttamente opposto allo scopo morale dell'arte”²²⁹. Scendendo più nel dettaglio, d'Arco si scaglia contro le esposizioni di Firenze e Milano in cui, nel primo caso, su settantadue quadri acquistati dalla società “quarantotto furono vedute e studii di paesaggio, dodici di nullo argomento, siccome *un vecchio marinaio, uno spazzacamino, un cenciuolo*, od altro, e due soli dipinti rappresentanti fatti storici”, mentre nel secondo “di trentasette tele colorite ne furono prescelte ventuna rappresentanti paesi, quattordici non aventi in sé alcun interesse, siccome, a cagione d'esempio, *una contadina, l'orfana, un mandicate*, ecc., e due di argomento storico...”²³⁰ La dura reprimenda continua con l'accusa alle società di mantenere così artisti “non ispirati dal genio”, che “non avrebbero trovato come spacciare altrimenti le meschine loro opere”, e addirittura dando a queste istituzioni la responsabilità di avere illuso questi giovani “facitori di materia”, impedendogli di “ritirarsi dalla carriera intrapresa”²³¹, popolando “la patria di artefici nulli”, che un giorno si rivolteranno accusandole di “averli tolti ad un mestiero partigianesco per collocarli in una sfera cui non erano chiamati”. Secondo d'Arco per ottenere il

²²⁹ C. D'Arco, *Delle moderne Società di Belle Arti istituite in Italia*, in “Rivista Europea”, V, 1847, p. 447.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ivi*, p. 449.

proprio fine ultimo, che dichiara essere quello della “rigenerazione dell’arti”, superando anche la proposta, da lui citata, di Selvatico di usare i proventi per realizzare “grandi opere”, il critico braidense propone nove punti²³² di intervento negli statuti delle associazioni, che in sintesi sono:

1. Cancellare dagli statuti il concetto di lotteria;
2. Meno acquisti ma più mirati e quindi più pagati;
3. Se si alza la qualità richiesta ci sarebbero meno prescelti, e quindi si risparmierebbe, per investire ulteriormente in più qualità;
4. Giudici “incorruttabili” e meglio se non artisti;
5. Giudici “esterni” e che scrivano le motivazione delle loro scelte;
6. Stampa di un volume che racchiuda i suddetti scritti e che funga da esempio per le generazioni future;
7. Invece della lotteria si stampi un album di incisioni da donare ai soci;
8. Le opere acquistate vengano esposte in un museo municipale;
9. Questo museo sia aperto tutto l’anno e gratuito.

Dal duetto D’Arco-Selvatico si evince dunque che il peccato originale sta nel meccanismo economico basilare delle società. Si evidenzia inoltre una profonda irritazione per il proliferare di quei “quadretti”, quegli “studii di paesaggio” “di nullo argomento”, di “nessun interesse” che riempiono le sale delle esposizioni. Già Ettore Spalletti, nel testo precedentemente citato²³³, sottolinea come le neonate società si rivolgessero ad un collezionismo del tutto

²³² Per la lettura completa dei suggerimenti rimando al testo citato anche in F. Bernabei, C. Marin *Critica d’arte nelle riviste lombardo-venete. 1820-1860*, cit., pp. 119-126.

²³³ E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo*, cit.

diverso, “ancora di estrazione alto borghese”²³⁴, ma proiettato sui generi “nuovi”, evidentemente non troppo apprezzati dalla critica purista. Questa infatti, come si ricorderà, si era scagliata contro le Accademie, nel tentativo di spingerle ad un innalzamento del livello contenutistico e etico dell’arte, in direzione opposta a quanti in quegli stessi anni iniziavano ad attaccarle per l’eccessiva rigidità e per il limitante tradizionalismo.

Sorprende quindi il fatto che, dall’altra parte della barricata, e due decenni più tardi, a lanciare strali sulla promotrice fiorentina precedentemente “azzannata” da Selvatico, sia un progressista convinto, un amante precoce della rivoluzione anche “antiretorica” degli impressionisti (oltre che, ovviamente, dei Macchiaioli), quale Diego Martelli (appoggiato peraltro da Telemaco Signorini). Il 16 e il 23 settembre del 1867, sulle pagine del corrosivo *Gazzettino delle Arti del Disegno*, fondato dai due, uscì una sorta di editoriale intitolato *Esame critico delle società promotrici di Belle Arti*²³⁵ che consisteva da un lato in un personale attacco alla Promotrice fiorentina, in pessimi rapporti con gli artisti del Michelangelo, e da un altro in una disamina sul rapporto tra le esposizioni di queste società e il mercato:

[...] essa non fa che sviluppare la concorrenza fra gli artisti onde ottenere il massimo buon prezzo delle opere e quindi con una specie di tombola tra i soci gli procura l’alea di possedere con poca moneta un lavoro pregevolissimo. Perciò questa società poteva con più verità chiamarsi: *Compra e vendita al ribasso delle opere d’arte degli artisti viventi*. Corso un certo periodo di anni nei quali si verificava che quelli appunto fra gli esponenti che maggiormente ne abbisognavano erano tutt’altro che incoraggiati, poiché i vincitori del tombolone

²³⁴ Ivi, p. 12.

²³⁵ D. Martelli, *Esame critico delle Società Promotrici*, cit.

suddetto sceglievano tra tutti, ed è naturale, quelli solo che maggiormente solleticavano il loro gusto a preferenza di chi tentennando nelle difficili vie del sapere, produceva opere dalle quali nulla appariva di divertente.²³⁶

Ecco il ribaltamento di prospettiva: in luogo delle antiche lamentele sul dilagare della pittura di genere e sul mantenimento di artisti falliti abbiamo quelle sullo sfruttamento economico, e quindi, in certo senso, sulla sottovalutazione di quegli stessi falliti, e sulla scarsa considerazione riservata agli innovatori di quella stessa pittura di genere. Che peraltro, secondo Martelli, andrebbero invece “mantenuti” integralmente: “facciamo un gran salto mortale sullo stile e stabiliamo di colpo il nostro assioma, che teoricamente è il seguente: per incoraggiare e promuovere le arti belle occorrerebbe: 1° Assicurare l’esistenza a tutti quanti vogliano coltivare l’arte. – 2° Lasciare che ognuno faccia quel che li pare.”²³⁷ Siamo quasi all’opposto esatto rispetto alle analisi precedenti, a cui però le teorie di Martelli sono legate da un filo comune: l’attacco alle promotrici, al “tombolone”, al fine “commerciale” e ai criteri valutativi, anche secondo Martelli troppo “populisti”. Afferma il critico:

[...] formatasi una società per promuovere ed incoraggiare le arti bisogna che la medesima abbandoni qualunque idea di concedere a sé stessa la benché menoma soddisfazione all’infuori di quella che il suo fine stesso gli addita [...] Tenendo ben fermo che sia maggiormente da ricompensarsi quell’opera che più d’ogni altra appaga gli occhi della moltitudine, ma bensì quella dalla quale traspare uno studio

²³⁶ Ivi, pp. 273-274.

²³⁷ Ivi, p. 282.

più accurato e costante e che tende ad aprire un varco nuovo e inusitato al pensiero.²³⁸

Le posizioni di Martelli inoltre sono riflesse in un altro statuto, quello “riformato” della Società d’Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze in via della Colonna, nata nel 1866 da un manipolo di artisti, e non invisa ai censori del *Gazzettino* (che infatti ne ospita le inserzioni pubblicitarie). A leggere lo statuto di questa nuova istituzione emergono diverse modifiche sostanziali rispetto a quello di Torino del ’42, ma anche di Modena del ’64. Pochi, significativi, articoli:

1. La Società d’Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze, ha per scopo di promuovere l’incremento delle Arti Belle, procurando agli Artisti occasioni di trarne rinomanza, incoraggiamento, e lucro, premiandone le opere e facendone acquisto in proporzione ai fondi sociali.

14. In ciascun anno sociale tutti i Soci riceveranno in ricordo dell’Esposizione solenne, consistente in una Incisione a bulino, a fumo o all’acqua forte, o in una litografia o litocromia (escluse le fotografie) purché di tal bellezza da equivalere in valore ad un’incisione a tutto effetto [...]

46. Le opere esposte nella Esposizione solenne che avranno un merito distinto, e che per il loro valore non potranno essere acquistate dalla Società, qualora non sieno di particolar

²³⁸ Ivi, p. 283.

commissione, saranno premiate e distinte con una medaglia d'oro del valore almeno di L. 150.²³⁹

Non trascrivo gli articoli più tecnici, da cui si evince che in realtà al “tombolone” si potevano vincere anche opere acquistate dalla società, ma per un valore limitato e soprattutto che esisteva un Consiglio d'Arte, formato da sette membri, per la maggior parte artisti, che eleggeva i “vincitori”, senza che il consiglio direttivo potesse intervenire. Erano state accolte dunque istanze provenienti sia dalle prime critiche sia dagli ambienti più “moderni” e inclini a favorire l'indipendenza degli artisti piuttosto che loro “educazione”. Non si scardinava però definitivamente il sistema della lotteria, che si riteneva evidentemente l'unico atto a garantire l'afflusso di soci e quindi di denaro, fatto particolarmente significativo dell'impossibilità accertata, e in parte accettata, di rompere l'asse tra piccola “committenza” borghese, con tutto quello che questa definizione comporta in termini di nuova mentalità commerciale, e promozione artistica. Sulle stesse pagine del *Gazzettino*, come anticipato, compare infatti la pubblicità di questa società, che recita: “Il Consiglio Dirigente nella sua Adunanza del 25 corrente ha deliberato che la Estrazione dei Premi a favore dei Soci avrà luogo nel dì 8 Dicembre prossimo alle ore 11 e mezzo ant. nelle Sale della Società. Chi volesse iscriversi come socio e concorrere a detti premi potrà fino a detto giorno soscrivere la Modula di associazione pagando contemporaneamente la tassa dell'anno corrente in Lire Venti”²⁴⁰.

I grandi committenti invocati venticinque anni prima da Selvatico non avevano risposto all'appello, ma una nuova tipologia di acquirenti nel frattempo

²³⁹ *Statuto della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze via della Colonna N. 31*, Firenze, 1866.

²⁴⁰ “*Gazzettino delle Arti del Disegno*”, 41, Firenze, 7 dicembre 1867, p. 328.

si era fatta strada, la stessa tipologia che, insieme ai turisti, fece esplodere negli stessi anni il mercato della fotografia.

2.3 Comparsa e affermazione della fotografia a Venezia

Il 18 gennaio del 1839 la *Gazzetta Privilegiata di Venezia* dedicava poche righe, riprese da quelle scritte sull'omonimo giornale milanese tre giorni prima, all'annuncio di Arago, un breve accenno che non intuì neppure lontanamente la portata di quella scoperta, e tanto meno il peso che questa avrebbe avuto nella costruzione dell'immagine moderna della città. In realtà prima che in laguna se ne capisse davvero qualcosa dovette passare ancora qualche settimana, visto che il 4 febbraio dello stesso anno la stessa *Gazzetta*²⁴¹ ancora non aveva le idee chiare su come funzionasse il procedimento: bisogna attendere l'8 marzo e Giovanni Minotto per iniziare ad entrare un po' più in profondità, con un intervento di due pagine intitolato significativamente *Importanza della scoperta di Daguerre*. Fu solo sul finire dell'anno però che la nebbia si diradò definitivamente, grazie all'attività di uomini di scienza quali l'ingegner Malacarne²⁴² e lo stesso Minotto: fu quest'ultimo infatti a spiegare nel dettaglio il procedimento in un articolo ancora sulla *Gazzetta* del 2 novembre, ossia subito dopo aver mandato alle stampe la voce "Fotografia" nel 69° fascicolo del *Supplimento al Nuovo Dizionario Universale Tecnologico*²⁴³.

²⁴¹ Per una sintesi sull'argomento si veda: I. Zannier, *Fotografia a Venezia nell'Ottocento*, in *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, gennaio - marzo 1986), a cura di P. Costantini, I. Zannier, Arsenale, Venezia, 1986, pp. 13-15.

²⁴² Ivi. Zannier riporta tutte le notizie conosciute relative ai precoci esperimenti del Malacarne, ma non il suo nome di battesimo, assente in tutte le fonti originali.

²⁴³ Si veda in proposito *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, Electa, Milano, Alinari, Firenze, 1979, pp. 123-126.

Le prime prove dirette nel procedimento francese in Veneto avvennero ad opera di personalità provenienti da ambienti disparati ma non certo umanistici, a cominciare dal conte Francesco Annoni a Verona, dallo studioso di elettromagnetismo Francesco Zantedeschi a Venezia e dal professore di fisica Tommaso Zannini a Padova, tanto che a sollevare il problema del rapporto con le arti tradizionali fu il solito Minotto, che già nell'intervento dell'8 marzo tranquillizzava tutti affermando che "ha tutto, meno il colore" e che in ogni caso il prodotto finale non era altro che "dei disegni simili a quelli ad acquatinta"²⁴⁴, confermando un *leitmotiv* già accennato in precedenza, e che si basava soprattutto sull'effetto prodotto dall'apparizione del nuovo mezzo, di cui ciò che maggiormente sbalordì fu senza dubbio, e a tutte le latitudini, la precisione. Gli scritti dell'epoca sono molto chiari al riguardo, a cominciare da quelli di Luciano Rossignati e di un anonimo articolista sul *Foglio di Verona*, che parlano di "più perfetta precisione" e di predominio di "somiglianza, precisione e finitezza"²⁴⁵. E del resto dove se non in Veneto si poteva apprezzare a pieno questa caratteristica peculiare? Lì dove qualche decennio prima Francesco Algarotti parlava così la camera ottica:

[...] se fosse dato all'uomo di poter vedere un quadro fatto di mano della Natura medesima, e studiarlo a suo agio, non fosse per trarne il più di profitto, che immaginare per alcuni si possa giammai. Simili quadri gli dipinge la Natura del continuo nell'occhio nostro. I raggi della luce, che procedono dagli oggetti, dopo entrati nella pupilla, trapassano l'umor cristallino, che simile a un grano di lenticchia ne ha la grandezza e la forma. Da esso refratti vanno ad

²⁴⁴ Brani citati in I. Zannier, *Fotografia e pittura nel Veneto dell'Ottocento*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, tomo 2, Electa, Milano, 2003, p. 524.

²⁴⁵ *Ibidem*.

unirsi nella retina, che trovasi nel fondo dell'occhio; e vi stampano la immagine degli oggetti, a cui volta è la pupilla; donde poi l'anima, in qualunque modo ciò avvenga, gli apprende e viene a vedere. Un tal magistero della natura, che siè a' moderni tempi scoperto potrebbe soltanto dar pascolo alla curiosità de' filosofi, e per li pittori rimanersi inutile; quando l'arte non fosse giunta a contraffarlo e a renderlo familiare e palese alle viste di tutti. Per via di una lente di vetro, e di uno specchio si fabbrica un ordigno, il quale porta la immagine [...] sopra un bel foglio di carta, dove altri può vederlo a tutto suo agio [...] lasciando stare la giustezza dei contorni la verità nella prospettiva e nel chiaroscuro che né trovarsi potrebbe maggiormente né concepirsi [...]²⁴⁶

Non fosse che per un paio di passaggi le parole del conte Algarotti potrebbero sembrare dedicata a un apparecchio dagherrotipico, concorrendo così a confermare le parole di uno dei massimi studiosi dell'argomento, Alberto Prandi: “È facile riscontrare come la fotografia si inserisca senza sforzo sui sentieri tracciati dalla veduta ereditandone i soggetti e le scelte compositive.”²⁴⁷

Ovvio che con questa cultura pregressa Venezia fosse particolarmente incline ad accogliere le novità provenienti da Parigi, tanto da diventare rapidamente uno dei centri più attivi nella produzione di fotografie, dedicate in

²⁴⁶ Brano citato in A. Rosa, *Rapporti tra la fotografia e la pittura veneta di paesaggio dell'Ottocento*, tesi di laurea presso Istituto Universitario di Architettura di Venezia, novembre 1991, pp. 2-3. Gli scritti di Algarotti sono raccolti in otto volumi di cui i primi cinque stampati nel 1764 e gli ultimi tre nel 1765: M. Coltellini, *Opere del conte Algarotti*, Livorno, 1764-65.

²⁴⁷ A. Prandi, *Il Grand Tour dei fotografi*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno - 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Electa, Milano, 1989, p. 338.

particolar modo al mercato turistico locale, in costante crescita via via che aumentava il potere di acquisto della borghesia e miglioravano la rete stradale e quella ferroviaria. Il successo²⁴⁸ della tecnica inventata da Daguerre fu rapido e clamoroso, se si pensa che già nel 1856 Michiele Treves dichiarava, con chiarezza inequivocabile che “le fotografie costituiscono ormai un ramo importante del nostro commercio [...] portate a tal grado di perfezione da non temer punto il confronto delle migliori francesi. E ne sia prova il numero ingente di esemplari, che ne vengono tuttodi preparati e venduti, specialmente ai forestieri.”²⁴⁹ E se questo era evidente fin dalla metà degli anni Cinquanta, la situazione nel 1870 si era ulteriormente stabilizzata su questi livelli:

In pressoché tutti i paesi del Veneto si trovano fotografi. Molto guadagno ne ricavano, ed è grande lo smercio anche all'estero [...] Si eseguono vedute fotografiche di Venezia, copie di quadri, stampe, ritratti, ingrandimenti [...] in attinenza al numero dei forestieri che vengono in Venezia, [...] un'industria importante, pur conservando[le] carattere estetico [...]²⁵⁰

²⁴⁸ Una sintesi efficace dell'argomento è offerta da Alberto Prandi: “Il Veneto fu certamente una terra felice per i fotografi. Qui la fotografia ebbe una affermazione rapida e una diffusione capillare a cui corrisposero un consumo elevato ed una produzione consistente. Tutto questo è riscontrabile, prima fra tutte a Venezia. Tuttavia volendo volgersi a considerare le esperienze che la fotografia maturò in terra veneta siamo obbligati a dirigere lo sguardo lontano fuori dai suoi confini naturali. Vero è che a Venezia, nei primi decenni del secolo, le uniche presenze umane animate da interessi adeguati alla complessità delle contraddizioni che investono la città, sembrano essere quelle dei viaggiatori stranieri [...] Sono tutti giunti a vedere. Non dovranno attendere lungo tempo: già alle soglie degli anni Cinquanta, vedere significa per molti di loro anche fotografare. Venezia si rivela così un attrezzatissimo teatro di sperimentazioni dove l'ultima arrivata tra le arti della visione, la fotografia darà prova di sé [...]” *Ibidem*.

²⁴⁹ M. Treves, *Cenni critici sulla Esposizione Industriale Veneta del 1856*, Tipi della Gazzetta di Venezia, Venezia, 1856, p. 15.

²⁵⁰ A. Errera, *Storia e statistica delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, Antonelli, Venezia, 1870, pp. 483-484.

A differenza che in altre città, per la richiesta più alta, ma forse anche per un'indole mercantile storicamente di appannaggio dei veneziani, fiorirono numerose ditte individuali dedicate al mercato fotografico, e numerose prosperarono per lungo tempo in un regime concorrenziale a volte anche spietato. Dopo un avvio all'insegna del diletterismo e del misterioso, caratterizzato da dagherrotipisti ambulanti, come Ferdinand Brosy²⁵¹, definiti da Zannier "un po' scienziati e un po' stregoni"²⁵² fu il trevigiano Fortunato Antonio Perini il primo, nel 1853, ad aprire uno stabilimento fotografico vero e proprio, quindi il primo a dare "impulso alla riproduzione de monumenti e al commercio"²⁵³, anche se a quelle date erano già attivi in città diversi professionisti, a cominciare da Antonio Sorgato. Nativo di quella Padova²⁵⁴ in cui l'Università era stata particolarmente attiva nello sperimentare le novità chimiche e fisiche connesse all'apparecchio di Daguerre²⁵⁵, aveva abbandonato la pittura per la fotografia, e avviato una sua attività a Venezia, in Campiello del Vin, probabilmente fin dal 1846: il suo successo fu legato principalmente al ritratto, ma si distinse anche per la realizzazione di "fotografie che potevano servire da modello ai pittori" oltre che di "immagini di popolani, eseguite con eccezionale abilità tecnica"²⁵⁶ grazie alla quale i suoi affari prosperarono al punto da poterlo considerare una sorta di

Questi ultimi due interventi di Errera e di Treves sono già stati citati da Italo Zannier, il massimo studioso della fotografia veneziana degli esordi in: *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, a cura di P. Costantini, I. Zannier, cit., pp. 13-14.

²⁵¹ Su Brosy, che fu venditore ambulante di strisce di cuoio per affilare coltelli e rasoi, e che coinvolse nell'attività di fotografo anche la moglie e la figlia si veda *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 125.

²⁵² I. Zannier, *Venezia. Immagini del XIX secolo dagli Archivi Alinari*, Alinari, Firenze, 1985, s.p.

²⁵³ A. Prandi, *Perini Antonio Fortunato*, in *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 171.

²⁵⁴ Dove aveva conservato probabilmente un'altra abitazione, visto che i De Rothschild gli fanno pervenire un pagamento in Via Pedrocchi: la lettera che lo dimostra, datata 24 marzo 1863 e inviata da Parigi, è stata pubblicata in A. Rosa, *Rapporti tra la fotografia*, cit., p. 75.

²⁵⁵ Ivi, p. 124.

²⁵⁶ I. Zannier, *Fotografia a Venezia nell'Ottocento*, cit., p. 18.

Leopoldo Alinari in tono minore, visto che fu capostipite di una lunga progenie²⁵⁷ di fotografi attivi sia in Veneto sia in Emilia, alcuni fino alle soglie della seconda guerra mondiale. Tornando al primo Sorgato, va inoltre segnalato che si tratta di uno dei cosiddetti pittori-fotografi, categoria che abbiamo già incontrato a Roma, dal momento che sappiamo che fu attivo fin dagli anni Quaranta come dagherrotipista, ma d'altra parte nel 1856 “venne premiato in un'esposizione a Padova”, dove si era formato come pittore alla scuola di Vincenzo Gazzotto ed era stato convinto ad abbracciare la fotografia dal farmacista Carlo Cerato e dal chimico Luigi Borlinetto.²⁵⁸

Quella di Sorgato risulta dunque una delle figure più significative della fotografia veneziana degli esordi per diverse ragioni: pittore di formazione, si avvicinò alla nuova tecnica di riproduzione grazie al contatto con alcuni esponenti del prestigioso mondo scientifico dell'ateneo patavino e, una volta “convertitosi”, divenne rapidamente uno degli autori di maggior successo della piazza lagunare, sviluppando una rete di contatti di prim'ordine. A dimostrazione della raggiunta fama sulla sua *cartes de visite* si leggeva “Fotografo di S.M. il Re, dei Principi Reali, della Regina di Portogallo, dell'Imperatrice d'Austria e Salar Jung delle Indie, ecc.” Ebbe inoltre anche dopo il “tradimento” dell'arte tradizionale intensi rapporti con il mondo pittorico: sappiamo infatti che fu socio permanente di quella Società Veneta Promotrice di Belle Arti nata nel 1865, che tra i suoi ragazzi di bottega ebbe Alessandro Milesi (che svolgeva il ruolo di ritoccatore di lastre) e infine che ospitò a casa propria il celebre pittore statunitense James Abbott McNeill Whistler.²⁵⁹

Tra le ditte più celebri va senz'altro annoverata quella fondata dal ticinese Carlo Ponti: formatosi a Parigi presso l'ottico Cauchoix, arrivò a Venezia

²⁵⁷ I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 60.

²⁵⁸ I. Zannier, *Fotografia a Venezia nell'Ottocento*, cit., p. 18.

²⁵⁹ I. Zannier, *Fotografia e pittura nel Veneto dell'Ottocento*, cit., p. 528.

probabilmente dopo i moti del 1848 e si dedicò inizialmente alla produzione alla vendita di apparecchi fotografici presso la propria sede in Riva degli Schiavoni. Il successo fu tale che nel 1854 venne premiato all'*Esposizione di agricoltura e industria* proprio per i suoi strumenti ottici: la lettura degli *Atti della distribuzione dei premi* rivela però come già in quell'anno si occupasse anche dell'altro lato della vicenda, cioè le fotografie vere e proprie. Probabilmente le sue competenze, almeno inizialmente, erano essenzialmente meccaniche visto che lavorava “cogli abilissimi Brasolin e Perini”, che evidentemente erano gli autori delle fotografie in vendita nel negozio. Già nel 1855 vennero prodotti due album marchiati Ponti, uno realizzato principalmente da Perini ed esposto a Parigi in quello stesso anno, e uno di diversi autori contenente centosessanta vedute veneziane, quasi a confermare le parole del recensore degli *Atti* dell'anno prima:

Il signor Ponti da lungi anni applicatosi allo studio e all'esame di tutti quegli apparati che fecero sorgere le famose scoperte del Daguerre conobbe che con tali scoperte sarebbesi aperta una copiosa sorgente di nazionale ricchezza se si fosse trovato il modo di facilmente e fedelmente rilevare cogli apparecchi fotografici le bellissime prospettive, e i meravigliosi monumenti di quest'inclita città.²⁶⁰

²⁶⁰ *Atti della distribuzione dei premi di Agricoltura ed Industria fatta in Venezia nella pubblica e solenne adunanza dell'I. R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti nel giorno 30 maggio 1854 da S. E. il Cav. Giorgio Tonnenburg, ecc.*, Tipografia Cecchini, Venezia, 1854, p. 45. Il brano è citato anche in I. Zannier, *Fotografia a Venezia nell'Ottocento*, cit., p. 20.

L'attività di Ponti fu ampia e fervente, tanto che nel 1861 presentò all'*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* la sua ultima creazione: si trattava di un apparecchio che battezzò Aletoscopio (e che brevettò l'anno seguente con il nome di Megaletoscopio)²⁶¹ atto a vedere le fotografie con maggior nitidezza e tridimensionalità e “observer des scènes diurnes ou nocturnes (le place Saint-Marc ou l'éruption de Vésuve par exemple) grâce à une image diaphane illuminée.”²⁶² La storia di questo brevetto risulta particolarmente interessante anche perché sappiamo che venne annullato nel 1866, forse su richiesta di Carlo Naya che nel frattempo ne aveva prodotto una seconda versione chiamata “nuovo” Aletoscopio. È interessante che la disputa fosse avvenuta tra Ponti e Naya, sia perché si tratta delle due ditte probabilmente più importanti e celebri della città sia perché gli esordi del secondo furono proprio presso la ditta dello svizzero, che si configura quindi come una sorta di base di partenza per quasi tutti i fotografi veneziani dell'epoca.

Naya è un'altra figura particolarmente interessante del panorama cittadino, oltre ad essere probabilmente il più celebre dei fotografi veneziani dell'epoca: nato nel 1816 a Tronzano Vercellese, si laureò in Giurisprudenza a Pisa prima di partire insieme al fratello, nel 1840, per un lungo viaggio che toccò l'Europa e diversi paesi mediterranei, probabilmente fino al 1856, quando la morte del parente a Costantinopoli lo indusse a tornare in Italia.²⁶³ Si stabilì a Venezia l'anno seguente e iniziò immediatamente la professione di fotografo, che aveva evidentemente imparato all'estero: l'esordio fu appunto presso la ditta Ponti, tanto che fino al 1864 Naya continuò ad indicare la sede di Riva degli Schiavoni come suo “negozio per la vendita”.²⁶⁴ Fu autore di vedute ma anche di scene di genere, tra le quali spicca il suo celebre album *L'Italie pittoresque*,

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² U. Pohlmann, *À la recherche de l'Italie. Le Grand Tour dans la peinture et la photographie au XIX siècle*, in *Voir l'Italie et mourir*, cit., p. 26.

²⁶³ I. Zannier, *L'occhio della fotografia*, cit., pp. 143-144.

²⁶⁴ I. Zannier, *Fotografia a Venezia nell'Ottocento*, cit., p. 22.

*photographies d'après nature*²⁶⁵ del 1876, e raffinato interprete pittorico: nel 1863 infatti, Pietro Estense Selvatico lo aveva scelto per effettuare le fotografie della Cappella degli Scrovegni di cui ci si accingeva a cominciare il restauro. Si tratta della prima campagna scientifica in cui venne utilizzata la nuova tecnica, e non stupisce che questo precoce tentativo sia stato realizzato nella Padova dell'Estense, fautore di un'applicazione in chiave didattica e documentaria della fotografia, tanto che negli anni Settanta la fece inserire, "come compendio documentale necessario a soddisfare nuove esigenze e metodologie del restauro, inclini ad eseguire operazioni filologiche strettamente finalizzate alla messa in valore dei significati collegati storicamente al monumento"²⁶⁶, nelle norme della città di Padova.²⁶⁷ Le fotografie di Naya erano delle lastre al collodio 20x27, "realizzate dagli originali e senza alcun ritocco", come lo stesso autore si prese cura di precisare nel catalogo²⁶⁸ della propria ditta, a dimostrazione della propria abilità. La sua attività progredì e si ingrandì, forse anche grazie a questa prestigiosa commissione, al punto che nel 1868 aprì un grande negozio in Piazza San Marco, vicino a quello dell'ex mentore Carlo Ponti: la "bottega" del vercellese occupava ben quattro numeri civici, dal 75 al 79, e all'epoca era considerato "un gioiello degno della Piazza San Marco".²⁶⁹

Quella della coppia Naya-Selvatico fu la prima applicazione della fotografia a scopi artistici di questo livello, ma la riproduzione di opere d'arte tramite la tecnica francese non iniziò certo allora: degli Alinari a Firenze si è già parlato e la loro opera è diventata esemplare in questo campo, ma anche a Venezia questo

²⁶⁵ U. Pohlmann, *Entre Madones et Diables. Les Mythes du peuple italien*, in *Voir l'Italie et mourir*, cit., pp. 282-283.

²⁶⁶ T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, vol II, 1, 1997, p.81.

²⁶⁷ P. Selvatico, *Commissione dei Pubblici Monumenti della città di Padova*, Sacchetto, Padova, 1872.

²⁶⁸ I. Zannier, *L'occhio della fotografia*, cit., pp. 146.

²⁶⁹ *Ibidem*.

tipo di attività ebbe firme importanti. Tra i primi probabilmente ancora lo stesso Naya, che nel 1857 espose presso la *Société Française de Photographie* una serie di fotografie di quadri realizzati con una nuova tecnica al collodio secco²⁷⁰, seguito di poco da Fortunato Antonio Perini. Questi, anche lui parte dell'articolato universo Ponti, come già visto, nel 1862 espose a Londra un facsimile del *Breviario Grimani*, capolavoro della miniatura delle Fiandre del XVI secolo conservato alla Biblioteca Marciana: si tratta di un album composto da centodieci stampe all'albumina corredato di note che ebbe un successo enorme, tanto da procurare all'autore diverse commissioni successive, a partire da quella di riprodurre le miniature di Attavante Fiorentino²⁷¹.

Se quindi la fotografia a Venezia servì a riprodurre tele e codici, il suo scopo "documentario" fu riservato con maggior intensità alle architetture, probabilmente anche grazie alla spinta di figure come Alexander Ellis²⁷² e John Ruskin: l'autore di *The stones of Venice* voleva infatti corredare la sua opera con stampe di palazzi veneziani, ma si risolse per i più tradizionali disegni, probabilmente per le ragioni prettamente tecniche che avevano già frenato il suo concittadino.²⁷³ Nonostante ciò l'utilizzo della fotografia come mezzo documentario da parte di Ruskin fu notevolissimo e i suoi stessi disegni sono derivati da dagherrotipi e calotipi comprati e realizzati a Venezia negli anni Quaranta e Cinquanta:

²⁷⁰ Il cosiddetto *procédé Taupenot modifié*. Ivi, p. 144.

²⁷¹ A. Rosa, *Rapporti tra la fotografia*, cit., pp. 73-74.

²⁷² Vedi p. 43.

²⁷³ Probabilmente non è un caso questa comune intenzione di due inglesi: oltremania era diffusa fin dagli anni Trenta la pubblicazione di testi corredati da stampe tratte da acquerelli, con un intento descrittivo più che narrativo. Il caso più celebre resta probabilmente quello di *Italy. A poem* di Samuel Rogers, con illustrazioni tratte da opere di William Turner. Il testo uscì a Londra nel 1830 per i tipi di Cadell. Si veda in proposito *Turner e l'Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 novembre 2008 - 22 febbraio 2009), a cura di J. Hamilton, Ferrara Arte, Ferrara, 2008, pp. 194-195.

Non disegno mai l'architettura lineramente, a meno che non possa prendere note perfette sulla forma delle ombre e il punto focale delle luci. Nel completare studi di questo genere mi è sempre sembrato che gli effetti più espressivi e veritieri si ottenessero tramite un audace rembrandtismo [...] sacrificando i dettagli nelle parti in ombra, in modo da conferire maggiore profondità tonale alle luci. Gli studi compiuti su queste basi, se riescono, assomigliano ai dagherrotipi; e quelli che io ho sin qui pubblicato, sia nelle *Sette Lampade* che nel testo del presente lavoro, sono stati scambiati erroneamente da molte persone per copie di dagherrotipo. Se lo fossero stati, non li avrei certamente presentati come copie di disegni miei; ma in questa serie ho utilizzato senza scrupoli l'aiuto offerto dal dagherrotipo per completare molti dei soggetti a mezzatinta; devo aggiungere con molto rammarico che gli artisti in generale non ritengono valga la pena di perpetuare taluni dei begli effetti che soltanto il dagherrotipo può cogliere.²⁷⁴

Di nuovo la complessa relazione tra arti tradizionali e fotografia quindi: del resto che questa *liaison* vivesse a Venezia uno dei suoi momenti più significativi era facilmente prevedibile, viste l'antica vocazione vedutista e l'impressionante storia artistica che caratterizzano la città. E se era in certa misura scontata anche la fortuna che la fotografia ebbe come successore della veduta settecentesca, almeno nel mercato turistico, lo era meno che proprio nell'attardata Venezia ottocentesca si arrivasse a un'unione certificata tra la tecnica francese e la pittura di paesaggio: poco oltre la metà del secolo infatti la cattedra accademica in

²⁷⁴ Brano citato in P. Costantini, I. Zannier, *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Alinari, Firenze, Arsenale, Venezia, 1986, p. 18.

questa materia venne affidata ad un pittore-fotografo, con una scelta che non ha precedenti in Italia e, per quanto ne so, nemmeno all'estero. Questa clamorosa svolta nei rapporti delle istituzioni artistiche con il nuovo mezzo di riproduzione avvenne poco oltre la metà del secolo, dopo un insistito lavoro di riforma della didattica operato da Pietro Estense Selvatico. Il critico padovano, che abbiamo già incontrato a fianco di Carlo Naya nei pressi dei ponteggi della Cappella degli Scrovegni, in realtà era sì un convinto assertore dell'utilità documentaria della fotografia, tanto da vagheggiare di utilizzarla come descrizione del proprio lavoro di architetto "cercando di supplire alle parole a quello che avrebbero fatto ed assai più limpidamente le fotografie"²⁷⁵, ma la sua posizione sugli altri aspetti dell'argomento risulta complessa e articolata. Nel 1869, ad esempio, lamentava che fosse considerata, nell'Esposizione di Padova, alla stregua delle arti tradizionali:

A noi parve che la Commissione esecutiva non ben s'apponesse a classificarla nella rubrica Belle Arti: perocché pensiamo che a questa categoria possano ascrivere soltanto que' prodotti che escono dall'ingegno e dalla mano dell'uomo, non mai quegli altri che non potrebbero operarsi senza l'aiuto di agenti chimici. Nella fotografia questi e la luce sono i soli fattori, e la mente dell'uomo non c'entra se non come regolatrice di un ritrovato scientifico.

Una posizione molto netta, dunque, e decisamente in linea con le posizioni più conservatrici sull'argomento, anche se, nello stesso scritto, si vede quasi costretto ad ammettere, di fronte ad alcuni lavori di Antonio Sorgato, che

²⁷⁵ Lettera del 1865 al Cav. Cavasso di Genova citata in: G. Vanzella, *Padova. I fotografi e la Fotografia nell'Ottocento*, Carraro, Padova, 1997, p. 29.

“rivedendo qui riuniti i saggi fotografici di fra gli esponenti quasi ci ricrederemmo, perché ci apparvero guidati da tale gusto artistico, da doversi pregiare come bellissime creazioni d’arte.”²⁷⁶ Se si considera che queste parole furono scritte da Selvatico nel 1869, cioè quando il dibattito si era già spostato su tutt’altri toni negli ambienti più riformatori, come ad esempio fu, in certa misura Firenze, e quando la svolta nella didattica da lui stesso propugnata era già avvenuta, ci si può rendere conto di quanto l’argomento sia stato complesso e delicato per lungo tempo, specie tenendo conto che le posizioni più note che il critico prese al riguardo sono databili al 1842, quasi trent’anni prima del commento all’Esposizione padovana. Se infatti le sue teorie sull’uso in chiave documentaria e didattica raggiunsero il momento di maggior chiarezza nel 1852, con il fondamentale intervento intitolato *Sui vantaggi che la fotografia può portare all’arte*²⁷⁷, parte di quelle idee vanno retrodatate di dieci anni. È dovuta a Tiziana Serena la scoperta di un manoscritto, inserito tra quelli con cui si accingeva a preparare il testo *Sull’educazione del pittore storico*²⁷⁸, in cui il critico aveva appuntato:

Potrebbe tentarsi se col mezzo del Dagherrotipo potersi darsi i principali movimenti del corpo umano. L’uomo per cinque minuti può durare nella più gran parte delle movimentazioni possibili, e cogli ultimi perfezionamenti del Dagherotipo basta molto meno ad imprimere la immagine sopra una lastra di rame.²⁷⁹

²⁷⁶ P. Selvatico, *L’arte nella Esposizione di Padova del 1869*, in “Giornale di Padova”, 9 novembre 1869, p. 2.

²⁷⁷ Il manoscritto da cui fu tratto il discorso d’apertura dell’anno scolastico si intitolerà in seguito *Sui vantaggi che la fotografia può e deve portare all’arte*. Si veda in proposito T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, cit., p. 86.

²⁷⁸ P. Selvatico, *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Tipi del Seminario, Padova, 1842.

²⁷⁹ T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, cit., p. 86.

Non sappiamo con certezza a cosa si riferisse in questo caso Selvatico, ma sembra probabile che stesse ipotizzando di utilizzare la fotografia per realizzare immagini di modelli destinati allo studio, per scultori e pittori, forse anche per risolvere l'annosa questione del nudo in accademia²⁸⁰. L'Estense era un convinto assertore della necessità, per chi si approcciava all'arte, di copiare innanzitutto dal vero: la sua pubblicazione del 1842 intitolata *Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri* è, da questo punto di vista, chiarissima. Si tratta di risposta polemica alle teorie imperanti all'epoca, che prevedevano, ad esempio per quanto riguarda il nudo, per l'appunto, di iniziare disegnando copie di statue, come tra gli altri teorizzava Michele Ridolfi a Lucca nel 1836:

Tra questo studio e quello del naturale, al quale passa Leonardo, io amerei di porre quello consigliato dal Vasari, di disegnare cioè alcun poco le statue ed i gessi formati sul naturale, per la ragione che, “essendo tali cose immobili, fanno agevolezza stando ferme a colui che disegna, il che non avviene nelle cose vive che si muovono”. Trattandosi però di statue antiche io proporrei che si scegliessero quelle rappresentanti uomini e non divinità, ma preferirei però sempre ad esse le formate sul naturale. [...]

Si facciano dunque da tali statue alcuni accurati disegni; ma siccome questo studio non deve giovare se non a fare strada per copiare più agevolmente il naturale, così potrà essere di brevissima durata.

²⁸⁰ Sull'argomento si veda, tra gli altri: C. Nicosia, *Arte e Accademia nell'Ottocento*, cit., pp. 114-116.

A questo punto verrà molto in acconcio lo studio della osteologia e della miologia [...] colui che volesse viepiù perfezionarsi potrebbe anche fare un corso di anatomia comparata [...]

Quando poi avrà il giovine disegnando simili cose fatto buona pratica ed assicurata la mano, cominci a ritrarre cose naturali [...]²⁸¹

Sei anni dopo la risposta di Selvatico è ironica e pungente, ma altrettanto chiara:

Il fanciullo, che si vede attorniato da quanto di più mirabile l'arte abbia saputo crear mai, sente forte un battito al cuore, ed è quel battito il desiderio di lanciarsi sulle orme di quegli artisti immortali, e raggiungerne la fama e la gloria. Egli si pone alacre a ritrarre sì preziosi modelli, ma l'impresa gli è ben più grave che nol pensava in sulle prime. Trepida dinanzi a quei tipi d'ogni eleganza e d'ogni bellezza; sta colla mano dubitosa come debba porre quelle dotte squadrature; esita perché paventa di non aver ben afferrato quella simmetria e quel sapiente contrasto di muscoli ora riposati, ora rigonfi. Egli avrebbe mestieri che il maestro, quasi nuovo Chirone, gli mostrasse il modo di arrivare tanta bellezza; ma il maestro, impacciato pei numerosi allievi di cui va gremita la sala, gli dà una sfuggevole occhiata, ed al più gli consiglia alcune correzioni, che la mente mal sicura dell'allievo o fraintende, o talvolta non intende per nulla. [...]

²⁸¹ M. Ridolfi, *Sull'insegnamento della pittura*, in *Scritti d'arte e d'antichità*, Le Monnier, Firenze, 1879. Brano citato in F. Mazzocca, *Scritti d'Arte del primo Ottocento*, Ricciardi, Milano/Napoli, 1998, pp. 290-291.

Perché lo studio delle statue antiche potesse tornare di qualche vantaggio agli allievi, sarebbe bisogno prima di tutto farlo cominciare ai giovani [...] quando già sanno ricopiar bene dal vero.²⁸²

Selvatico ribadì ulteriormente l'utilità dell'imitazione dal vero, caldeggiata quindi fin dai suoi esordi sulla scena del dibattito in corso in Italia in quegli anni, nel celebre discorso letto all'Accademia nel 1850 e didascalicamente intitolato *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea* in cui consigliava ai giovani studenti di riprendere brani “attinti alla vita d'oggiogiorno”, valutando appieno le potenzialità del “vero nella nobile semplicità sua”²⁸³ e li spronava ad addentrarsi nei luoghi della vita quotidiana. La stessa teoria veniva, a maggior ragione, applicata anche al paesaggio:

[...] quando il pittore storico brama diventar paesista, la via gli sta dischiusa dinanzi, e non ha, si può dire, che a guardare la natura campestre, per esser sicuro di renderla convenientemente. Ciò è ben naturale, perché quegli il quale è capace di effigiar bene l'uomo e le sue passioni, ha ben altro in mano che i mezzi di rappresentare con belle maniere alberi, case e torrenti. Non è per altro da credere quello che credono tanti, che appunto questa medesimo potenza di mezzi possa dispensare dalle studiar sulla verità tutti quegli oggetti della campagna che al pittore storico può importare di porre nei fondi de' suoi quadri. Guai a quei tanti che vivono in questa orgogliosa credulità; perché non potranno mai porgerci se non paesaggi o

²⁸² P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, cit., pp. 107-108.

²⁸³ Si veda in proposito G. Pavanello, *Uno sguardo sull'Ottocento veneto*, in *L'Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, cit., p. 28.

sommamente indeterminati o falsi del tutto. Perché il pittore storico riesca un buon paesista, è bisogno che egli abbia fatto molti studi sulla natura e che all'uopo li vada consultando. Anzi io lo consiglierei, quasi a riposo di lunghe fatiche, nei tanto lieti e festosi autunni d'Italia, di andar girovagando su per poggi e colline, e sui scoscesi burroni dell'alpe, e dove i torrenti divallano in maestoso disordine, e dove le montagne si specchiano in limpido lago: e per tutto ove trova pittoreschi gli aspetti della campagna, andare affidandoli al suo Album come li vede, senza quelle mille licenze che di solito i paesisti ed i vedutisti consumano introdurre nei loro studi. In capo a pochi anni, avrà in serbo un repertorio prezioso che potrà venirgli di grandissimo giovamento all'uopo.²⁸⁴

Selvatico in sintesi consiglia agli artisti italiani in erba di fare quello che gli stranieri facevano nel nostro paese da circa un secolo, a partire da Valenciennes e continuando con Jones, Corot e Turner: usanza che non era certo parte del bagaglio classico dell'insegnamento accademico di quegli anni, e sia sufficiente ripensare all'intervento in merito di Neu-Mayr²⁸⁵, ma che si riteneva fondamentale nel tentativo di giungere ad una pittura moderna, basata sul “vero, quel gran libro in cui ogni affetto, ogni sentimento, quindi ogni poesia si racchiude; quel libro che solo può essere compreso ed ammirato dal popolo”²⁸⁶, a conferma che in ogni caso lo scopo finale era quel “bello morale” alla base di tutte le teorie del critico.

²⁸⁴ P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, cit., pp. 291-292.

²⁸⁵ Vedi p. 99 e antologia, 9.

²⁸⁶ P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, cit., p. 296.

Nel 1852, infine, pronunciò il discorso *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in cui riprendeva buona parte delle già citate idee sull'argomento di Francis Wey²⁸⁷, sostenendo che bisognava iniziare a “considerare il vero entro ad una fotografia, quasi fosse già un prodotto dell'arte” e che in particolar modo gli artisti “aiutati [...] dalla fotografia, potranno eseguire le statue e i dipinti loro, sicuri che il tempo da concedersi allo studio del particolare, non scemerà punto la forza del concetto” e che anzi “a questo concetto, ch'esce sovente incompiuto dall'anima, potranno gli artisti dare compimento, supponendo alla preziosa invenzione tutte quelle parti del naturale che giovano bene a svolgerlo, ed in quell'aspetto d'istantaneità, che solo infonde nei prodotti dell'arte significazione efficace.”²⁸⁸ Questa secondo Selvatico era la migliore via perché “pittori e scultori” evitassero “esagerazioni” e “false interpretazioni dell'antico”, ricevendo “lezioni ben altrimenti fruttuose che non siano quelle fornite dalle statue, dalle preparazioni anatomiche, e dalle sudate copie di un modello forzato ad impossibili immobilità”.²⁸⁹

Nel suo intervento Selvatico non parla nello specifico di fotografie di paesaggio, alla maniera ad esempio di quelle realizzate negli stessi anni a Roma dal suo concittadino Caneva, probabilmente anche perché questo problema gli era meno urgente, dal momento che le sfide lanciate erano già due: convincere i pittori sia a copiare direttamente la natura sia ad utilizzare la fotografia come un aiuto determinante per cogliere e “immortalare” la verità del mondo sensibile. La cattedra di paesaggio dell'Accademia di Venezia affidata a Domenico Bresolin, un pittore formatosi a Roma e a Firenze e con una lunga e brillante carriera di fotografo alle spalle, sembra dunque una scelta direttamente consequenziale a

²⁸⁷ Vedi p. 31 e antologia, 4.

²⁸⁸ P. Selvatico, *L'Arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche. Discorso. Atti della Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per l'anno 1852*, Naratovich, Venezia, 1852, pp. 26-27. Il titolo *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte* sarà utilizzato solamente in una seconda edizione, edita a Firenze nel 1859 per i tipi di Barbera-Bianchi.

²⁸⁹ Ivi.

questi propositi, atti a portare finalmente l'arte a “sciogliere il grande enigma del vero”.²⁹⁰

²⁹⁰ Ivi.

3. Un percorso esemplare: Domenico Bresolin

3.1 La formazione

L'oblio che ha colpito la figura di Domenico Bresolin per circa un secolo è stato di tale portata da cancellare il ricordo di quasi ogni aspetto della sua esistenza, sia artistica che umana: già nel 1950, nel cinquantenario anniversario della sua scomparsa, Elena Bassi notava che questo nome “presto non disse più nulla agli amatori d'arte”²⁹¹, nonostante la centralità del suo ruolo in alcune delle dinamiche più rilevanti nel passaggio dalla pittura tardo-vedutista a quella di stampo realista. In ogni caso Bresolin era pur sempre stato un docente dell'Accademia di Venezia e in quanto tale il suo nome non poteva non comparire in alcuni dei repertori e dei dizionari più noti del ventesimo secolo, che dimostrano però in maniera chiara come l'attenzione su di lui fu decisamente

²⁹¹ Elena Bassi fu autrice di un breve intervento dedicato a Domenico Bresolin che si può considerare il primo passo verso la sua graduale e lenta riscoperta, tanto da essere ampiamente citato da tutti quelli che hanno scritto negli anni successivi sul pittore-fotografo veneto: E. Bassi, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario. 1750 - 1950*, Accademia di Belle Arti Venezia Editrice, Venezia, 1950, pp. 73-75. Lo scritto della studiosa segue di due anni la ricomparsa di alcune piccole opere di Bresolin dopo decenni di silenzio assoluto, avvenuta ad Este nel 1948 in occasione di una sorta di fiera di paese organizzata dal Club degli Ignoranti e che, a fianco di alcune sale dedicata alle esposizioni di opere d'arte a prevalenza locale, offriva mostre di idraulica, di carrozze, di giocattoli e via dicendo: *Mostra retrospettiva di Domenico Bresolin*, in *IV settembre euganeo. Este nel passato e nel presente*, Successori Penada Stampatori, Padova, 1948, p. 56. Si segnala che in questa stessa occasione era allestita una sala dedicata ad Adolfo Callegari, l'eclettico intellettuale già allievo di Luigi Nono: *Adolfo Callegari. Da Ca' Pesaro ai colli Euganei*, catalogo della mostra (Arquà Petrarca, Casa Strozzi Copercini Giuseppin, 28 settembre - 9 novembre), a cura di V. Baradel, Il Prato, Saonara (Pd), 2008. Per ragioni che non conosciamo una copia della fotografia *Il pittore Domenico Bresolin tra i parenti* (fig. 55) è conservata ad Este nel lascito dello stesso Callegari (Este, Biblioteca Civica Ada Dolfìn Boldù, *Il pittore Domenico Bresolin tra i parenti*, Fondo Callegari, faldone 8): risulta evidente un nesso tra l'artista padovano e la cittadina ai piedi dei colli euganei, come confermano anche le schede delle opere esposte dalla Bassi nel 1950, che segnala tra le provenienze delle opere di Bresolin una collezione Tasinato e una Giaretta proprio ad Este, ma questo collegamento non ha trovato ad oggi ulteriori approfondimenti possibili.

superficiale. Fino allo scritto della Bassi infatti regnò grande incertezza sia sul luogo sia sulla data di nascita: nel 1889, col pittore ancora in vita, il De Gubernatis²⁹² lo assegnò alla classe del 1820, e questa annotazione deve essere alla base della reiterazione dell'errore compiuta nel 1909 da Callari²⁹³, nel 1915 da Bénédite e Fogolari²⁹⁴, nel 1930 da Corna²⁹⁵, nel 1934 dal Comanducci²⁹⁶ e nel 1946 dai Pospisil²⁹⁷. Si avvicinò maggiormente alla verità Nino Barbantini²⁹⁸, che nel 1909 indica la data nel 1814, seguito da Galetti e Camesasca²⁹⁹ nel 1950, dall'estensore del tredicesimo catalogo Bolaffi³⁰⁰ nel 1984 e dal Falossi³⁰¹ nel 1986. Anche riguardo al comune di nascita sono state commesse alcune leggerezze: la quarta edizione del dizionario del Comanducci³⁰² infatti lo localizza, senza nominare la provenienza di questa informazione, in Musile di Piave, inducendo in errore anche il Falossi³⁰³ e i Luciani³⁰⁴.

A differenza di costoro però Elena Bassi aveva certamente la possibilità di accedere ai documenti oggi conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia: nell'elenco dettagliato degli iscritti³⁰⁵ del 1840 al

²⁹² A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Gonelli, Firenze, 1889, p. 76.

²⁹³ L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana con indice degli artisti menzionati*, Loescher, Roma, 1909, p. 233.

²⁹⁴ L. Bénédite, G. Fogolari, *Storia della pittura del secolo XIX*, Società Editrice Libreria, Milano, 1915, p. 500.

²⁹⁵ P. A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, Tarantola, Piacenza, 1930, p. 124.

²⁹⁶ A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Artisti d'Italia, Milano, 1934, p. 84.

²⁹⁷ M. e F. Pospisil, *Guglielmo Ciardi*, Alinari, Firenze, 1946, p. XIII.

²⁹⁸ N. Barbantini, *La Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia*, in "Nuova Antologia", Roma, 1 febbraio 1909.

²⁹⁹ E. Camesasca, U. Galetti, *Enciclopedia della pittura italiana*, vol. 1, Garzanti, Milano, 1950, p. 93.

³⁰⁰ *Catalogo Bolaffi della pittura italiana*, n° 13, Bolaffi, Torino, 1984, p. 187.

³⁰¹ G. Falossi, *Venezia. Ottocento pittorico. Quotazioni e prezzi di tutti i pittori nati nel Veneto dal 1800 al 1899*, Il Quadrato, Milano, 1986, p. 19.

³⁰² A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Patuzzi, Milano, 1870, p. 470.

³⁰³ G. Falossi, *Venezia. Ottocento pittorico*, cit., p. 19.

³⁰⁴ L. e F. Luciani, *Dizionario dei pittori italiani dell'Ottocento*, Valecchi, Firenze, 1974, p. 87.

³⁰⁵ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Matricola Generale degli alunni dal 1817-18 al 1852-53*, vol. IV, parte I e II.

numero 49 si trova infatti la scheda di Bresolin, nato a Padova il 15 dicembre del 1813 da Domenico, muratore, e all'epoca domiciliato in San Trovaso al civico 1464. Da un'ulteriore verifica presso l'Archivio di Stato di Padova è emerso un documento³⁰⁶ dell'anagrafe della parrocchia di San Benedetto da cui si evincono tutti i dettagli della famiglia di provenienza del pittore: Domenico Bresolin padre (in realtà indicato in alcune carte come Brazolin, ma la storpiatura del cognome è una costante che ritroveremo in larga parte della bibliografia e dei documenti successivi) era nato il 21 agosto del 1783 a Padova da Andrea e Caterina Isapata e il 7 gennaio del 1813 aveva sposato Anna Callegari, nata a Bosco di Rubano l'11 luglio 1787 da Giuseppe e Vincenza Pavan. I due ebbero cinque figli: Domenico, primogenito, Margherita (21 agosto 1818, lavandaia), Marco (14 marzo 1821, muratore), Antonio (15 marzo 1827, tagliapietra) e Giacomo (22 ottobre 1827, professione non specificata).

Quella di Bresolin è dunque una famiglia semplice e non troppo votata alla cultura e all'arte, ed è probabilmente questo uno dei motivi per cui l'iscrizione del giovane padovano all'Accademia veneziana fu tardiva: in assenza di ogni tipo di documento al riguardo, si può ipotizzare che Domenico, il maggiore di cinque fratelli, abbia dovuto provvedere fin da giovane a mantenersi, forse aiutando anche le economie domestiche che non dovevano essere particolarmente floride. In ogni caso condusse studi regolari, come si evince dalla pagella della IV classe della I. R. Scuola Elementare Maggiore di Padova, in possesso degli eredi e datata 1827, da cui si apprende che Bresolin aveva riportato il "Primo grado di merito con Eminenza" e che andava "molto bene" in quasi tutte le materie tranne, curiosamente, in geometria, architettura, calligrafia e disegno, insegnamenti in cui il giudizio è un meno enfatico "bene". Si può allora presumere che il suo interesse per l'arte fosse maturato successivamente, magari all'interno delle ricche abitazioni cittadine già allora ampiamente decorate (basti pensare

³⁰⁶ Padova, Archivio di Stato, *Anagrafe Parrocchiale di San Benedetto*, vol. I, Registro 60, carta 137.

all'Hayez padovano), ma che non si fosse potuto sviluppare professionalmente almeno fino a quando il terzogenito, Marco, giunto alla maggiore età nel 1839, non avesse potuto sostituirlo come aiutante del padre. Su questo fratello inoltre sono state formulate ipotesi affascinanti, dovute alla comparsa della scrittura “fotografico” in fianco al suo nome nello stesso registro di famiglia dell'Archivio di Stato di Padova: sia Dorotea Ritter³⁰⁷ che Italo Zannier³⁰⁸ sono convinti che questi effettivamente intrattenesse rapporti col mondo della camera oscura, contatti che non trovano però ulteriore conferma. La stessa annotazione potrebbe essere semplicemente il frutto di uno scambio con il fratello maggiore, benché rimanga suggestiva la possibilità di un altro Bresolin formatosi alla fotografia in quella Padova che già abbiamo visto affermarsi come una delle città maggiormente all'avanguardia nello studio della nuova tecnica.

Dal 1813 al 1840, quindi, non possediamo praticamente alcuna informazione sulla vita di Domenico (a parte alcune note sparse dei biografi del XIX secolo, tra cui ad esempio quella del 1899 di De Gubernatis, in cui afferma che “fece prima il decoratore”³⁰⁹), che ritroviamo all'età di ventisette anni trasferitosi a Venezia e iscritto alla locale Accademia. Il riordino e la sistemazione dell'Archivio Storico della prestigiosa istituzione condotti negli ultimi anni hanno però permesso di esaminare molti documenti relativi alla frequentazione della stessa da parte di Bresolin³¹⁰: dai registri del 1840 della scuola di Elementi di Figura tenuta da Ludovico Lipparini apprendiamo ad esempio che fu ammesso alla classe il 1 dicembre, che la condotta e la

³⁰⁷ D. Ritter, *Sulle tracce del pittore-fotografo Domenico Bresolin*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Il Poligrafo, Padova, 2006, p. 324.

³⁰⁸ Brani citati in I. Zannier, *Fotografia e pittura nel Veneto dell'Ottocento*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., p. 531.

³⁰⁹ A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, cit., p. 76.

³¹⁰ Evidentemente nel 1950 non tutti i documenti oggi visionabili erano disponibili, visto che erroneamente Elena Bassi segnala come data di iscrizione di Bresolin il 13 novembre 1841, mentre noi sappiamo che fu ammesso il 30 gennaio del 1840. Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Matricole generali degli alunni dal 1817-18 al 1852-53*, vol. IV, parte II, p. 25.

disposizione allo studio furono “buone” e il profitto “lodevole” e che l’allievo fu quasi sempre presente a lezione a parte due assenze in dicembre e una nel febbraio del 1841³¹¹. In questo stesso anno frequentò con risultati analoghi tutti i corsi previsti per il primo anno: la Scuola di Elementi di Architettura, quella di Anatomia e quella di Ornamenti. Fu in quest’ultima, la cui cattedra era tenuta da Giuseppe Borsato, autore tra l’altro della prospettiva a *trompe-l’oeil* di Palazzo Zabarella a Padova (realizzata tra 1818 e 1819), che Bresolin si distinse con particolare merito, guadagnandosi un “ottimo” alla voce “condotta” e le seguenti parole nell’apposito campo del registro, ove l’insegnante doveva inserire le “Particolari qualità di cui è dotato, e precise indicazioni su quel ramo d’arte per cui dimostra maggiore tendenza ed attitudine”: a gennaio Borsato scrive “Facilità e buona intelligenza - pittura”³¹² e a febbraio “attività e molta franchezza - pittura”³¹³. Nei due anni accademici successivi frequentò inoltre la Scuola di Prospettiva, quella di Statuaria, quella di Nudo e quella di Paesaggio che resta, per evidenti ragioni, quella di maggior interesse per gli sviluppi futuri della carriera del nostro. Probabilmente questo genere pittorico era stato fin da subito il prediletto di Bresolin, anche se risulta molto difficile ipotizzare dove potesse aver sviluppato questa precoce passione, specie se si considera la provenienza da Padova. In questa città, infatti, le decorazioni di interni che forse, dicevamo, aveva potuto ammirare da vicino in gioventù lavorando a fianco del padre certo non erano a prevalente tema paesistico: l’unico contesto locale in cui si trovavano raggruppate pitture di questo genere era la collezione dell’abate Meneghelli, amico, consigliere e committente del veneziano Giovanni Battista Cecchini, laureatosi nell’Università patavina e autore di numerose vedute digradanti da un forte lorrainismo verso toni di più sincera adesione al dato

³¹¹ Venezia, Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, *Stati delle Scuole*, a.a. 1840-1841, p. 183.

³¹² Ivi, p. 211.

³¹³ Ivi, p. 215.

reale³¹⁴, nonché, come vedremo in seguito, di Giacomo Caneva. In ogni caso fin dal 1842, ossia alla fine del primo anno accademico, Bresolin espose opere che possiamo ipotizzare fossero di paesaggio: abbiamo una sola menzione certa sull'argomento, ossia quella in cui si segnala che aveva realizzato per la mostra dell'Accademia di Venezia “quattro quadri ad olio grandi, uno più piccolo ed alcuni studi pure dal vero a lapis”³¹⁵. La definizione “dal vero” è quasi certamente riferita a questo genere, come si usava all'epoca, ed è ripetuta anche dal Pietrucci che nel 1858 si riferisce probabilmente a queste stesse opere quando racconta gli esordi del nostro:

Allievo dell'adriatica palestra che di nobili palme lo ricambiava, non solo apprendeva la scienza delle utili scelte dei partiti, dei luoghi, degli accidenti, ma visto che per ben comporre le scene fa duopo di saper variare le linee e conoscere le caratteristiche individuali di ciascun oggetto, studiò senza posa il disegno, e per crearsi padrone delle forme si valse de'nostri insigni esemplari, ma innanzi tutto di quell'inarrivabile educatrice ch'è la natura. Superate pertanto le difficoltà de' primi tentativi, con varj soggetti tolti dal vero a matita e quattro tavole ad olio belle per vigoria e sapienza di tinte, cominciò a dar saggi che nelle opere del suo pennello c'era fertilissimo seme, il progresso.³¹⁶

³¹⁴ Si veda in proposito D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, cit., pp. 124-131.

³¹⁵ *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia in Venezia*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, Venezia, 12 agosto 1842.

³¹⁶ N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, cit., p. 45.

La cattedra della Scuola di Paesaggio, dopo il “gran rifiuto” opposto nel 1832 da Giuseppe Canella³¹⁷, era retta fin dal 1839 da Francesco Bagnara, “il maggiore scenografo alla Fenice” che proprio in questo campo si era distinto per aver “travolto, romanticamente” le caratteristiche tipiche di quel mestiere superando la tipica e “rigida scenografia, dettata da complesse ricostruzioni architettoniche in un rapporto fermo tra personaggio e rappresentazione drammatica”³¹⁸. Se di questa produzione di Bagnara abbiamo diversi esempi, tra cui sei volumi di bozzetti conservati al museo Correr (fig. 40), non altrettanto si può dire delle sue tele dedicate al paesaggio, di cui, sempre ammessane l’esistenza, non è possibile rinvenire alcuna traccia, né nelle collezioni pubbliche né sul mercato. Del resto l’artista, nato a Vicenza nel 1784, si era insediato nel 1838, a un solo anno di distanza dal discorso di Antonio Neu-Mayr³¹⁹, già citato in precedenza, quale esempio dell’arretratezza delle posizioni sull’argomento dell’Accademia veneziana. Nonostante i progressi fatti e testimoniati dalla critica, infatti, la considerazione di Bresolin sulle capacità didattiche di Bagnara non doveva essere particolarmente alta, almeno a prestar fede alle parole scritte da Nino Barbantini nel 1927:

Fino da quando era allievo di Francesco Bagnara, a Domenico Bresolin piaceva dipingere dal vero. Una volta che il maestro gli propose di combinare un paese d’invenzione con un ponte, una cascata e un molino, rispose esplicitamente che andava sulla fondamenta di San Trovaso a copiare lo squero³²⁰.

³¹⁷ Si veda in proposito F. Mazzocca, *L’ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza, 2002, pp. 345-347.

³¹⁸ G. Perocco, *La pittura veneta nell’Ottocento*, Fabbri, Milano, 1967, p. 13.

³¹⁹ Vedi antologia, 9.

³²⁰ N. Barbantini, *La Galleria Internazionale d’Arte Moderna a Venezia*, Treves, Milano, 1926, s.p., tav. 10. Brano citato in D. Ritter, *Sulle tracce di Domenico Bresolin*, in *Fotologie*, cit., p. 325.

Questo piccolo aneddoto di cui non abbiamo altra notizia, ma di cui forse conosciamo gli esiti, ossia il piccolo quadro (fig. XI) in collezione privata romana di identico soggetto che per assonanze stilistiche con altre opere note potrebbe essere datato tra il 1843 e il 1848, è forse alla base del commento inequivocabile di Elena Bassi:

Lo attirava specialmente lo studio del paesaggio, ma non lo soddisfacevano pienamente gli insegnamenti del Bagnara, il quale, abituato a comporre i bozzetti per le scene della “Fenice” non comprendeva il desiderio degli allievi di ispirarsi, anche nel paesaggio, al vero, convinto com’era che nella quiete degli studi si lavorasse benissimo³²¹.

Del resto che la posizione di Bresolin fosse questa era già chiaro ai suoi contemporanei, come dimostra un articolo veneziano del 1844:

Egli non è certo nel novero di coloro i quali desiderosi d’insignorirsi de’ buoni metodi di dipingere il paese, credo d’impararli copiando le litografie di alcuni celebri paesisti Francesi, ma traendo profitto dalle ottime sue disposizioni e di primi precetti ricevuti nella nostra Accademia, si fece a ricopiar la natura, vagando di tratto in tratto su per poggi e valli, fra scoscesi burroni dove maestosamente divallano,

³²¹ E. Bassi, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 73.

e dove le montagne, il limpido lago si specchiano, per trovare luoghi pittoreschi ed ameni di cui è tanto ricca la campagna d'Italia³²².

Dell'esposizione a cui fa riferimento l'articolo appena citato, quella del 1844, parleremo in seguito, ma questa è un'ulteriore conferma dell'attenzione di Bresolin per i semplici paesaggi montani e campestri, un dato che lo allontana inesorabilmente dalle scenografie di Bagnara. Non possiamo affermarlo con certezza, non avendo dati in proposito, ma le prove dal vero di cui parla l'anonimo articolista del *Gondoliere*, potrebbero essere parte di quelle (figg. XXXV - XLVI) tutt'oggi conservare dagli eredi, che andrebbero quindi datate al periodo tra il 1840 e il 1844: l'ipotesi parrebbe confortata anche da alcune incertezze stilistiche che sarebbero meglio comprensibili in un giovane studente che in un pittore attivo da diversi anni. In ogni caso se per questi olii è molto difficile avere certezze, meno dubbi suscita quella che possiamo considerare come l'unica opera certamente riferibile ai primi anni di Accademia, ossia un *Autoritratto* di formato ovale e oggi nelle collezioni degli eredi (fig. I) che ci mostra un uomo sicuramente giovane e ancora non dotato di quella "barba castagna" che in seguito lo contraddistinguerà, come vedremo più avanti.

In ogni caso fu probabilmente a causa di questa differenza di vedute con il proprio insegnante che il padovano iniziò a valutare l'idea di un viaggio di formazione, come conferma la sua breve biografia stesa dal De Gubernatis che afferma come Bresolin "si diede allo studio del paesaggio e mancando, in quel tempo, una buona Scuola di paesaggio a Venezia, si condusse a Firenze"³²³. Nel testo appena citato non si fa alcun cenno al momento in cui Domenico intraprese questo viaggio, ma documenti emersi successivamente, e di cui parleremo approfonditamente nel prossimo paragrafo, consentono di collocarlo nella

³²² *Sull'Esposizione di Belle Arti*, in "Il Gondoliere", Venezia, 10 agosto 1844.

³²³ A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, cit., p. 76.

primavera del 1843, lasciando presupporre che l'ormai trentenne pittore avesse iniziato a riflettere sul da farsi verso il finire del 1842, ossia nello stesso anno in cui Pietro Estense Selvatico, suo concittadino, scriveva:

Parrebbe che a raccomandare ai paesisti come ai pittori storici di ricopiare dalla natura il paesaggio, fosse lo stesso che dire a chi ha fame, cibatevi, se volete saziarla; tanto è manifesto che questo mezzo solo è giovevole a rappresentar bene la verità³²⁴.

Non abbiamo nessun appiglio a dimostrazione di un'influenza diretta da parte di Selvatico sulle decisioni di Domenico Bresolin in merito alla propria formazione artistica, ma forse non si va molto lontano dalla verità ipotizzando quanto meno un suggerimento al riguardo, dato che il pittore optò per un soggiorno nella città del Granduca Leopoldo per apprendere il mestiere da Karoly Markò il vecchio, un artista molto apprezzato dal critico, come dimostra uno scritto di qualche anno dopo:

Di certo chi guardava anche alle migliori [...] tele della esposizione fiorentina vi leggeva palesemente codesta piaga; indovinava che que' brav'uomini quando s'erano seduti al lor cavalletto non aveano altrimenti pensato ad esprimere un concetto o giocondo o grave, un sentimento o nobile o ricco di verità, ma piuttosto un testimonio della lor abilità manuale.

³²⁴ P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, cit., p. 293.

Da quest'accusa però mi pare debba escludersi il valentissimo artista, Sig. Marko [sic] il quale, straniero di nazione, può considerarsi italiano per la lunga dimora che qui vi tiene, e per l'amore che porta al paese nostro³²⁵.

³²⁵ Padova, Biblioteca Civica, *Lettera di P. Estense Selvatico al conte Giovanni Cittadella, in occasione di una mostra di pittura alla "Società Promotrice di Belle Arti di Firenze"*, ottobre 1845, Miscellanea, BB 1695, p. 513.

3.2 *Il viaggio*

Che Domenico Bresolin avesse effettuato un viaggio di formazione nella Firenze di Markò è un fatto assodato fin dai primi contributi comparsi sull'autore: lo dice già nel 1858 il Pietrucci, che enfatizza l'impresa da par suo, con notazioni come “sparse per l'Italia il nome della brillante sua tavolozza” o “quasi il genio lo incoraggiasse a' più ardimentosi concetti, passava a Firenze, indi a Roma, dove gli archi crollanti ed abbronzati dal sole, dove que' selvaggi interminabili piani mesti e giganti al pari delle grandi memorie che ci rammentano, gli parlavano direttamente al cuore”³²⁶; lo conferma qualche decennio dopo, come già visto, il De Gubernatis specificando che dopo Firenze, “ove dipingeva con grande reputazione il professore Markò ungherese”, si spostò “a Roma”³²⁷. Nessuno dei due però ardisce ipotizzare una data per questo itinerario e bisognerà aspettare Elena Bassi che nel 1950 propone un “circa il 1845”³²⁸, probabilmente portata a questa conclusione dalla presenza di Domenico sui registri dell'Accademia fino a quell'anno. Italo Zannier iniziò a mettere un po' di ordine nel 1989, proponendo almeno due viaggi: il primo a Firenze presso Markò “prima del 1844 e comunque durante gli studi a Venezia”³²⁹, visto che in quell'anno era comparso su *Il Vaglio* un commento ad una sua tela intitolata *Firenze presa dalle cascine*³³⁰, e il secondo a Roma, “dove pare si sia recato una

³²⁶ N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, cit., p. 45.

³²⁷ A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, cit., p. 76.

³²⁸ E. Bassi, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 73.

³²⁹ I. Zannier, *Domenico Bresolin, un Maestro del XIX secolo*, in “Fotologia”, 10, Alinari, Firenze, 1989, p. 25.

³³⁰ D. Pulissi, *Firenze presa dalle cascine, paesaggio ad olio del giovane pittore signor Domenico Bresolin di Padova, allievo dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti di Venezia*, in “Il Vaglio”, Padova, 24 febbraio 1844, pp. 62-63.

prima volta nel 1845”³³¹. Solamente negli anni Novanta dello scorso secolo si è arrivati a conclusioni più certe, grazie agli studi condotti da Dorothea Ritter³³² e alla contemporanea tesi di laurea di Anna Bovo³³³ all’Università di Venezia. La studiosa tedesca in particolare ha approfondito l’indagine sulla figura di Bresolin, soprattutto per quanto riguarda la produzione fotografica, campo di ricerca della Ritter, e visionando per la prima volta il passaporto³³⁴ originale del padovano, tutt’ora conservato dai suoi eredi. Questo documento reca la data del 2 maggio 1843 e, sotto l’intestazione “In nome di S. M. l’Augustissimo Imperatore Ferdinando I Re d’Ungheria, di Boemia, della Lombardia e di Venezia, Arciduca d’Austria ec. ec. ec.”, recita:

Partendo da Venezia il Sig. Domenico Bresolin per recarsi a Modena, Lucca, Toscana e Stato Pontificio per oggetti di sua condizione s’invitano le Autorità Civili e Militari, e si pregano quelle delle Potenze amiche ed alleate a lasciarlo liberamente passare e a dargli ajuto e protezione offrendosi ad una perfetta reciprocanza.

Vale per un anno.

³³¹ I. Zannier, *Domenico Bresolin*, cit., p. 30.

³³² La Ritter ha iniziato il suo approfondimento su Bresolin nel 1996. Gli interventi sull’argomento sono stati diversi, a partire dal primo, l’unico uscito in lingua tedesca: D. Ritter, *Venedig in frühen photographien von Domenico Bresolin “pittore fotografo”*, Braus, Munich, 1996. A questo testo sono seguiti una già citata sintesi dello stesso pubblicata nel volume dedicato a Italo Zannier (D. Ritter, *Sulle tracce del pittore pittore-fotografo Domenico Bresolin*, cit.); un testo a carattere più generale ma contenente diversi calotipi del padovano (D. Ritter, *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, Arsenale, Venezia, 1994); una conferenza al Centro Tedesco di Studi Veneziani intitolata *Riflessi di luce. Il pittore e fotografo Domenico Bresolin (1813-1900) a Venezia* e tenutasi il 16 marzo 2008; un articolo estratto dalla stessa conferenza D. Ritter, *Riflessi di luce. Il pittore e fotografo Domenico Bresolin (1813-1900) a Venezia*, in *Intorno all’Olimpiade di Baldassare Galuppi con altri saggi di argomento veneziano*, a cura di Uwe Israel, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2010.

³³³ A. Bovo, *Domenico Bresolin “pittore paesista e fotografo” 1813 - 1900*, tesi di laurea presso l’Univeristà Ca’ Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Manlio Brusatin, a.a. 1996/1997.

³³⁴ Conservato dal sig. Fabio Salviati nella sua collezione romana.

Sul retro dello stesso lasciapassare leggiamo invece i dati relativi al pittore: “Età ventinove; Statura alta; Capelli castagni; Fronte media; Sopracciglia castagne; Occhi castagni; Naso regolare; Bocca idem; Barba castagna; Mento ovale; Viso oblungo; Colorito buono; Di condizione pittore paesista; Nativo di Padova; Domiciliato in Venezia”.

Questo prezioso documento non ci informa soltanto sull’aspetto fisico del nostro, che dopo solo due anni di Accademia aveva già scelto senza molti dubbi la propria professione, ma anche sugli spostamenti, attestati dai timbri dei passaggi nei vari luoghi, tracciando un itinerario che tra maggio e settembre toccò Rovigo, Ferrara, Bologna, Firenze e qualche mese dopo Lucca, Carrara e La Spezia, mentre non risultano indicati eventuali passaggi da Roma. Il soggiorno a Firenze è invece attestato, e conferma ulteriormente la frequentazione della scuola di Markò più volte citata anche dai contemporanei, su cui non persiste alcun dubbio: quello che resta più complesso da capire è che tipo di insegnamenti il pittore ungherese impartisse ai suoi allievi, anche per le pochissime notizie che abbiamo su di lui.

Karoly Markò “padre” (notazione aggiunta sin dalla fine dell’Ottocento per distinguerlo dal figlio, anch’esso pittore e tra i protagonisti della cosiddetta Scuola di Staggia) era nato a Locse nel 1791, e si era laureato in ingegneria a Pest, dove aveva studiato fin dal 1818, dedicandosi contemporaneamente alla sua passione per la pittura, che abbracciò definitivamente a ventisette anni. Anche per Markò le difficoltà economiche familiari dovettero essere alla base della tardiva iscrizione all’Accademia di Belle Arti, che frequentò a Vienna solo per l’anno accademico 1822-23, lasciandola subito per riprendere a lavorare in modo da poter supportare i parenti rimasti in Ungheria. Fu probabilmente nella capitale asburgica che ebbe modo di appassionarsi alle opere di Lorrain e di Poussin, subendone una fascinazione che sarebbe durata per tutta la vita e che fu forse alla base della decisione di trasferirsi in Italia a partire dal 1832. Visse prima a Roma

per sei anni (durante i quali strinse amicizia con i locali artisti stranieri, da Koch a Thorvaldsen, che gli acquistò sei quadri, tutt'ora conservati nel museo di Copenhagen dedicato allo scultore, vedi fig. 41), e poi in Toscana, prima a San Giuliano, in seguito a Pisa e infine, dal 1843 a Firenze. Fu qui, dopo aver ricevuto molti consensi in patria al punto da essere eletto membro dell'Accademia delle Scienze Ungherese, che il successo divenne stabile: nel 1843 fu nominato professore onorario dell'Accademia di Firenze, dove però non insegnò mai, probabilmente per privilegiare la sua celebre scuola privata, che aveva sede nell'abitazione di Villa Lappeggi, sulle colline circostanti la città³³⁵. Sono significativi al riguardo i documenti conservati presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, a cominciare da quello di proposta del prestigioso riconoscimento, firmato dagli "umilissimi servitori" Benedetto Servolini, Cesare Mussini e Tito Benvenuti;

Illustrissimo Sig. Presidente

I sottoscritti avendo tutta la stima per il ben conosciuto e celebre pittore paesista Sig. Marko, e persuasi che un tale uomo non possa che fare onore sommo ad un'Accademia, pregano V. S. I. a volerlo proporre in accademica Prof [parola illeggibile] nella generale adunanza che avrà luogo nel prossimo settembre.

Sarà inutile nominare opere del benemerito artista, giacché tutti sanno di quali meriti egli sia dotato³³⁶.

³³⁵ Su Markò si veda in particolar modo: *Alla ricerca del colore e della luce. Pittori ungheresi 1832-1914*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 4 ottobre 2002 - 6 gennaio 2003), a cura di A. Szinyei Merse, Sillabe, Livorno, 2002, pp. 10-14 e 44.

³³⁶ Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Documenti Lettere e Carte diverse dell'Accademia di Belle Arti di Firenze dell'anno 1843, Filza 32, carta sciolta n.n. Lo stesso faldone contiene anche la risposta riconoscente di Markò e l'atto ufficiale.

Che quindi la fama di Markò fosse ben diffusa in città risulta evidente, e in virtù di questo quasi unanime apprezzamento la sua scuola fu il luogo di formazione di numerosi paesaggisti italiani e ungheresi, tra cui vanno ricordati i due figli Karoly e András, ma anche il futuro macchiaiolo Serafino De Tivoli oltre a, ovviamente, Domenico Bresolin. Non sappiamo molto di questa scuola, ma conosciamo alcuni giudizi dei contemporanei sull'argomento, come quello di Cavallucci, che sosteneva avesse "esercitato una benefica influenza sui nostri paesisti"³³⁷, o di Sezanne, che nel 1855 dichiarava: "basti a lode di questo nobile artista, a cui tanto dee la vaga Firenze, l'aver fondata una scuola d'un genere di pittura, dai cultori delle artistiche discipline per lo avanti negletto, dove uscirono giovani, delle cui opere le annuali esposizioni si onorano"³³⁸. In assenza di dati direttamente riferiti agli insegnamenti proposti dall'ungherese, possiamo cercare appigli nella sua produzione del periodo: se le poche cose note dei primi anni Trenta manifestano una certa vicinanza con alcuni dei pittori stranieri a Roma, dal già nominato Koch a Thomas e Ender, dalla metà del decennio la sua produzione si fa sempre più aulica, con forti suggestioni tratte dal classicismo di Lorrain e di Poussin, in "un neosecentismo da romantico nordico, lirico e analitico insieme, alla Ruysdael"³³⁹. Certamente alcuni dipinti di Bresolin richiamano in maniera evidente certi toni delle opere mature di Markò, in particolar modo quelle realizzate intorno al 1844, che, confrontate ad esempio con il *Paesaggio* non datato di Palazzo Pitti (fig. 44) mostrano affinità tematiche, compositive e luministiche particolarmente eloquenti.

Iniziamo qui ad addentrarci in un terreno impervio. Giudicare e commentare l'opera di Bresolin è infatti compito particolarmente insidioso, vista

³³⁷ Brano citato in *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe, 19 giugno - 26 settembre 1971), a cura di C. Del Bravo, Olschki, Roma, 1971, pp. 68-69.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

la quasi totale scomparsa delle sue prove di maggiore impegno, di cui si conservano rare tracce documentarie, ma praticamente nessun esemplare. Quasi tutto ciò che conosciamo della sua produzione pittorica è infatti di piccole dimensioni e di stampo bozzettistico, brani sufficienti a farsi almeno un'idea del gusto, della tecnica e degli orientamenti del pittore. Come vedremo in seguito, tali elementi sembrano accordarsi appieno con quello spirito analitico e amante degli appunti dal vero che abbiamo ampiamente evocato nei capitoli precedenti, ma non ci permettono di comprendere se, in caso di commissioni prestigiose, Domenico continuasse o meno a rifugiarsi in stilemi più classici, come quelli appena osservati.

Torneremo in seguito sull'analisi delle opere di Bresolin, ma questa breve incursione era necessaria per affrontare il rapporto del padovano con il complesso intreccio tra idealismo e realismo che si stava sviluppando in quegli anni: dopo la partenza da Venezia, tesa a fuggire l'immobilismo della locale pittura di paesaggio, la scelta di un apprendistato da Markò, che pure era senza dubbio uno dei più valenti professionisti in questo campo, appare ai nostri occhi in controtendenza e in certo senso non del tutto coerente. Del resto lo stesso Selvatico, che, come abbiamo detto, potrebbe essere stato regista di questi primi passi di Bresolin, mosse al celebrato ungherese alcune critiche in parte obiettive e condivisibili, indipendentemente dall'opera in oggetto, che non siamo in grado identificare:

[...] nella vasta tela che espose, figurò un tratto di campagna forse de' contorni di Roma, forse degli Abruzzi ma più probabilmente ispirata da una fantasia, la quale da lung'h'anni si feconda colle delizie della classica terra, sugge quest'aure gentili, s'immedesima in queste or leggiadre ora grandiose linee, ne indovina la segreta poesia, e coi scombuati ed energici accidenti degli uragani, quasi palesa le

cause dell'impetuoso pensiero italiano e della energica vigoria dei nostri affetti. Il paese del sig. Marcko [sic] presenta uno scosceso sito, tutto sterpi e sassi dopo un gran temporale. Il cielo tornò già in parte sereno verso la pianura, ma ove più si innalzano i monti, e gli uni dagli altri si vanno propaginando, serbaronsi ancor fitte le nubi, e pel vario e contrastato guizzar della luce sulle gocce di pioggia, permisero che si dipingesse sovra esse bellissimo l'arco-baleno. Quel maestoso fenomeno è qui figurato con una incantevole verità; e con pari verità sono pure dipinti i giganteschi sassi che fanno sì pittoresco quel sito. Se in questo mirabile dipinto vi fossero men prodigati gli accidenti delle nubi, men cercati alcuni particolari dell'erbe e de' sassi, quanto e quanto apparirebbe più grandioso, e parlerebbe più forte parola all'animo! Ma così, col troppo accarezzar gli accessori, il pensiero principale s'illanguidì, molt'altri secondarii sorsero a distrar l'attenzione; l'amore della forma finì a dominar quasi solo, e l'artista dovette starsi nascosto dietro gli inarrivabili meccanismi dell'artefice³⁴⁰.

Selvatico, in sintesi, accusa Markò di poca adesione al vero e di un eccesso di maniera, effettivamente riconoscibili fra i maggiori limiti, in chiave riformatrice, dell'arte dell'ungherese, che pure il critico padovano salva tra "le terzine del canto terzo dell'*Inferno* dantesco", cioè le sale dell'Esposizione della Promotrice, ove si imbatte in quelli che definisce "certi paesaggi che non parevano tratti né dal nuovo mondo né dal vecchio, e che qualche epigrammista

³⁴⁰ Padova, Biblioteca Civica, *Lettera di P. Estense Selvatico al conte Giovanni Cittadella, in occasione di una mostra di pittura alla "Società Promotrice di Belle Arti di Firenze"*, ottobre 1845, Miscellanea, BB 1695, p. 513.

avrebbe detti buoni solo pel Mondo Nuovo”³⁴¹. Queste tele disprezzate dal critico “erano vedute di Firenze o di Venezia che palesavano la forza inventiva de’ loro autori, i quali Idealisti almeno quanto Hegel, s’erano compiutamente ribellati al volgare principio della fedele imitazione del vero” e i loro autori apparivano, in uno stralcio già citato in precedenza, come dei “brav’uomini [che] quando s’erano seduti al lor cavalletto non aveano altrimenti pensato ad esprimere un concetto o giocondo o grave, un sentimento o nobile o ricco di verità, ma piuttosto un testimonio della lor abilità manuale”³⁴². Le posizioni di Selvatico sull’argomento, ossia sul rapporto tra reale e ideale, sono tra le più interessanti di questa stagione, ma pure tra le più complesse. Appaiono infatti sospese tra un evidente e dichiarato desiderio di aderenza al dato naturale e la necessità che questo fosse “scelto” non tanto per attenuarne eventuali disarmonie quanto allo scopo di far da “stimolo a suscitare grandi idee”³⁴³. In questo senso anche la pittura di Markò pare trovarsi in quella terra di nessuno, indecisa tra moderno e classico, in cui Selvatico sistema gli altri paesaggisti visti a quell’esposizione fiorentina.

Non è dato sapere se Bresolin fosse effettivamente in contatto già in quegli anni con l’Estense, e tantomeno conosciamo le sue posizioni teoriche in merito a questo spinoso argomento, almeno a queste date, ma resta il fatto che lasciò Firenze poco tempo dopo, visto che nel 1844 lo ritroviamo saldamente al suo posto a Venezia, ma in una nuova abitazione. Se tra la fine dell’estate del 1843 e l’inizio dell’anno successivo il nostro si fosse recato a Roma è cosa difficile a stabilirsi, anche se alcuni indizi suggeriscono di fissare proprio in quei mesi un primo contatto con la città eterna. Elena Bassi nel suo fondamentale scritto del 1950 lasciava intuire che si fosse trattato di un soggiorno piuttosto lungo, parlando di una “mostra che ebbe molta fortuna anche tra gli stranieri, anzi,

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Ibidem.*

³⁴³ *Ibidem.*

specialmente tra essi” e di una Venezia che però “lo richiamava, e forse il Bresolin supponeva che i successi di Roma avrebbero trovato risonanza anche tra le lagune”³⁴⁴. Noi sappiamo per certo, invece, che il suo ritorno in patria avvenne entro il gennaio del 1844, quando compare tuttavia nel suo studio³⁴⁵ una veduta della campagna romana. Potrebbe ovviamente trattarsi di un pezzo di invenzione, ma questa ipotesi pare piuttosto improbabile perché generalmente i quadri non dipinti dal vero non venivano intitolati con riferimento a una zona specifica, tanto meno se mai visitata dall’artista, preferendo in quei casi la definizione “paesaggio d’invenzione”. Certamente un soggiorno romano a quest’altezza farebbe pensare ad un possibile primo contatto con il circolo di fotografi del Caffè Greco, meta imprescindibile - come già visto - per i giovani artisti “stranieri” in città, e quindi ad un incontro con il suo concittadino e coetaneo Giacomo Caneva: è vero che non possediamo nessuna prova della conoscenza tra i due, ma pare poco probabile che durante i ripetuti viaggi nella futura capitale svolti da Bresolin negli anni Quaranta questi non avesse avuto modo di frequentare la zona, per eccellenza di dominio dei giovani artisti. Le parole in merito della Bassi e quelle, più vicine alle date in questione, di De Gubernatis lasciano del resto pochi dubbi: “passò quindi a Roma, ed espose molti studii assai lodati dalla colonia artistica internazionale”³⁴⁶, quella colonia di cui un padovano della sua stessa età era uno dei principali animatori, tanto da entrare inevitabilmente in contatto con un altro pittore proveniente da Venezia, Ippolito Caffi, non appena questi giunse in città qualche anno dopo³⁴⁷. Un eventuale incontro con Caneva ovviamente non significherebbe necessariamente che sia nato qui il suo rapporto con la fotografia (a cui si dedicò professionalmente a partire dal sesto decennio, e che quindi ipotizziamo “frequentasse” già da qualche

³⁴⁴ E. Bassi, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 73.

³⁴⁵ G. Podestà, *Prospetto dei lavori di pittura e scultura che si stanno eseguendo nelle officine dei veneti artisti*, in “Il Gondoliere,” Venezia, 27 gennaio 1844, p. 28.

³⁴⁶ A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, cit., p. 76.

³⁴⁷ Vedi pp. 62-63.

anno), anche perché nulla vieta di pensare che la sua passione per la tecnica inventata da Daguerre fosse nata a Venezia o in quella Padova così attiva sull'argomento, o finanche grazie a quel misterioso fratello "fotografico". Certamente però l'ipotesi che i due si siano scambiati opinioni e che il "romano", presumibilmente già attivo da qualche tempo nel campo della camera oscura (ricordiamo che la sua firma a titolo di pittore - fotografo³⁴⁸ sul registro del Caffè Greco risale al 1845), lo abbia instradato in questo senso resta molto affascinante e, almeno in parte, corroborata dal confronto tra alcuni quadretti di popolani realizzati intorno al 1846 da Bresolin (figg. XVIII - XXVI) e le prove fotografiche di Caneva sullo stesso tema (fig. 42), su cui torneremo in seguito. Del resto senza un contatto con il "bozzettismo" romano, la cui vicinanza "filosofica" con la tecnica proveniente dalla Francia è stata già ampiamente trattata, risulterebbe davvero complesso spiegare le opere realizzate dal pittore: se, come già detto in precedenza, la sua produzione destinata al pubblico mostrano chiaramente l'influsso di Markò, le piccole tavolette, ancora oggi per la maggior parte possedute dagli eredi, sono quanto di più lontano si possa immaginare dal "neosecentismo" alla Lorrain dell'ungherese.

³⁴⁸ Vedi p. 57.

3.3 Il ritorno a Venezia: tra pittura e fotografia

Alla fine di questo importante viaggio, durato probabilmente non più di sei mesi, Bresolin fece ritorno a Venezia, quasi certamente entro lo stesso 1843 che lo aveva visto partire per il centro Italia. Per motivi che non conosciamo il pittore, una volta rientrato in città, cambiò abitazione e da San Trovaso si spostò ai “Gesuati delle Zattere” al numero 920, come riportano sia l’*Elenco degli scolari regolarmente immatricolati che frequentano le scuole dell’I.R. Accademia Veneta delle Belle Arti*³⁴⁹, dove Domenico figura tra gli iscritti alla scuola di nudo, sia un articolo apparso sul *Gondoliere* il 27 gennaio del 1844³⁵⁰. In questa data Giorgio Podestà parla di uno studio di Domenico Bresolin all’indirizzo appena citato dove aveva visto “un quadro rappresentante una veduta di Firenze, Commissione del Cav. Giacomo nobile di Bonfil”³⁵¹, ossia quel Treves più volte nominato, e il già citato “quadro rappresentante la campagna di Roma”³⁵². Anche un altro testo scritto in quello stesso anno (e stampato in quello successivo) nomina il nostro: si tratta di una guida tedesca della città lagunare, ritrovata da Dorothea Ritter, in cui viene nominato tra gli artisti viventi “Bressolini, Domenico, un giovane scolare di Marco [sic], che emula il proprio straordinario maestro con successo”³⁵³. Il giudizio espresso dall’estensore della pubblicazione “turistica” conferma la nostra difficoltà attuale

³⁴⁹ Venezia, Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti, *Stati delle Scuole*, a.a. 1844-1845, p. 11.

³⁵⁰ G. Podestà, *Prospetto dei lavori di pittura e scoltura che si stanno eseguendo nelle officine dei veneti artisti*, in “Il Gondoliere”, Venezia, 27 gennaio 1844, p. 28.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ A. Von Binzer, B. Mendel, *Venedig im Jahre 1844*, Heckenast, Pesth-Leipzig, 1845. Il brano è citato in D. Ritter, *Sulle tracce di Domenico Bresolin*, cit., p. 326.

a ricostruire in maniera completa lo stile e la personalità pittorici dell'artista: se infatti le opere viste nello studio dal Podestà e quelle note al tedesco erano le stesse, questo significherebbe certamente che il quadro a tema fiorentino è andato perso. L'unico pezzo che potremmo ragionevolmente considerare come quello per Treves è infatti una *Veduta di Firenze* (fig. IX) oggi di proprietà degli eredi: si tratta di una tavoletta di 46,5 centimetri di lunghezza che si può annoverare tra le opere meglio riuscite di Bresolin. Il dipinto mostra una tendenza alla sintesi, un procedere per contrasti chiaroscurali netti ma non enfatici e un approccio luministico molto distanti dalle consuetudini di Markò e casomai ben ascrivibili a quel gusto romano non scevro da un forte influsso francese: piuttosto distante, come vedremo in seguito, dai gusti a noi noti del Treves che però poteva anche essere dedito ad un collezionismo di paesaggi tipico di quegli anni, ossia di piccolo formato e di ambientazione svariata, atti ad arredare ambienti minori dei palazzi. Il fatto poi che la *Veduta* oggi in nostro possesso sia rimasta in mano agli eredi, lascerebbe eventualmente pensare che si tratti di uno studio funzionale a una composizione di maggior impegno, di cui però non si conserva altra traccia. L'unico dubbio al riguardo è suggerito da un'altra tavoletta (fig. X), il *Ponte sull'Arno*, di dimensioni quasi identiche, presente nella stessa collezione e che potrebbe far pensare ad un *pendant*: se questo particolare concorre, da un lato, a svincolare la *Veduta fiorentina* dalle descrizioni dei contemporanei, dall'altro l'assocerebbe a una destinazione non personale ma commerciale, e quindi forse a Treves. Certo stupirebbe anche, se fosse questa l'opera descritta dai commentatori come *Firenze presa dalle Cascine*, il giudizio enfatico proposto da *Il Vaglio* del 24 febbraio dello stesso 1844: qui si parla di "validi mecenati" (quindi Treves, ma non si può certo dire con sicurezza) e di un'opera atta a suscitare "sensazioni svariate", accendendo nello spettatore un patriottico "amore per la terra natia", e si arriva a considerare l'opera di Bresolin quale dimostrazione che "l'Italia non dorme neghittosa" e che "la favilla del genio là non è spenta", e che si era dunque pronti a contrastare la "moderna anglomania e

gallomania”³⁵⁴. Ora, pur con tutto l’apprezzamento, per altro figlio della riconsiderazione tutta tardo ottocentesca degli studi *d’après nature* che ci pare difficile da individuare nella Venezia degli anni Quaranta, per la tavoletta in mano agli eredi, dipinta probabilmente durante il viaggio del 1843, risulta davvero impervio scorgervi eroici aliti di patriottismo o cogenti risposte alle mode provenienti d’oltralpe. Resta quindi un ulteriore dubbio, ossia se vada identificato il quadro che Pulissi chiama *Firenze presa dalle Cascine* con quella *Veduta di Firenze* destinata alle collezioni del Cavaliere: difficile da stabilire, ma se la *Veduta* Treves fosse un’altra opera rispetto a quella descritta dal giornalista si potrebbe davvero trattare della tavoletta oggi di proprietà degli eredi. In questo caso sarebbe perduto solo il *Firenze presa dalle Cascine*, totalmente incompatibile con l’olio a noi noto:

Il signor Bresolin pinse Firenze al di là dell’Arno dalla parte delle Cascine, ed anziché un’aurora limpidissima bellamente prescelse il sole che alzatosi di già dal balzo di oriente, scaccia la leggera nebbia che dalla terra, dall’acqua, come globetti di fumo si svolge e diradandosi lieve lieve tinge di azzurro gli oggetti lontani, riveste di gradite ombre, di fredde tinte e di riflessi il cespuglio, il burrone, la campagna stellata di fiori³⁵⁵.

In ogni caso pare più probabile che le opere, o l’opera, citate da Podestà e Pulissi siano andate perdute e che quella oggi a Roma sia parte dei dipinti eseguiti da Bresolin durante il suo soggiorno fiorentino del 1843, insieme al *Ponte sull’Arno* e a *Riva d’Arno a Firenze*, anche se la *Veduta* mostra alcuni

³⁵⁴ D. Pulissi, *Firenze presa dalle cascine*, cit., pp. 62-63.

³⁵⁵ *Ibidem*.

caratteri di modernità che potrebbero far pensare ad una realizzazione di un paio d'anni dopo.

Per quanto riguarda invece il “quadro rappresentante la campagna di Roma” citato dallo stesso Podestà è davvero impossibile tentare un collegamento con quanto conosciamo di Bresolin, data la pluralità di opere dal tema affine e la definizione troppo vaga.

Decisamente più semplice invece orientarsi nel caso di un altro quadro dello stesso anno, sia grazie alle descrizioni più accurate, sia perché ne conosciamo con precisione la destinazione finale. Si tratta infatti di una tela oggi conservata presso il Municipio di Desenzano del Garda (fig. XII), certamente identificabile con quella che ottenne all'artista padovano nel 1844 il premio dell'Accademia per la pittura di paese. I “Programmi per i Grandi Concorsi” di quell'anno prevedevano alla voce “Paesaggio” il seguente tema:

SOGGETTO. Luogo ombroso di piante situate sulla sponda di una fossa al di qua del recinto, in gran parte diroccato, di un antico Castello. In causa di quel diroccamento si veda parte dell'interno caseggiato di meno remota costruzione, ed in lontano, dopo una pianura, alcune colline. Il sole sarà diretto al Castello, e prossimo al tramonto. Non illuminerà di luce diretta che la parte superiore delle piante, ed il rimanente di luce riflessa dall'acqua contenuta nella fossa. Sulle sponde lavandaje ed altro, che offra masse bianche atte a moltiplicare e variare alcun accidente della luce riflessa.

Il quadro sarà ad olio, lungo metri 1, largo metri 130 [sic]³⁵⁶.

³⁵⁶ *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fattasi dal Nob. Sig. Co. De' Sebegoni vice-presidente di governo delle provincie venete il giorno 4 agosto 1844*, Gaspari, Venezia, 1844, p. 33.

Evidentemente quindi si trattava di realizzare un paesaggio di invenzione e di chiara ascendenza romantica, con tanto di castello infiammato dalla luce rossa del tramonto e brandelli di bianco a ravvivare qua e là la composizione, in un clima che avvertiamo ben distante da quello che Bresolin aveva forse conosciuto a Roma e che riverbera nella sua piccola *Veduta di Firenze*. Nonostante questa distanza “emotiva” il brano ben si addiceva agli eleganti manierismi nordiceggianti appresi nello studio di Markò, grazie ai quali il padovano si aggiudicò la contesa.

A questo “concorso” si partecipava in forma anonima, consegnando la propria opera insieme ad una descrizione scritta dello svolgimento recante nell’ intestazione una breve frase atta a consentire il successivo riconoscimento dell’autore. A parte, infatti, veniva consegnato un foglietto ripiegato in modo da leggervi all’esterno solo la suddetta epigrafe e sigillato con ceralacca: in questo modo solo all’apertura della busta, che avveniva in un secondo momento rispetto alle decisioni della commissione, si scopriva a quale nome era abbinata ogni opera. Fortunatamente, tra i documenti dell’Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti, si conserva anche lo scritto di Bresolin che riportiamo quasi per intero, anche se lungo, visto che si tratta di uno dei pochissimi autografi noti dell’autore e vista l’eccezionalità di una “spiegazione” di questo tipo:

Oh quest’ocaso fosse a me l’aurora!

Ma per me forse non è l’alba ancora.

Dovendo per servire alle prescrizioni del vostro programma, o Signori, darvi conto colle parole [parola illeggibile] del mio operato, e delle ragioni che mi mossero ad eleggere di preferenza certe forme e certi partiti, comincerò [sic] dall’osservare siccome, almeno nella mia

idea, principale carattere del quadro essere dovesse certa cupezza quasi malinconica e grave, quale a sito ombroso si addice, massime nelle ore quando il sole volge al tramonto. Questa tristezza tanto più conveniente sembròmi per la voluta disposizione della luce, la quale partendo dietro gli oggetti raffigurati appena le estreme parti superiori illuminarne doveva [parole illeggibili] la stessa presenza di antico castello fatto rovinoso, come simbolo di potenza decaduta, armonizzare meglio parvemi con un insieme essenzialmente basso e melanconico. Per ottenere nondimeno utile contrapposto ed in parte allegra la scena, non mancai di valermi di qualche apertura fra il fitto delle fronde, acciò l'occhio spaziare potesse circostante al bosco, e scorrere fino alla linea di basse collinette sull'estremo orizzonte.

Posta la mia scena presso l'estremo lembo d'una boscaglia, ebbi cura di scegliere a comporla alberi di forme piuttosto grandiose, ricchi di rami e di fronde, ma di natura fra loro differente. Perciò adottai i lecci, per i piani di mezzo, e collocai invece nel primo piano di preferenza un castagno, la foglia larga e profondamente tagliata del quale colla minuta e spessa dei lecci mi parve fare utile contrapposizione. Né mancai, quanto mi parve conveniente, d'alternare le piante di forte e succosa vegetazione colle meno rigogliose, ed anche con altre già sfrondate e deperite, ne [sic] ricusai taluna di quelle di portamento più esile e gentile, né i tronchi giacenti atterrati e investiti da muschio.

Nella tarda ora i raggi solari proiettandosi con pochissima apparente obliquità, per valermi della massa ombrosa prodotta dal castello sugli alberi, dovetti necessariamente collocare esso castello a pochissima distanza, sì però che fra esso ed il bosco sviluppare si potesse, attraversata da un ponte l'ampia fosse dove erami prescritto collocare le lavandaje. Cercai poi che la pianta generale di esso

castello facilmente si dimostrasse nella medesima parte all'occhio dello spettatore e, per variarne sempre più la linea, [parola illeggibile] nel cortile esterno un gruppo di pini, siccome non di rado veramente se ne trovano nei vetusti castelli, massimo dell'Italia meridionale.

Nella composizione in massima, e nelle fabbriche principalmente, posi la maggior cura che per me si potesse ai contorni che tagliano direttamente sull'aria, siccome a quello che in simile aspetto di luce parvemi si appresentano all'occhio del riguardante: non tralasciai però anche nelle linee interne di procacciare quegli incontri, quella varietà e quei contrati [sic] che stimai voluti dall'arte.

Nel diroccare la muraglia della esterna cinta del castello, volli non solo far vedere, siccome era prescritto, parte dell'interno cortile con [parola illeggibile] vecchie costruzioni, ma pure farvi [parola illeggibile] una massa luminosa pei riflessi dell'aria, la quale valesse a rischiarare parte dell'acqua della fossa, onde ottenere maggiore contrasto con quella nereggiante ed oscura che s'interna sotto le arcate del ponte. Gli avvanzi poi del muro, cadenti sulla sponda che alla soglia declina, mi fornirono mezzo di vieppiù rompere quella linea, e maggiormente caratterizzare il luogo deserto e rovinoso.

Non mancai finalmente di procurare che anche le macchiette concorressero a render ragione dell'ora del giorno rappresentata, facendole intente più che altro a raccogliere i panni ed a trasportarli, ed introdussi nella scena anche dei cavalli a quest'uso medesimo destinati, per denotare siccome da lontano eziando alcuno [parola illeggibile] accorso ad approfittare delle ingenue copiose che circondano quel nido d'antica e decaduta potenza.

Ma queste ed altre non poche avvertenze, le quali tenni sempre d'occhio nel comporre e distribuire il mio quadro, superfluo parmi il venire più oltre dichiarando a Voi o Signori, i quali d'ogni più riposta

esigenza e convenienza dell'arte siete acclamati maestri. Alla Santa imparzialità del vostro giudizio, per ogni conto accettabile, confido qualsiasi il mio lavoro. Esitante ve lo presento ma non sfiduciato, perché Voi, dotti del vostro stesso esempio, mentre vedete sopra di voi rivolti in tale circostanza gli sguardi, le speranze, i vivi palpiti del cuore di tanti giovani futuri artisti, nella maturità del vostro consiglio e la vostra medesima gioventù rammentando, saprete compatire chi muove i primi passi nell'ardua carriera³⁵⁷.

Le speranze di Bresolin erano ben riposte, visto che nella già citata pubblicazione degli Atti leggiamo:

N.º 1.º coll'epigrafe - *Oh! Quest'ocaso ec.* - Bene servito al tema proposto; bella intuizione nel cielo, nelle fabbriche, nelle frondi, nel terreno. Lodevole il pratico magistero del pennello; notavasi troppa libertà nello spessore della tinta sulle foglie, qualche pesantezza nell'acqua sotto il ponte, e nella massa ombrosa delle piante e loro cime, non bene specchiarsi il cielo nell'acqua. Lasciava il desiderio di qualche luce nelle macchiette.

L'Accademia statui il premio all'unico concorrente, che fu trovato essere il suo allievo Signor Domenico BRESOLIN di Padova³⁵⁸.

³⁵⁷ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Giudizi dei Grandi Concorsi del 1844*, carta sciolta n.n. ms.

³⁵⁸ *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fattasi dal Nob. Sig. Co. De' Sebegoni vice-presidente di governo delle provincie venete il giorno 4 agosto 1844*, Gaspari, Venezia, 1844, p. 33.

Al di là dell'effettivo apprezzamento per il lavoro svolto e degli appunti proposti, va comunque notato come l'opera fosse alla fine premiata, cosa non così scontata come potrebbe sembrare. Se è vero infatti che Bresolin era l'unico concorrente, questo non significa affatto che la commissione giudicatrice lo avesse proclamato vincitore per assenza di concorrenti, visto che in caso di opere considerate insufficienti si procedeva con il non assegnamento, come avvenne in quella stessa occasione per la prova di prospettiva:

N.° 1.° coll'epigrafe - *Principio è di speranza l'eccesso del timor.* - Il principale, che è il grandioso vestibulo, non corrisponde abbastanza al programma, nè la statua del guerriero, che fa parte di un monumento più adatto ad un luogo sacro che ad una armeria. Questa che si scorge per troppo ampia apertura contrasta coll'effetto del principale. Buon intelligenza nella parte lineare, bella scelta di alcuni dettagli ornamentali. Felice l'esecuzione della parte in riflesso. Il chiaroscuro non è consigliato interamente colla verità.

Non fu riconosciuto meritevole del premio³⁵⁹.

Oltre ai giudizi ufficiali pubblicati negli Atti, presso l'Archivio dell'Accademia sono conservati alcuni manoscritti che gettano ulteriore luce sul meccanismo e sulla mentalità imperanti presso la veneranda istituzione, ormai prossima al centesimo anniversario. Purtutto le carte in questione spesso non sono firmate, ma sappiamo che quell'anno la commissione era composta dall'immncabile Cavalier Treves, dai professori Zandomenoghi, Cipriani e Politi

³⁵⁹ Ivi, p. 31.

e dal consigliere Schiavoni. Uno dei documenti “anonimi” è un insieme di giudizi informali sulle opere delle diverse classi di concorso, un foglio evidentemente non destinato ad essere utilizzato ufficialmente, in cui alla voce Paesaggio si legge: “La composizione buona, e giusta al programma: l’aria bella, e ben inteso l’effetto; e benché alquanto pesante nella ombra del frondeggio, e dell’acqua, io credo meritevole di premio”³⁶⁰. Oltre a questo scritto molto sintetico, ne abbiamo altri due, più estesi, di cui uno è quello ufficiale prodotto dalla commissione congiunta e l’altro è un’analisi a firma di Galgano Cipriani, professore di Incisione:

Per quanto questo Paesaggio non lasci d’aver molta verità, in vari punti principali; non ostante avrei gradito quel colorito men grosso in varie delle sue parti, perché sopra vi rimbalzi fin la luce, in alcuni punti della visuale, da confonder più l’effetto generale e nella biancheria delle lavandaje, che maneggiano, avrei gradito degli svegliarini più chiari, a seconda del programma. E le medesime lavandaje, e l’altre figure, potevano avere secondo il mio parere qualche tocco più brillante, e disegnate ciascuna con più grazia, e più spirito. È questo il motivo che mi trattengo [sic] a decidermi sul voto, fin che non sento i savissimi ragionamenti, su tal proposito, de’ miei Signori rispettabilissimi compagni a questa Commissione.

L’ultima riga sotto queste parole, scritta con una penna di colore leggermente diverso, scioglie i dubbi di Cipriani che chiosa quindi così: “Visto i

³⁶⁰ Venezia, Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti, *Giudizi dei Grandi Concorsi del 1844*, carta sciolta n.n. ms.

rapporti dei Colleghi sud., convengo della medaglia”³⁶¹. Alla fine di questa trafila, di cui ci mancano evidentemente alcuni pezzi, la conclusione della Commissione fu la seguente:

Un unico Dipinto di Paesaggio si presentò a questa gara ma fermò favorevolmente la Commissione, così pel giusto adempimento al Programma, come quella succosa intonazione generale tanto nel cielo al tramontare del sole quanto nel Castello, nelle frondi e negli accessori: e [parola illeggibile] i modi franchi e maestri del suo pennello, benché un po’ libero nella grossezza della tinta e nelle foglie. Rimarcò per altro della tenebra nell’acqua in vicinanza e sotto il ponte; e nell’acqua stessa, non ben rese lo specchiamento del cielo, avrebbe pur anco desiderato più leggerezza alle cime frondose degl’alberi e qualche tono di luce nelle macchiette. Questi rimarchi però e questi desideri furono dichiarati piccole mende anziché errori e così, fatta considerazione importante alla accennata bellezza, propose la Commissione il suo coronamento col premio³⁶².

Oltre al riconoscimento ufficiale e all’introito economico, un’affermazione ai Grandi Concorsi procurava ai vincitori anche un discreto ritorno di immagine, come dimostrano le pagine dei giornali di quei giorni, che parlano di “merito proprio” e “vinte difficoltà”³⁶³ per sottolineare come a convincere la commissione non fosse stata l’assenza di rivali e di “bellezze sparse nel paesetto

³⁶¹ Venezia, Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti, *Giudizi dei Grandi Concorsi del 1844*, carta sciolta n.n. ms.

³⁶² Venezia, Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti, *Giudizi dei Grandi Concorsi del 1844*, carta sciolta n.n. ms.

³⁶³ P. Murani, *Pubblica mostra dell’I. R. Accademia Veneta*, in “Giornale Euganeo”, I, fasc. VIII, Padova, 1844, p. 717.

di Bresolin”, con cui bisognava rallegrarsi “dei rapidi progressi operati in questo ramo gentile dell’arte”, profetizzando così un “luminoso avvenire”³⁶⁴. L’anonimo articolista del *Gondoliere* collega la vittoria con l’apprendistato fiorentino, affermando che Bresolin “maestrevolmente condusse l’intero dipinto, per la qual cosa a me sembra ch’egli abbia studiato la natura, seguendo le tracce calcate con tanta efficacia dal sommo Markò”³⁶⁵. Era della stessa opinione anche Alessandro Zanetti che nel 1846 parlava della scuola retta dall’ungherese come di un “egregio metodo di solida istruzione, ben diverso dal superficiale e rovinoso studio su quelle improvvide e menzognere litografie, delle quali la speculazione della stampa francese immonda l’Europa”³⁶⁶ e che su quello che il padovano aveva imparato presso di lui affermava:

[...] da un tanto maestro apprese la difficile scienza delle utili scelte dei partiti, dei luoghi, degli accidenti; apprese le norme del dottamente variare e contrastare le linee, elemento primiero del ben comporre le scene. Ma ciò che ancor più gli torno utile, imparò a rettamente guardare il vero, e si convinse della importanza estrema di un profondo studio sulle caratteristiche individuali di ciascun oggetto, della linea dei monti che scorgonsi appena all’estremo orizzonte fino al cespuglio che spunta sul primo piano; conobbe la necessità, non di segnare solo, da di disegnare senza fine e senza posa, onde farsi signore della forma; s’accorse quanto la esatta imitazione del colore locale, sempre così vario nei varii siti, valga ad imprimere una particolare

³⁶⁴ *Sull’esposizione di Belle Arti*, in “Il Gondoliere”, Venezia, 10 agosto 1844.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ A. Zanetti, *La Esposizione di Belle Arti nella R. Accademia di Venezia*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, Venezia, 31 agosto 1846.

fisionomia a ciascun dipinto a farne tosto ravvisare il soggetto da chi abbia avuto occasione di osservarlo dal vero³⁶⁷.

La comunicazione della vittoria ai tre artisti, Antonio Zona per la Pittura, il nostro per il Paesaggio e Luigi Minisini per la Scultura, giunse il 27 luglio del 1844 e il 5 agosto Maddalena Bresolin (fig. III), la moglie di Domenico (che evidentemente nel frattempo si era sposato, anche se non sappiamo quando e dove) passò a ritirare medaglia e premio in denaro, trenta zecchini, firmando una carta³⁶⁸ tutt'ora conservata presso gli archivi dell'Accademia, vista l'assenza del marito. Non sappiamo se Domenico in quell'occasione fosse tornato in centro Italia o se si fosse recato altrove, ma siamo certi che nel 1845 e nel 1847 fu nuovamente a Roma, come si evince dalla scritta autografa posta sotto un disegno con rovine di proprietà degli eredi (fig. XIII) e da alcune righe apparse sui giornali³⁶⁹ di quegli anni: fu proprio con alcune opere raffiguranti la città eterna e realizzate nella seconda metà degli anni Quaranta che Bresolin ricevette altre lusinghiere menzioni. Evidentemente la sua fama di pittore di vedute, in particolar modo romane, doveva essere all'epoca salda, se anche il Pietrucci, la fonte più vicina cronologicamente, le cita come uno degli elementi di spicco della sua produzione:

I suoi tipi son presi la maggior parte dalle reliquie di quell'augusta metropoli, che i Cesari del paganesimo e i mitrati cristiani

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti,

³⁶⁹ "Due lavori di egual genere rappresentanti due vedute della campagna di Roma espose Domenico Bresolin." *Esposizione di Belle Arti in Venezia*, in "Il Gondoliere", Venezia, 9 agosto 1845. "[...] la campagna di Roma che dipinse quest'anno basterebbe da sola a giustificare il credito di cui gode il Bresolin nelle nostre provincie." *Esposizione di Belle Arti dell'I. R. Accademia di Venezia*, in "Il Gondoliere e l'Adria", Venezia, 14 ottobre 1847.

hanno dimostrato per rappresentatrice di civiltà; quindi fra le molte vedute da lui esposte, e che sono meritatamente accarezzate, citerò le *Terme di Caracalla* e gli *Acquedotti di Claudio*, colorite con tale franchezza e con siffatto giuoco di luce da inorgoglire la nostra scuola per averle prodotte³⁷⁰.

I ripetuti soggiorni a Roma di Bresolin dovettero essergli di grande aiuto nell'elaborazione progressiva di uno stile autonomo e "moderno", distante da quel gusto alla Markò³⁷¹ che era ravvisabile in opere quali il *Paesaggio con castello* di Desenzano, anche se non sappiamo chi frequentò nei suoi viaggi di aggiornamento certamente fruttuosi, come affermato anche dai contemporanei:

Il sig. Brasolin [sic] che alacremenente s'occupa nello studio del paesaggio e che in Firenze e Roma e s'avvicina ai più distinti maestri, per lucrare da quegli esempi ed avvisi, onde meglio conoscere e scegliere quella natura sulla quale forma i suoi studi³⁷².

³⁷⁰ N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, cit., p. 46.

³⁷¹ Anche presso i contemporanei l'opinione su Markò era in realtà non così uniforme come può apparire da quanto detto fin qui. Certamente molti critici erano entusiasti, come ad esempio Domenico Pulissi che dichiara: "Il Markò è quel sommo la cui fama corre Europa tutta, uno di quegli artisti che fattasi scuola la Natura non risparmiò né tempo né fatica onde nobilitar l'arte del paese anch'essa dal Settecento imbastardita." D. Pulissi, *Rivista critica sulla pubblica Esposizione di Belle Arti*, in "Il Vaglio", Padova, 5 settembre 1846. Alcuni però si mostravano decisamente più freddi, trovando il pittore ungherese un po' troppo lezioso: è il caso, tra gli altri, di Giuseppe Elena, che firmò anonimamente un articolo in cui si parla così delle opere di Markò: "Le piante son fatte con maestria, ma in generale v'è troppa convenzione, e perciò poca natura." *Guida critica all'Esposizione delle Belle Arti del 1841 del palazzo di Brera, scritta per la prima volta da un artista*, Milano, Stella, 1841, p. 17.

³⁷² G. Rossi, *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia in Venezia*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", Venezia, 13 agosto 1845.

Purtroppo non conosciamo molte delle opere esposte in quel periodo “alle pubbliche mostre di Venezia e Milano”³⁷³, o quantomeno ci è impossibile identificarle tutte con certezza. Sappiamo però che nel 1846 espose alla mostra dell’Accademia *Le terme di Caracalla* e *Gli acquedotti di Claudio* e che questi due dipinti riscossero molto successo, esaltati in particolar modo per la loro “verità” da Pier Murani che ne parla così: “quadri ora esposti, nei quali splendon palesi gli insegnamenti di quella inarrivabile educatrice che è la natura”³⁷⁴. Il secondo è quasi certamente da identificarsi nell’opera oggi di proprietà degli eredi (fig. XIV) per la stretta corrispondenza con la descrizione che Alessandro Zanetti fa di questo “semplice studio dal vero” dove “vedeansi profondamente improntate le forme e la tinta locale del sito caratteristica e singolare”, pregi dovuti al “diligente pittore” che “non aveva voluto scostarsi d’un punto dalla fedele riproduzione della scena imitata”³⁷⁵. Anche la *Guida della Esposizione di opere d’artisti viventi nelle sale dell’I. R. Accademi di Belle Arti nel settembre 1847*³⁷⁶ segnala la presenza di quattro quadri di Bresolin, intitolati *Paese di Autuno nel Friuli*, *Altro paese*, *Campagna romana* e *Lago di Nemi*. In tutto conosciamo ad oggi quattro olii (figg. XIV, XV, XVI, XVII) e un acquerello (fig. XIII) certamente a tema romano, e soprattutto per i dipinti nutriamo gli stessi dubbi che si proponevano per i quadri fiorentini: si tratta infatti di cartoncini piuttosto piccoli che faticiamo ad abbinare a quelli delle descrizioni di cui sopra, e il fatto che siano rimaste alla famiglia, nonostante l’evidente destinazione commerciale, conferma le perplessità. Anche in questo caso però due pezzi (figg. XVI e XVII) hanno identica dimensione, lasciando pensare ad un possibile *pendant*, anche se la coincidenza potrebbe essere dovuta semplicemente

³⁷³ N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, cit., p. 45. Notizia ripresa poi da Elena Bassi nel 1950.

³⁷⁴ P. Murani, *Pubblica mostra dell’I. R. Accademia Veneta di Belle Arti*, in “Giornale Euganeo”, II, Padova, 1846, pp. 276.

³⁷⁵ A. Zanetti, *La Esposizione di Belle Arti*, cit.

³⁷⁶ *Guida della Esposizione di opere d’artisti viventi nelle sale dell’I. R. Accademia di Belle Arti nel Settembre 1847*, Alvisopoli, Venezia, 1847, pp. 10-11.

a un acquisto di supporti dello stesso formato. Lo spirito bozzettistico alla Corot di alcune opere si differenzia molto dall'impianto romantico e maggiormente analitico di queste, lasciando intatta la sensazione che i due cartoncini "gemelli" fossero dipinti pensati per il mercato e non appunti a carattere privato.

Alla stessa esposizione del 1847 partecipava inoltre anche Giacomo Caneva (che era stato a sua volta allievo dell'istituzione veneziana intorno alla metà degli anni Trenta³⁷⁷) con un'opera intitolata *Il Pantheon ossia la Rotonda di Roma*³⁷⁸ forse identificabile con quella ora di proprietà dei Musei Civici di Padova: in realtà anche in questo caso non abbiamo alcuna certezza. La storia dei due dipinti presenti nelle collezioni dei Civici (fig. 37) ci riporta allo stesso tipo di perplessità identificative riscontrate per le opere di Bresolin: il formato è anche in questo caso praticamente identico (31,5 cm x 44,5 cm la *Veduta del Tempio di Vesta* e 32 cm x 46,5 cm la *Veduta della piazza del Pantheon*) e la provenienza iniziale pure, ossia la già citata³⁷⁹ collezione dell'abate Meneghelli, che si conferma quindi fulcro del paesaggismo patavino. Sappiamo inoltre che in una lettera del 1844 Caneva scrisse all'amatore suo concittadino che del suo quadro, quello raffigurante il Tempio, "sarebbe d'uopo fare il pandan", che evidentemente venne realizzato in tempi rapidi. Che fosse quello esposto nel 1847 a Venezia però è tutto da dimostrare, anche perché, nel frattempo, il pittore-fotografo aveva dipinto per l'onnipresente cavalier Treves, altra figura cardine del sistema e che meriterebbe studi più approfonditi, un analogo soggetto, forse identificabile con la versione di minori dimensioni oggi in collezione privata (fig. 38), e che a sua volta funge da rafforzativo dell'ipotesi che l'amatore veneziano prediligesse paesaggi di piccolo formato³⁸⁰.

³⁷⁷ M. Rampin, *Note sul pittore-fotografo Giacomo Caneva*, cit., pp. 112-114.

³⁷⁸ *Guida della Esposizione di opere d'artisti viventi*, cit., p. 7.

³⁷⁹ Vedi p. 153.

³⁸⁰ Su queste opere si veda: M. Rampin, *Note sul pittore-fotografo Giacomo Caneva*, cit., pp. 117; *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, cit., p. 164.

Alla luce dei documenti e delle fonti dell'epoca risulta quindi chiaro che questa Esposizione del 1847 si rivela un punto focale del discorso, visto che oltre a far comparire opere di certo interesse nella disamina dell'argomento, mette fianco a fianco Caneva e Bresolin, rafforzando, qualora ve ne fosse bisogno, l'ipotesi che i due si conoscessero. Ma confrontando le opere a tema romano citate in precedenza (figg. 37 e XIV, ad esempio) ci si rende pure conto che in certa misura Domenico mostra una modernità che non appartiene al Giacomo pittore: il primo pare tutto concentrato in un'analisi delle masse e degli effetti chiaroscurali che se nei due presunti *pendant* romani toccano vertici di preziosismo romanticheggiante, negli altri cartoncini virano verso una più moderna prosa che rimanda ai coevi esempi francesi, mentre il secondo sembra ancora legato a schemi dal sentore settecentesco in queste vedute esatte e a tratti leziose, punteggiate da personaggi e spunti aneddotici che invece mancano completamente negli olii del suo coetaneo. Si osservi solo la precisione delle architetture di Caneva e il reiterato gioco dei panni appesi praticamente ad ogni balcone disponibile, o ancora il scherzoso modo di apporre la propria firma, un cane seguito dalle lettere VA, o i suoi cieli smaltati e diafani: davvero un altro mondo rispetto alle corpose nuvole bianche che agitano gli orizzonti bresoliniani, battuti da una luce serotina che identifica le masse, o rispetto a quegli edifici che Domenico costruisce con pennellate sintetiche e corsive, quasi prosaiche, quasi corotiane, del Corot giovane e romano. E quanta distanza in questo senso anche dall'accademico *Paesaggio con castello* di tre anni prima: davvero impossibile spiegare il salto se non con una frequentazione assidua degli studi romani dei pittori d'oltralpe e del nord Europa, oltre che con un probabile contatto già avvenuto a queste date con la fotografia, futuro campo d'azione del nostro. Il contatto con Caneva in questo caso potrebbe essere stato, come già accennato, decisivo: se dai dati emersi risulta infatti evidente che Bresolin frequentò a più riprese la capitale e che doveva certamente conoscere il pittore-fotografo, risulta difficile non pensare che tra il 1843, anno del primo viaggio fuori dal Veneto di

Domenico, e il 1850, anno in cui mostrerà i primi calotipi, i due non si fossero scambiati informazioni e consigli, viste le comuni passioni, le frequentazioni degli stessi committenti e la compresenza accertata in varie città. In questo senso ci vengono incontro, anche se solo parzialmente, vista la grande frammentarietà dei *corpus* di entrambi, alcuni raffronti incrociati tra pittura e fotografia: le numerose tavolette realizzate da Bresolin e dedicate a figure di popolani e contadini (figg.), vicine cronologicamente anche al *Gruppo di persone sulla strada* oggi a Pesaro (fig.), messe in relazione con le carte salate di Caneva sullo stesso soggetto mostrano affinità evidenti, sia dal punto di vista compositivo che narrativo. Entrambi gli autori isolano i personaggi in uno spazio spesso vuoto, o comunque con uno sfondo non invasivo, con un intento descrittivo concentrato sulle espressioni e sugli attributi delle figure, dagli abiti agli accessori, che non è comune a tutta la pur vasta produzione simile di quegli anni. A livello fotografico sia sufficiente notare la distanza tra Caneva e, ad esempio, Naya (fig. 43), mentre a livello pittorico basti osservare la differenza tra il Bresolin degli olii (figg. XVIII - XXVI) e quello degli acquerelli (figg. IV, V e VI), forse realizzati qualche anno prima. Se infatti possiamo ipotizzare una datazione per i cartoncini in collezione Salviati, dal momento che uno di questi è datato 1846, e stilisticamente appare perfettamente affine agli altri, non siamo in grado di trovare una collocazione cronologica certa per gli acquerelli Soliman. Questi ultimi sono in tutto ventuno e probabilmente erano raccolti in un unico album o avevano la stessa destinazione finale, visto che misurano tutti 19 x 27 cm: alcuni recano scritte a matita indicanti la provenienza dei costumi, ma nessuno indica la data di esecuzione, che però potremmo forse ipotizzare di qualche anno addietro rispetto al gruppo che gravita attorno al 1846, vista la precisione “scolastica” e una certa graziosità “accademica”.

Sempre appartenenti a questo giro di anni, tra il 1843 e il 1848, sono certamente diverse altre opere di Bresolin, molto attivo in queste prime stagioni

di professionismo pittorico. È certamente ascrivibile al 1845 ad esempio uno dei suoi pezzi di maggior fortuna, ossia la tela intitolata *Il ritorno dei mietitori*, che conosciamo in ben tre versioni, caso unico nella produzione del nostro. Probabilmente la più antica è un olio (fig. XXVII) di 25 cm x 35 cm oggi in una collezione privata romana, e che dovrebbe essere il bozzetto preparatorio per quella più ampia realizzata in quell'anno ancora per Giacomo Treves³⁸¹ (fig. XXVIII), mentre la più tarda va identificata con il disegno (fig. XXIX) che reca una data probabilmente da leggere come 1847: del resto quest'ultima, realizzata a matita e leggero acquerello, presenta molte più affinità con la seconda versione che con la prima, nonché un livello di definizione che fa escludere si tratti di uno studio precedente alla stesura dell'opera finale. Questa, che misura 63,5 cm x 99,5 cm, è una tela evidentemente piuttosto prossima a quella con cui Bresolin si era aggiudicato i “Grandi Concorsi” dell'anno precedente, e che evidentemente doveva essere piaciuta a Treves, il quale, lo ricordiamo, era parte della commissione giudicante. Certo il quadro campestre offre uno spazio meno compresso e una minor “ombrosità”, peraltro nel *Paesaggio con castello* dovuta al “compito” assegnato al pittore, oltre ad un controllo dei mezzi formali più sicuro, sconfinante a tratti in un puntiglio descrittivo da collegarsi senza dubbio alla lezione di Markò, come risulta evidente dal confronto con le opere di questi, quale ad esempio il *Paesaggio* della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (fig. 44). Il parallelo tra le due versioni ad olio del *Ritorno dei mietitori*, inoltre, offre la possibilità di verificare come nella pittura “ufficiale” di Bresolin ci fosse stata una rapida evoluzione da un cromatismo freddo e smaltato ad un utilizzo della luce in chiave più romantica ma al contempo anche maggiormente naturalistica: dopo il bozzetto Domenico pare accorgersi che quelle ombre lunghe poco si accordano con un cielo da mattina invernale, e vira verso un incipiente tramonto che oltre a rendere più verosimile la scena la riscalda e le infonde una

³⁸¹ G. Podestà, *Studio di Bresolin Domenico di Padova*, in “Il Gondoliere”, Venezia, 29 marzo 1845.

maggior poeticità, una delicata sensazione di quiete pastorale. Quello che lascia interdetti è ancora una volta il confronto tra opere quali la *Veduta di Firenze*, o le *Rovine dell'acquedotto Claudio*, e i dipinti ufficiali come questo e il suo immediato predecessore: quasi Bresolin possedesse due registri tra loro distantissimi, uno dedicato ai committenti e alle esposizioni, modulato sui toni di Markò e di un paesaggismo che profuma di eleganze seicentesche, e uno privato, in cui muoversi con decisione all'interno di quella sobria e raffinata ricerca costruttiva che lega le opere italiane di Pierre-Henry de Valenciennes, Thomas Jones, Johan Christian Dahl e Jean-Baptiste Camille Corot. La stessa sensazione si avverte confrontando le tre versioni a noi note dei suoi tronchi d'albero, un disegno (fig. VIII), un acquerello (fig. VII) e un olio (fig. XXX): quest'ultimo è datato 1846, con un appunto a matita in alto a destra, e si presenta come uno studio dal vero, non compiuto e con molti dettagli lasciati ad uno stato di abbozzo piuttosto grezzo. Ma la massa dell'albero è costruita con grande immediatezza e una semplicità espressiva tale da accrescerne la veridicità, che invece svapora in un decorativismo che riverbera sia nel tocco che nelle gamme cromatiche delle due versioni oggi a Pesaro, più fredde, eleganti e compiaciute. Anche in questo caso è molto difficile dire se il disegno e l'acquerello siano posizionabili alla stessa altezza cronologica dell'olio, ma seguendo l'ipotesi di un progressivo aggiornamento di Bresolin sugli esempi romani, si potrebbe pensare, come per le due serie già nominate di *Figure*, ad una data precedente, quando lo studio dal vero era già condotto dal nostro, ma probabilmente sotto un più forte influsso degli insegnamenti accademici e di Markò. Quasi a confermare questa teoria giunge l'ultima opera che sappiamo per certo essere realizzata entro gli anni Quaranta, ossia l'autoritratto di spalle intitolato *Domenico Bresolin dipinge* (fig.), datato 1848: una visione curiosa e inconsueta, quasi ironica, e costruita su un monocromo essenziale e moderno, che mostra ulteriormente la progressiva semplificazione dei modi del nostro, almeno nelle opere non destinate al pubblico.

L'anno appena nominato è ovviamente quello noto per i moti insurrezionali che agitarono l'Europa, e a cui il pittore partecipò attivamente, essendo nominato capitano della III legione Dorsoduro della Guardia Civica³⁸², come emerge dai documenti dell'epoca: non siamo in grado di dire con certezza se durante il conflitto Bresolin interruppe completamente la propria attività pittorica, ma certamente dovette aumentare quella fotografica, visto che fino a queste date non se ne fa parola in alcuna fonte e che nel 1850 invece lo troviamo già decisamente ferrato nell'uso della nuova tecnica. In quell'anno infatti Domenico fu nominato Socio d'Arte dell'Accademia veneziana, un prestigioso riconoscimento a cui probabilmente non fu estranea la nomina a Segretario Perpetuo di Pietro Estense Selvatico, che il 23 maggio propose al Consiglio il nome di Bresolin in quanto “uno dei più valenti paesisti che sieno ora nelle provincie venete”³⁸³. La perorazione del critico però tocca altri due tasti particolarmente interessanti, ossia da un lato la stima per l'uomo, che definisce “coltissimo di spirito”, e che in parte conferma le ipotesi su una importante frequentazione pregressa tra i due, e dall'altro per il “diligente ricercatore degli odierni perfezionamenti fotografici”³⁸⁴. La prima menzione della nuova occupazione del padovano dunque fu quanto mai ufficiale, al punto che, insieme all'opera che era obbligatorio donare all'Accademia contestualmente alla nomina, Bresolin presentò “alcune prove di fotografi eseguite [...] sulla carta secondo i più recenti metodi, e con felicissima riuscita”³⁸⁵. Purtroppo non è stato possibile rintracciare questi calotipi nei fondi archivistici dell'istituzione, ma almeno conosciamo per certo lo “studio ad olio” (che ottenne “l'elogio dei presenti”)³⁸⁶ donato dal nostro:

³⁸² *Catalogo della Raccolta Fantoni nel Museo civico di Vicenza per la storia del 1848 in particolare e del risorgimento nazionale in generale*, Fabris, Vicenza, 1904, p. 35.

³⁸³ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Consiglio Accademico 23 maggio 1850*, Sedute Accademiche 1841-1860, Direzione, fasc. I, foglio 194 ms.

³⁸⁴ *Ibidem.*

³⁸⁵ *Ibidem.*

³⁸⁶ *Ibidem.*

si tratta della *Casa diroccata* (fig. XXXII) tutt'ora di proprietà delle Gallerie dell'Accademia e normalmente esposto a Ca' Pesaro.

La scelta dell'artista di presentare in un'occasione così importante e prestigiosa³⁸⁷ delle fotografie e un'opera decisamente anticlassica mostra in maniera molto eloquente quanto il percorso intrapreso all'inizio degli anni Quaranta lo avesse portato lontano da Bagnara, dallo stesso Markò e dai lavori eseguiti per Treves. L'inquadratura dell'abitazione ormai cadente è un'analisi lucida sia dal punto di vista pittorico che ottico, con una forte contrapposizione tra i dettagli, come i fili d'erba, i mattoni del muretto sulla destra o le tavole di legno accatastate, espressi con un nitore che si può definire fotografico, e un *ductus* pittorico veloce e per campiture rapide ma efficaci nelle murature intonacate e nella terra in primo piano. Se confrontata con il *Ritorno dei mietitori* o con il *Paesaggio con castello*, risalenti rispettivamente a cinque e sei anni prima, ci rendiamo conto di quanto si fosse modificata la percezione che Bresolin aveva del modo stesso di intendere la pittura, e probabilmente anche di se stesso: si sentiva libero, in altre parole, di esibire con orgoglio i risultati che fino a quel momento probabilmente aveva serbato per sé, e che ci paiono ora un consequenziale percorso costellato di piccoli gioielli di modernità, come la *Veduta di Firenze* o alcune *Figure* della collezione Salviati.

L'inizio degli anni Cinquanta dovette essere di grande prolificità per il nostro. Probabilmente intorno a queste date egli realizzò parte degli studi di montagna oggi conservati presso gli eredi (figg. XXXV - XLVI), che però,

³⁸⁷ Dall'Archivio è emersa sia l'approvazione ufficiale del 4 luglio da parte della Luogotenenza che la lettera con cui Bresolin ringrazia il suo mentore, probabilmente lo stesso Selvatico: "Illustre Signore, particolare onore egli fù [sic] per me quello di cui l'egregio consiglio accademico volle fregiarmi, onore che se lungi mi reputo di poter meritare procurerò che sia a me di sprone per esserne degno. Nel porgere che io ne faccio de' miei più vivi ringraziamenti oserei umilmente pregare Vossignoria di voler farsi interprete de' miei grati sentimenti presso il suddetto rispettabile consiglio ed onorevole Presidenza. Voglia Ella pertanto o Signore aggradire [parola illeggibile] della mia più alta stima e riconoscenza con cui ho l'onore di protestarmi di Lei Devotiss. Umile Servitore." Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, Personale 1841-60, Fascicolo IV, carta sciolta n.n. ms.

proprio per il loro carattere di appunti, difficilmente possono trovare una collocazione cronologica esatta, anche perchè la propensione di Bresolin a recarsi sulle Dolomiti e sulle Prealpi trevigiane a dipingere dovette durare ben dentro gli anni Sessanta, come vedremo nel prossimo paragrafo. Alcune di queste vedute (fig. XLIII) in ogni caso, così come alcune di quelle dedicate alla raffigurazione di animali (fig. XLIV) recano scritta la data del 1851, aiutandoci parzialmente in una ricostruzione cronologica per altri versi impossibile. Allo stesso anno della *Casa diroccata*, ad esempio, è datato il piacevole *Ponte sul Natisone* (fig. XXXIII), che conferma la passione di Bresolin per i paesaggi elaborati, con costruzioni a strapiombo, certo ora qui con un aspetto naturale e veritiero molto distante dai fiabeschi castelli di qualche anno prima. In questi tempi dovrebbe essere collocabile anche il terzo autoritratto del pittore (fig. XXXIV), che dimostra un'età di approssimativamente quarant'anni. In ogni caso diventa davvero complesso seguire le tracce del Domenico pittore a queste date e i registri delle mostre veneziane non ci aiutano molto: nel 1855 espone un quadro intitolato *Tramonto*³⁸⁸, nel 1857 una *Discesa alla Villa Adriana - Tivoli*³⁸⁹ e nel 1858 una *Calata di sole nelle montagne del Tirolo - Ampezzo*³⁹⁰, di cui solo quest'ultimo potrebbe essere collegato con una delle opere a noi note (fig. XLIII).

Il fatto che negli anni Cinquanta i documenti sul nostro nelle riviste d'arte siano molto rari è in parte dovuto all'assenza dalle scene ufficiali, che tornerà a calcare nel decennio successivo, come vedremo nel prossimo paragrafo, ma forse anche ad una progressiva diminuzione del suo impegno in campo pittorico, conseguenziale all'inizio della nuova professione di fotografo. Questa dovette

³⁸⁸ *Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle sale della I. R. Accademia Veneta di Belle Arti nell'agosto 1855*, Naratovich, Venezia, 1855, p. 11.

³⁸⁹ Dagli archivi delle Accademia di Venezia è emerso, infilato nell'*Elenco* alla nota successiva un foglio sciolto recante nome dell'artista sul recto, con titolo e data sul verso. Il piccolo manoscritto non era quindi stato all'epoca catalogato.

³⁹⁰ *Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle sale della I. R. Accademia Veneta di Belle Arti nell'agosto 1858*, Naratovich, Venezia, 1858, p. 15.

impegnarlo molto e gli rendeva probabilmente più delle arti tradizionali, in un momento in cui, come già visto, le stampe su carta iniziavano ad avere un mercato importante, legato in parte al circuito turistico che aveva già fatto le fortune dei vedutisti del secolo precedente. Le notizie sull'attività fotografica di Bresolin si devono soprattutto agli studi di Italo Zannier³⁹¹ e Dorothea Ritter³⁹², che hanno analizzato la sua produzione e fatto emergere nel miglior modo possibile questa parte delle vicende del padovano. Come già detto, la prima notizia sull'argomento è datata 1850, e da lì è un susseguirsi continuo di riferimenti all'attività fotografica del nostro: si inizia con il 1852 e con un articolo comparso sulla *Gazzetta Ufficiale* e firmato da un anonimo S., che Italo Zannier ipotizza essere il Selvatico, anche per assonanze stilistiche nello stile scrittorio. L'identificazione con il Segretario dell'Accademia sarebbe davvero di notevole rilevanza, se appurata con certezza, anche perché quello era l'anno in cui il critico pronunciava il discorso *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*³⁹³, la cui parte finale confluirà nel 1859 negli *Scritti d'arte* con il titolo *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*³⁹⁴. Abbiamo già citato in precedenza questo intervento, che assume una luce particolarmente interessante se collegata alla nomina a Socio d'Arte di Bresolin di due anni prima e ai rapporti probabilmente intercorsi tra il pittore-fotografo e il critico:

³⁹¹ Anche se già citati riportiamo di seguito i principali interventi dello studioso: I. Zannier, *Domenico Bresolin, un Maestro del XIX Secolo*, in "Fotologia", 10, Firenze, 1989; *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*, a cura di I. Zannier, Longo, Ravenna, 1991; I. Zannier, *Fotografia e pittura nel Veneto dell'Ottocento*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, tomo II, Electa, Milano, 2002; I. Zannier, *Gli Alinari a Venezia, città di fotografi*, in "Fotologia", 23/24, Firenze, 2003.

³⁹² Vedi p. 161 e nota 332.

³⁹³ P. Selvatico, *L'arte insegnata delle Accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Naratovich, Venezia, 1852, pp. 23-30.

³⁹⁴ P. Selvatico, *Scritti d'arte*, cit., p. 333.

[...] la fotografia [...] potrà anche avanzata di più, darci la rappresentazione di un fatto, ma non crearlo, ma non rinfocolarlo di affetti, non annobilirlo di elevate idee, non allegrarlo di que' gai, freschi, vividi colori, che rendono perennemente insigni i dipinti di cui siamo circondati: solo che si pensi infine, come la fotografia possa darci le esatte apparenze della forma, ma non dell'intelletto l'idea, deve ogni paura esser quieta, che non verrà danno nessuno all'arte per tale mirabile invenzione, ma anzi soccorso grandissimo³⁹⁵.

Il naturalismo di una veduta fotografica, non impreziosita dal fare artistico, è dunque secondo Selvatico il grande pregio della nuova tecnica, e il rapporto tra queste parole e la presentazione da parte del nostro della *Casa diroccata* insieme ad alcuni calotipi è davvero stringente, specialmente se, appunto, si presta fede all'idea che sia sempre l'Estense l'autore dell'altro intervento del 1852, in cui si esalta l'impegno di Bresolin, Antonio Perini e Carlo Conti, un *team* che in quegli anni lavorava fianco a fianco:

Questi valenti, consociando con esempio raro fra noi, le loro cognizioni chimiche, ottiche ed artistiche, giunsero a darci, come a dire, tradotta in brevi dimensioni Venezia, proprio qual è, bella di fantastiche eleganze, gaia carezzevole per armonioso contrasto di svariatissime architetture³⁹⁶.

³⁹⁵ P. Selvatico, *L'arte insegnata delle Accademie*, cit., p. 26.

³⁹⁶ *Progressi della fotografia in Venezia*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", 8 maggio 1852.

Proprio sull'architettura verteva infatti il lavoro dei tre, e in particolar modo di Bresolin, elogiato nello specifico perché aveva superato in questo campo il magistero dell'“ingegnoso Luigi Sacchi [...] pregevolissimo di darci vedute fotografiche in vaste dimensioni”, giungendo quindi il padovano a “presentarle forse più grandi ed infinitamente più nitide, più armoniche nel chiaro scuro, più ben digradate”, come dimostrava una veduta del Ponte dei Sospiri che “nulla lasci a desiderare di meglio”³⁹⁷. Se effettivamente lo stile fa pensare al Selvatico, il modo in cui l'articolaista collega abilità fotografica di Bresolin e talento pittorico, tende a confermare la presunta identificazione: “considerate poi rispetto alla scelta del punto di prospettiva, prova come sia l'opera di quel venerabile pennello, che nella pittura raggiunse a diritto sì bella fama”³⁹⁸.

Questa notorietà nel corso del decennio si sposta progressivamente a vantaggio della produzione fotografica realizzata da Domenico, come dimostrano le citazioni del 1854, in cui lui e Perini vengono definiti “abilissimi”³⁹⁹, del 1856, in cui si nominano “le magnifiche vedute di Bresolin”⁴⁰⁰ e del 1858, quando il Pietrucci conclude la sua biografia affermando che “stabilitosi ora in Venezia da' mano a' pennelli quando l'opulenza stendi la destra all'ingegno, esercitandosi più di sovente in lavori talbotipici e fotografici, ben persuaso che se l'arte è un'imitazione della natura, la natura è il vero modello dell'arte”⁴⁰¹. Sempre

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ *Ibidem.*

³⁹⁹ *Atti della distribuzione dei premj di Agricoltura ed Industria fatta a Venezia nella pubblica e solenne adunanza dell'I. R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti nel giorno 30 maggio 1854 da S. E. il Cav. Giorgio Tonnenburg, Cecchini, Venezia, 1854, p. 45.*

⁴⁰⁰ M. Treves, *Cenni critici sulla Esposizione industriale veneta del 1856*, Tipi della Gazzetta Ufficiale di Venezia, Venezia, p. 15.

⁴⁰¹ N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, cit., p. 46. Subito dopo il termine “talbotipici” il Pietrucci inserisce una nota che rimanda alla seguente definizione: “Talbotipia, dall'inventore Talbot, è l'arte di fissare le immagini della camera oscura sulla carta e sul vetro, come la Daguerrotipia, dall'inventore Daguerre, è l'arte di fissarle sulla lamina argentea. Fotografia è voce generica che abbraccia ambedue queste arti. Cogliere la mobile fisionomia dell'uomo che di continuo si muta sotto gli sguardi del pittore, scriveva non a guari il chiarissimo Dott. Antonio Berti in una rivista scientifica, fu uno de' primi tentativi del daguerrotipo. Più tardi ad accelerare il compimento delle chimiche azioni ed ottenersi migliori digradazioni ed ombre, si crearono nuovi metodi coi quali potendosi più facilmente naturaleggiare le inanimate cose, si

intorno a queste date compaiono inoltre delle notizie ben più interessanti sull'argomento, ossia quelle in cui si nomina l'influenza avuta da Bresolin sui fotografi toscani e in particolar modo sui fratelli Alinari, il cui nome può essere letto in controluce tra le righe apparse nel 1855 sul prestigioso *La Lumière*, dove si riprendeva un articolo⁴⁰², firmato P. C., della *Rivista Enciclopedia Italiana* (antologia, 10):

Il n'y a que trois ou quatre ans environ que l'on commencé à exposer au public, à Florence, les résultats des travaux photographiques. Lorsqu'on vit les belles reproductions des splendides monuments vénitiens, faites à Venise par M. Bresolin, quelques jeunes Toscans se livrèrent à l'étude de cet art naissant, afin que les superbes monuments de Florence fussent dignement reproduits⁴⁰³.

Il cognome Alinari viene poi esplicitato in un intervento dell'anno successivo, questa volta pubblicato a Padova:

avesse così il mezzo di riprodurre sulle grandi carte o sui vetri l'aspetto dei palagi, dei templi, o l'incantevole vista dei paesi, e delle rovine. Heilmann e Steewart, poi Thompson e Bingham s'ebbero felici risultati; ma toccava al Moitissier, cui però il Quinet contrasta la primizia del trovato, giungere d'ottenere dalla stessa prova negativa molte positive impicciolate od ingrandite a piacere. Questo genere di studji, la di cui applicazione è destinata a grandi progressi, è coltivato da non pochi amatori in ogni ordine di persone, ed io compiacendomi annoverare fra i più valenti del mio paese Pietro Singiaglia, Carlo Cerato, ed Antonio Sorgato, ho fermo, che mediante i loro nobili sforzi diffondendosi sempre più la passione ed il lustro di un'arte così bella e feconda, ne vantaggieranno di conseguenza la scienza e l'industria."

⁴⁰² *Della fotografia in Toscana*, in "Rivista Enciclopedia Italiana", 7 marzo 1855, pp. 67-70.

⁴⁰³ "Non è che da tre o quattro anni fa che si è iniziato a mostrare al pubblico, a Firenze, i risultati dei lavori fotografici. Quando si videro le belle riproduzioni degli splendidi monumenti veneziani, fatti a Venezia dal Sig. Bresolin, alcuni giovani toscani cominciarono a impegnarsi nello studio di questa arte nascente, in modo che i superbi monumenti di Firenze fossero degnamente riprodotti." (T.d.a.). *De la photographie en Toscane. Extrait de la Rivista Enciclopedia Italiana*, in "La Lumière", Paris, 19 maggio 1855.

In Venezia da qualche anno salì in gran fama il padovano Domenico Bresolin, il quale riprodusse con grande precisione gli incantevoli monumenti della Regina del mare. E fu la vista dei lavori del nostro concittadino che accese l'amore dell'arte nei fratelli Alinari di Firenze, i quali giunsero poi a tale perfezione da lottare all'Esposizione di Parigi, a detta del Moniteur, con i più abili espositori di Francia ed Inghilterra⁴⁰⁴.

Non sappiamo quanto di questa notizia sia vero, e tentare di valutare l'influenza, diretta o mediata, delle fotografie di Bresolin sul nascente magistero degli Alinari pare complesso, visto anche l'enorme squilibrio di notorietà, bibliografia e opere conosciute. Ci risulta anche piuttosto ardito ipotizzare quando questo contatto possa essere avvenuto, se già negli anni Quaranta (ma per entrambi abbiamo notizie di fotografie solo a partire dal decennio successivo), quando certamente il nostro si muoveva nel centro Italia, a Venezia durante un viaggio di formazione compiuto in una data ignota da Leopoldo o ancora a negli anni Cinquanta, quando Bresolin probabilmente ebbe modo di esporre nel Granducato e dovette ripassare in città, almeno a giudicare da un bel disegno inedito intitolato *La Sardigna in Firenze* (fig. XLVII) omaggiato dal pittore ad una signora Anna Angeloni e che verrebbe da datare in una fase piuttosto matura della carriera del nostro. Certamente tra le opere del padovano e quelle dei fiorentini esistono molte differenze, come già abbondantemente spiegato da Quintavalle nel 2003⁴⁰⁵, ma in entrambi i casi abbiamo una netta predominanza delle fotografie di architettura: anche solo scorrendo le opinioni dei

⁴⁰⁴ F. Fanzago, *Fotografia di Padova nel 1856*, in "Cronaca. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Economia e Industria", Milano, 15 agosto 1856.

⁴⁰⁵ A.C. Quintavalle, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze, pp. 538-540.

contemporanei si evince infatti come l'attività fotografica di Bresolin sia stata concentrata quasi unicamente sulla ripresa dei palazzi veneziani. Questo dato è nettamente confermato anche dalle opere che sono giunte fino a noi, nonostante le vicende biografiche ed artistiche del padovano, con la sua passione per i paesaggi campestri, il certo contatto con la Scuola Fotografica Romana, la conoscenza diretta degli artisti stranieri che gravitavano intorno al Caffè Greco, lascino pensare che la sua produzione "personale" dovesse consistere anche di una parte di paesaggi "minori", dei quali però non abbiamo alcuna traccia. Curiosamente la collezione degli eredi, così ricca di dipinti, non annovera praticamente alcuna prova nell'altro settore professionale dell'avo: se questi aveva conservato, tanto da tramandarli alle generazioni successive, molti studi, bozzetti e disegni, risulta piuttosto strano che non abbia fatto lo stesso con le fotografie, ma questa assenza potrebbe dipendere anche dalle difficoltà di conservazione delle carte salate, che potrebbero essere andate perse o distrutte. Di sicuro resta il fatto che la sua produzione fu principalmente dedicata ai canali (fig. 45) e soprattutto ai grandi (fig. 46) e piccoli palazzi veneziani, immortalati con una sapienza, un'attenzione analitica e un discernimento critico notevolissimi: a differenza di altri suoi contemporanei, infatti, Bresolin non focalizzò la sua attenzione solo sui più celebrati edifici, ma penetrò la città facendo attenzione anche ai dettagli architettonici meno appariscenti (fig. 47) ma non per questo meno importanti, e soprattutto evitò di trascurare quei palazzi mal messi (fig. 48) che tanto interessavano anche John Ruskin, e di cui il nostro, già autore di parecchi edifici cadenti nella sua produzione pittorica precedente, divenne il massimo cantore. Lo scrittore londinese elaborò il suo *The stones of Venice* tra il 1851 e il 1853, anni in cui certamente Bresolin si dedicò con passione e tenacia a riprendere Venezia, e non è da escludere, tutt'altro, che alcune delle fotografie utilizzate dall'inglese fossero opera del nostro, che da parte sua ci mostra anche un certo interesse, anch'esso comune a Ruskin, per il disegno architettonico (fig. XLVIII). Che l'inglese utilizzasse la tecnica inventata

in Francia è fuori di dubbio, come chiari nella già citata prefazione⁴⁰⁶ degli *Examples of the Architecture in Venice*, in cui scrisse che i suoi studi a matita potevano forse essere scambiati per dagherrotipi ma che non lo erano, anche perché non avrebbe avuto nessuna vergogna a dichiararlo in caso contrario, visto che in quegli stessi rilievi aveva “utilizzato senza scrupoli l’aiuto offerto dal dagherrotipo”⁴⁰⁷.

Va ancora una volta a Dorothea Ritter il merito di aver abbinato alcune fotografie realizzate da Bresolin a edifici interessati a Ruskin, come Palazzo Agnudio, di cui l’inglese dice che “avrebbe voluto realizzare alcune immagini per il mio album, fatica che ho potuto risparmiarmi grazie a due magnifiche calotipie” dedicate alle decorazioni dei pennacchi degli archi delle facciate, esattamente lo stesso particolare su cui si concentra una delle carte salate del padovano⁴⁰⁸.

Purtroppo questo tipo di opere, che pure restituiscono a Bresolin un ruolo di grande rilievo nella storia della fotografia italiana degli esordi, non hanno praticamente alcun riscontro con la sua opera pittorica, se si esclude il disegno architettonico già citato e quello a china raffigurante *I magazzini alle Zattere* (fig. XLIX): l’unico nesso che possiamo individuare riguarda quello che è praticamente un *unicum* nella produzione calotipica di Domenico, ossia la *Veduta del bacino di San Marco con velieri* (fig. 49), che la stessa Ritter collega al “desiderio di ricreare in fotografia la tradizionale veduta pittorica”, come dimostrano “la scelta del soggetto e della composizione e la particolare facilità nel recepire il contrasto chiaroscurale”⁴⁰⁹. Conosciamo infatti ad oggi diverse opere di Bresolin raffiguranti delle barche: alcune sono vedute “minori” (fig. L, LI e LIV) o di non così sicura attribuzione (fig. LII), ma altre sono una

⁴⁰⁶ Vedi p. 137.

⁴⁰⁷ Brano citato in *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, a cura di P. Costantini, I. Zannier, Arsenale, Venezia, p. 18.

⁴⁰⁸ D. Ritter, *Immagini di Venezia*, cit., p. 43.

⁴⁰⁹ Ivi, pp. 56-57.

testimonianza chiara e inequivocabile dell'attenzione del pittore all'argomento. Si tratta di un gruppo di tre opere (figg. LIII, LIV e LVII) raffiguranti le Zattere, dove Domenico abitava e che ebbe il merito, tra i primi, di rivalutare come soggetto, in una Venezia dominata dalle grandi e celebri scenografie già rese immortali dai vedutisti. Se è piuttosto chiaro che due dipinti (figg. LIII e LIV) sono in certa misura preparatori, insieme ad un piccolo e prezioso disegno (fig. LV), del terzo (fig. LVII), risulta molto complesso proporre una datazione per queste realizzazioni. Certamente la piccola tela *Zattere con velieri* va considerata come una delle opere più importanti e meglio riuscite di Bresolin, ma rispetto agli altri suoi esempi migliori, come la *Veduta di Firenze* o la *Casa diroccata*, presenta una definizione del dettaglio, una scelta di taglio compositivo e una luminosità diffusa completamente nuove. Per questo motivo facciamo fatica ad accettare l'ipotesi, ventilata dagli eredi ed espressa in maniera chiara dalla Tesi di Laurea di Anna Bovo⁴¹⁰ (mentre altri, come Nico Stringa⁴¹¹, sull'argomento non si sono espressi) di una datazione intorno al 1850: crediamo piuttosto si tratti di una serie realizzata verso la seconda metà degli anni Sessanta, dopo aver lungamente praticato la fotografia, e quando si era nuovamente dedicato con passione alla pittura, insegnando l'arte del paesaggio ai giovani allievi dell'Accademia veneziana. Tra questi spicca il nome di Guglielmo Ciardi, autore in quegli anni, al pari di Federico Zandomenighi, di una veduta della laguna veneziana che sembra strettamente imparentata ad un'altra tela di Bresolin su cui torneremo in seguito (fig. LVIII), *Squero in laguna*, che per affinità stilistica si può certamente probabilmente collocare nella stessa stagione delle opere realizzate alle Zattere.

⁴¹⁰ A. Bovo, *Domenico Bresolin "pittore paesista e fotografo"*, cit., pp. 112-115.

⁴¹¹ *L'Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, cit., p. 208.

3.4 *L'insegnamento in Accademia*

Il 1852 fu l'anno in cui Selvatico, come già visto, pronunciò il discorso “L'arte insegnata dalle Accademie secondo le norme scientifiche”⁴¹² e forse firmò l'articolo apparso sulla *Gazzetta Ufficiale di Venezia* citato⁴¹³ in precedenza e dedicato alla locale scuola di fotografia: in qualche modo sembrava che con l'avvento dell'Estense la situazione della prestigiosa istituzione dovesse volgere verso un sostanziale ammodernamento, in particolar modo per quanto riguardava la didattica, da sempre uno dei punti fermi delle teorie del padovano. In quello stesso 1852 Francesco Bagnara chiudeva la sua carriera di docente con la pensione, e questa chiaramente poteva essere un'ottima occasione per rinverdire la linea tenuta fin qui dall'Accademia in un settore che stava diventando sempre più importante. Per motivi che ci sfuggono invece quella cattedra rimase vacante per una dozzina d'anni, nonostante le polemiche scatenate da questa decisione:

Oggidì la nostra Accademia non ha Scuola di Paesaggio! Si asserisce che quella scuola si reputi inutile per Venezia! [...] bisognerebbe persuadere chi si interessa di belle arti della opportunità della scuola di paesaggio tra noi. Era forse timore che la grave età del Bagnara potesse non corrispondere alle esigenze dell'arte? Si poteva, crediamo, lasciarlo al suo posto fino a nuovi e ponderati provvedimenti;

⁴¹² P. Selvatico, *L'arte insegnata delle Accademie*, cit.

⁴¹³ Vedi pp. 193-194 e nota 396.

giacché, in ogni caso sarebbe stato più giovevole il prof. Bagnara, anche se ritenuto grave d'anni e svogliato, che non la cessazione della scuola⁴¹⁴.

Si dovettero attendere ben dieci anni prima che qualcosa cambiasse, con una esplicita richiesta⁴¹⁵ del Consiglio datata 6 aprile 1862 in cui si propose ufficialmente la riattivazione della soppressa scuola. Il 29 maggio del 1863 fu quindi diramato il Bando di concorso, che venne pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale di Venezia* il 12 giugno:

Col principio del p. v. anno scolastico 1863-64 verrà riattivata la Scuola di paesaggio nell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia.

Si apre ora il concorso alla relativa cattedra, per la quale è fissato l'annuo soldo di fior. 1155 v. a.

Non più tardi del giorno 31 luglio a. c., i concorrenti dovranno presentare all'I. R. Accademia:

1. La fede di nascita;
2. le prove degli studii letterarii ed artistici percorsi;
3. le prove degli impieghi nel ramo dell'istruzione artistica eventualmente sostenuti e di quelli che attualmente disimpegnassero;

⁴¹⁴ *Belle Arti, Cenni non inopportuni per chi si interessa delle nostre Arti Belle*, in "I Fiori", Venezia, 30 giugno 1853.

⁴¹⁵ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Verbale della seduta del Consiglio del 6 aprile 1862*, Atti d'Ufficio 1860-1863, Rubrica Direzione, Fascicolo I, carta sciolta n.n. ms.

4. l'elenco dei principali lavori, particolarmente di paesaggio eseguiti;
5. almeno due quadri di paesaggio di differente genere oltre buon numero di studi dal vero a matita ed a colori.

Il professore che verrà nominato dovrà insegnare il paesaggio col massimo sviluppo delle basi del vero, perciò sarà tenuto pure a dirigere i suoi alunni in istudii sulla verità⁴¹⁶.

La specifica annotazione sugli studi dal vero dovette sembrare a Bresolin scritta appositamente per lui, o meglio era probabilmente scritta direttamente da lui: leggendo infatti il verbale della seduta di Consiglio⁴¹⁷ tenutasi il 23 maggio, in cui veniva stabilito il testo del bando stesso, si scopre che nel contempo era stata istituita una “speciale Commissione” atta a redigere “un abbozzo di programma per la Scuola in discorso” e composta da Carlo Blaas, Michelangelo Grigoletti, Federico Moja, Tommaso Viola, Giovanni Battista Cecchini (lo stesso di cui collezionava opere l'abate Meneghelli)⁴¹⁸, Federico Narly e il futuro vincitore Domenico Bresolin. Il 31 agosto dello stesso 1863 furono registrate le candidature di tre pittori:

1. Bresolin Domenico, nativo di Padova, domiciliato in Venezia, Pittore paesista e prospettico, Socio d'Arte di quest'I. R. Accademia.

⁴¹⁶ *Avviso di concorso*, in “Gazzetta Uffiziale di Venezia”, Venezia, 12 giugno 1863.

⁴¹⁷ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Verbale della seduta del Consiglio del 23 maggio 1863*, Atti d'Ufficio 1860-1863, Rubrica Direzione, Fascicolo I, carta sciolta n.n. ms.

⁴¹⁸ Vedi p. 153.

2. Seffer Alessandro, nativo di Belluno, domiciliato in Venezia, Pittore paesista e prospettico, Assistente per il Disegno presso l'I. R. Scuola Reale Superiore in Venezia.
3. Brivio Francesco, nativo di Vimericati, domiciliato in Venezia, Pittore paesista e prospettico⁴¹⁹.

Bresolin ovviamente si aggiudicò il concorso, su cui abbiamo moltissimo materiale, tra autorizzazione di riapertura della scuola, commissioni ufficiali, giudizi sintetici, curriculum dei candidati, e ratifiche⁴²⁰: tra questi però quello forse più interessante è rappresentato dalla “Tabella Qualificativa”⁴²¹. Si tratta di un prezioso documento che confronta i dati di tutti e tre i candidati e che in parte legittima la vittoria di Bresolin, pur avvenuta in presenza di un evidente favoritismo interno, visto che questi offriva senza dubbio il curriculum migliore e presentava il numero di opere più consistente⁴²². Da queste carte apprendiamo molte notizie assolutamente inedite sul pittore, a partire dal fatto che non aveva figli e che “oltre alla lingua nazionale conosce perfettamente la Francese e la Tedesca” continuando con notazioni sulle sue opere. Alla voce “indicate come eseguite” infatti leggiamo:

⁴¹⁹ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Comunicazione alla Eccelsa I. R. Luogotenenza. Venezia 31 agosto 1863*, Atti d'Ufficio 1860-1863, Rubrica Direzione, Fascicolo I, carta sciolta n. 255 ms.

⁴²⁰ Tutti i documenti relativi sono contenuti nel faldone Atti d'Ufficio 1860-1863 citato nella nota precedente.

⁴²¹ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Tabella Qualificativa (desunta dalle Istanze) dei concorrenti alla cattedra di Paesaggio nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia in seguito all'avviso di concorso della I' R. Luogotenenza Lomb. Veneta 29 maggio 1863 n° 15896*, Atti d'Ufficio 1860-1863, Rubrica Direzione, Fascicolo I, carta sciolta n. n. ms.

⁴²² *Ibidem*. Seffer aveva presentato tre quadri, undici studi dal vero e nessuno studio a matita; Brivio tre quadri, otto studi a matita e “varii” studi dal vero; Bresolin due quadri, quaranta studi dal vero e venti studi a matita.

Un dipinto rappresentante Paese d'Invenzione acquistato da S. M. l'Imperatore Ferdinando I nell'anno 1843 all'Esposizione di Trieste.

Altro come sopra eseguito nell'anno 1845 per commissione di Sua Altezza Imp. il Serenissimo Arciduca Federico.

Varii altri dipinti pure eseguiti per commissione - fra quali - per S. A. Principe Hoenzholler - Contessa Esterhazy - Contessa Auersbery - Contessa Waldstein - Cav. Treves - Conte Benedetto Valmarana ecc. ecc. oltre alcuni altri eseguiti e venduti presso pubbliche mostre di Estere Nazioni⁴²³.

Questo prezioso documento evidentemente accresce il rimpianto per la dispersione del *corpus* bresoliniano, che è stato possibile ricostruire solo in parte durante questa ricerca. Il lavoro ha consentito il reperimento di dodici opere oltre a quelle degli eredi, per la maggior parte inedite, ma anche in questo caso si tratta per lo più di studi dal vero, tra i quali vanno probabilmente identificati quelli presentati dal padovano in occasione del concorso. Delle prestigiose commissioni citate si è provato a seguire le tracce ma senza alcun risultato, e gli unici dipinti citati nel corso del XX secolo sono probabilmente parte di quelli rimasti di proprietà della famiglia: ad Este in una storica mostra del 1948⁴²⁴ e a Venezia nel 1950 in occasione dell'esposizione per il bicentenario dell'Accademia⁴²⁵, sono

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ *Mostra retrospettiva di Domenico Bresolin*, in *IV settembre euganeo. Este nel passato e nel presente*, Successori Penada Stampatori, Padova, 1948, p. 56. In quest'occasione furono esposti i quadri intitolati *Tramonto*, *Paesaggio di Montagna*, *Cascata*, *Lago alpino*, tre opere denominate *Paesaggio alpino* e tre *Paesaggio*.

⁴²⁵ E. Bassi, *L'accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario*, Accademia di Belle Arti, Venezia, 1950, p. 50. In questa occasione furono esposti i quadri intitolati *La cascata*, *Lago alpino*, *Laghetto*, *Paesaggio alpestre* oltre alla *Casa diruta* da identificarsi ovviamente con l'opera oggi a Ca' Pesaro. Le opere presentate in questa mostra recano anche una collocazione: i primi due in "Raccolta Tasinato" di Este, il terzo in "Raccolta Giarretta" dello stesso luogo, il quarto presso la sede estense della "Banca cooperativa popolare di Padova". Evidentemente la Bassi aveva sfruttato le opere esposte due anni prima nella mostra del IV

infatti comparse opere dai titoli vaghi quali *Paese*, *Lago alpino*, *La cascata* e via scorrendo che certamente non hanno alcun rapporto con le realizzazioni più importanti che emergono dal documento appena citato.

Tornando al concorso, il 18 luglio 1864, e non conosciamo i motivi di questo lungo slittamento, Domenico Bresolin ricevette comunicazione della vittoria, il 21 prestò giuramento e il 2 agosto⁴²⁶ si insediò definitivamente. Nel frattempo, probabilmente sull'onda dell'entusiasmo per il nuovo incarico e per la raggiunta, e forse sospirata, stabilità economica conseguente, vendette il suo intero archivio fotografico⁴²⁷ al collega di lungo corso Carlo Ponti, con il risultato che ancora oggi molte delle opere del padovano sono erroneamente attribuite al ticinese. Il 27 settembre, infine, ricevette una richiesta da parte del Consiglio di inviare il programma della Scuola entro il 25 ottobre e il 17 di quel mese infatti fece recapitare all'Accademia una lettera di ringraziamento e il programma stesso⁴²⁸, che è opportuno riportare integralmente:

Alla Spettabile Presidenza della I. R. Accademia di Belle Arti di
Venezia.

settembre euganeo, ma che ad oggi non sono identificabili. L'indicazione delle misure infatti non corrisponde a nessuna opera nota, fatto salvo forse il *Paesaggio alpestre* che in catalogo è descritto come un cartoncino di 46 cm x 30 cm e che potrebbe essere quello (fig.) oggi in collezione privata emerso durante questa ricerca.

⁴²⁶ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Comunicazione alla Eccelsa I. R. Luogotenenza. Notifica al Prof. Bresolin*, Atti d'Ufficio 1863-1866, Rubrica Varie, Fascicolo I, carta sciolta n. 404 ms.

⁴²⁷ La vendita è stata dimostrata da Italo Zannier che ha individuato un album recante i timbri a secco di Bresolin sulla fotografia stessa e quelli di Ponti sulla cornice. I. Zannier, *Sublime fotografia. il Veneto: una breve storia*, Corbo e Fiore, Venezia, 1992, p. 10.

⁴²⁸ Tutti i documenti citati sono manoscritti e sono oggi conservati nello stesso faldone dell'Archivio dell'Accademia indicato nella nota precedente.

Onorato da questa Presidenza della comunicazione per esteso dell'ossequiato Ministeriale dispaccio del 19 settembre p.p. N. 5711 ed insieme degli atti d'Ufficio precedenti quali il P.V. della Commissione 16 febbraio 1863 unito al rapporto Presidenziale 23 maggio 1863 N. 214, ed invitato ad esporre un Programma dettagliato sul modo d'insegnamento col quale io intenderei condurre la Scuola di Paesaggio testè affidatami dalla Sovrana Volontà, io imprendo ad obbedire all'ingiuntomi incarico, e colla più viva soddisfazione, perché mi sento animato dalla speranza di cogliere nelle viste della Superiorità, essendo ché a tutto quello che fù [sic] esposto nel venerato Ministeriale Dispaccio ed è contenuto nell'indicato P.V. intendo obbedire affatto, e per dover mio, e perché tutto quello collima perfettamente colle massime radicalmente fisse nel mio pensiero.

Tutto questo sarà poi facile spiegare quando codesta Spettabile Presidenza ricordi che a me pure fù concesso l'onore di far parte della Commissione la quale estese il P.V. 16 febbraio 1863 in quella con gli Illustri Colleghi propugnando altamente la massima dello studio della natura fino dai primordi dell'insegnamento, ed al contrario di quanto negli Statuti Accademici stava scritto per questa Scuola.

Io ho esteso il Programma che unisco nel quale stanno esposte nella Premessa le massime contenute nel P.V. 16 febbraio 1863 sotto ai N° 1, 2, 2 approvato dall'Eccelso I. R. Ministero, e nella Distribuzione dello studio nei tre anni [sottolineato nel testo manoscritto] ho avuto in mira di provvedere al progressivo insegnamento di questo ramo d'Arte.

In quella distribuzione, per ogni anno, accenno a studj della natura, perché trovo necessario che continuamente siano in quella gli alunni esercitati, potendo qui pure a Venezia trovare di che studiare cieli, fondi, acque, qualche albero, paludi, barche, macchiette, animali,

riservando poi la maggiore applicazione dello studio dal vero nel periodo d'autunno in campagna.

Intorno a questa benefica Superiore disposizione che si possa effettuare sino dal primo anno un tale insegnamento sul vero più scelto e più ampio, io non posso che stimarmi assai fortunato, e nulla ho da osservare riguardo al compenso che sarebbe assegnato al Professore ed agli allievi.

Desidero che quanto ho esposto fin qui e nel mio Programma d'insegnamento, possa soddisfare alla Superiorità, e che questa Spettabile Presidenza voglia appoggiarlo⁴²⁹.

Programma d'insegnamento per la Scuola di Paesaggio di questa
I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia.

Premessa

I. Non saranno ammessi nella Scuola di Paesaggio se non gli alunni dell'Accademia i quali hanno conveniente istruzione nella Prospettiva e nello studio delle ombre, e per il disegno a mano libera abbiano fatto studio dell'Ornato o negli Elementi della figura.

II. Sarà base dell'insegnamento sempre il vero.

III. Il corso dell'insegnamento nella Scuola di Paesaggio sarà di soli tre anni.

⁴²⁹ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, Atti d'Ufficio 1863-1866, Rubrica Varie, Fascicolo I, carta sciolta n. 470 ms.

Distribuzione dello studio nei tre anni

Primo anno: Studio di solo disegno a matita, al carbone, o in qualunque altro modo piacerà al Professore, prima dei piani lontani, poi dei piani principali e dei dettagli, sempre da originali tratti dal vero. Nel corso poi dell'anno gli alunni saranno iniziati anche nel disegno della Natura.

Secondo anno: Iniziamento al dipingere, prima sopra studj tratti dal vero parziali, poi da studj più completi e anche da qualche quadro. Durante il corso dell'anno saranno iniziati gli alunni a dipingere anche dalla Natura.

Terzo anno: Esercizio di composizione con materiali tratti dal vero, prima in disegno poi in colore ed esercizi continui sulla verità.

N. B. Stampe celebri, fumi, litografie di autori distinti si studieranno solamente consultandoli, ma copiandole mai.

Appendice

Degli studi di autunno in campagna.

Volendo che la Superiorità secondasse generosamente il maggiore sviluppo di questa Scuola, concede che a spese Erariali sieno, durante l'autunno, condotti i migliori allievi in campagna assegnando per le spese d'ogni allievo fiorini 80.

Tale studio sarà condotto colle seguenti norme.

1° Ogni anno (incominciando dall'anno 1865) gli alunni di I, II, III anno avranno circa sei settimane di studio in campagna, condotti dal Professore e dove egli stimerà più opportuno, non però a troppa distanza da Venezia.

2° Queste sei settimane decorreranno dal 16 Agosto a tutto Settembre.

3° Avranno diritto ad aspirare a questo modo d'insegnamento i soli alunni che fossero premiati nell'anno con medaglia o con un I Accesit.

4° Qualora il Professore acconsenta, ogni altro allievo, appartenente a questa Scuola, purché spenda del proprio, potrà aspirare a questo periodo di studio in campagna.

5° Ogni mancanza all'ordine ed al buon contegno morale dell'allievo durante l'anno, darà diritto al Professore di non ammetterlo l viaggio d'istruzione, ed ogni volta che un alunno stipendiato o con mezzi propri, durante il periodo di questo studio e viaggio, commettesse di tali mancanze, il Professore avrà diritto di allontanarlo⁴³⁰.

I due manoscritti di Bresolin contengono molte informazioni di grande interesse, a partire dalla conferma della partecipazione diretta del pittore alla stesura del programma della Scuola ancor prima che fosse istituito il concorso. La notizia principale resta però il fatto che il programma di insegnamento stilato dal padovano prevedeva delle radicali modifiche a quanto previsto dagli statuti fino ad allora esistenti: la novità principale stava nel cosa si dovesse copiare, ossia la natura, e cosa non si dovesse copiare, ossia le litografie, pratica quest'ultima molto diffusa nel vecchio metodo, che evidentemente Bresolin aveva dovuto subire sotto Bagnara e che, come abbiamo visto, era già criticato all'epoca dello scenografo della Fenice. Questa prassi veniva ora decisamente riusata a vantaggio di un progressivo, ma costante, avvicinamento al vero,

⁴³⁰ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Programma d'insegnamento per la Scuola di Paesaggio di questa I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Atti d'Ufficio 1863-1866, Rubrica Varie, Fascicolo I, carta sciolta n. 467 ms.

considerato l'unico esempio possibile, a parte l'eccezione del primo anno quando, per avvicinarsi alla materia, era previsto di copiare opere originali solo se a loro volta queste fossero tratte dal vero. Ovviamente una grande novità fu anche l'istituzione di questi viaggi di sei settimane, per i quali sappiamo da una nota che l'insegnante avrebbe dovuto guadagnare trecentoquaranta fiorini⁴³¹, e che iniziarono nell'agosto del 1865. Il primo episodio di questo nuovo metodo di insegnamento, per il quale alla fine furono stanziati seicentoquaranta fiorini, di cui ottanta a studente e solamente centosessanta al docente⁴³², si svolse a Serravalle, nel trevigiano, e vide partecipare sei studenti, tra cui Giuseppe Canella, Antonio Mocenigo e Guglielmo Ciardi⁴³³: trattandosi del primo esperimento in questo senso l'attesa per i risultati prodotti dagli allievi dovette essere molta e, a parte una nota di demerito⁴³⁴ a Mocenigo per non aver consegnato nessun lavoro realizzato durante il viaggio, la commissione chiamata appositamente a giudicare gli esiti dell'iniziativa ebbe "motivo di trovarsi pienamente soddisfatta, e per il valore e per il numero"⁴³⁵ delle opere prodotte. Il viaggio di istruzione si ripeté anche nei due anni successivi con simili risultati, ma nel 1868 i fondi cessarono improvvisamente e non fu più possibile continuare quella esperienza, che pure doveva essere stata di grande utilità per i giovani allievi. Il rincrescimento dell'Accademia e di Bresolin stesso per la cancellazione delle sovvenzioni furono molto forti, tanto che nel 1869 la Segreteria dell'istituzione tentò nuovamente di insistere per ottenere nuovi fondi, ma la risposta ricevuta fu che avrebbero dovuto reperire le finanze necessarie nella somma già globalmente corrisposta. Lo stesso professore, nel 1868, a notizia

⁴³¹ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Ordine di pagamento 18 agosto 1865*, Atti d'Ufficio 1863-1866, Rubrica Varie, Fascicolo I, carta sciolta n. 20947 ms.

⁴³² Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Resoconto e rapporto sulla Scuola del Paesaggio*, Atti d'Ufficio 1863-1866, Rubrica Varie, Fascicolo I, carta sciolta n. 396 ms.

⁴³³ *Ibidem.*

⁴³⁴ *Ibidem.*

⁴³⁵ *Ibidem.*

della soppressione appena comunicatagli, aveva indirizzato la seguente lettera di rincrescimento alla Presidenza:

Mi fa un dovere di riscontrare questa Spettabile Presidenza di aver ricevuto sotto il N. 163 in data 26 settembre, la partecipazione del Decreto della R. Prefettura vertente il viaggio di istruzione di questo anno. Non può a meno il sottoscritto esternare il più vivo rincrescimento per questo fatto che sconnette l'andamento della sua scuola nell'attuale sua organizzazione, e nella parte vitale, portando grave pregiudizio agli scolari interessati.

Nella speranza che in seguito si possa provvedere con più certezza a questo bisogno, il sottoscritto ha l'onore di rassegnare tutto il suo ossequio⁴³⁶.

Evidentemente Bresolin, che in gioventù aveva molto viaggiato e molto dipinto dal vero, riteneva assolutamente fondamentale questa parte del suo corso, che doveva aver dato gli esiti sperati, soprattutto in termini di crescita dei suoi allievi, tra i quali si annoverano nomi del calibro di Alessandro Milesi, Giacomo Favretto, Luigi Nono ed Ettore Tito.

Purtroppo non sappiamo molto altro dell'insegnamento di Bresolin, che negli anni a seguire dovette avere una serena continuità tale da non giustificare ulteriori menzioni di rilievo nei documenti e nelle fonti dell'epoca. In questo contesto inoltre difficilmente potremmo ricostruire le vicende artistiche di tutti gli studenti del pittore padovano, e tantomeno inoltrarci in un'ennesima analisi

⁴³⁶ La lettera è datata 30 settembre 1868 e inviata da "Vittorio", che presumiamo si possa identificare con Vittorio Veneto. Il motivo per cui Bresolin si trovasse in questo luogo ci è oscuro. Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, Personale, carta sciolta n. 168 ms.

della fase giovanile del più famoso tra questi, ossia Guglielmo Ciardi, che peraltro prese il posto del suo vecchio maestro come insegnante all'Accademia nel 1894, ma riteniamo comunque utile proporre alcune considerazioni finali.

Il futuro padre di Beppe ed Emma fu l'unico tra i numerosi allievi celebri di Bresolin (tutti piuttosto inclini ad utilizzare la fotografia, cosa del resto che divenne prassi abituale a partire dagli anni Settanta del secolo, come già visto in precedenza) ad avere il tempo di frequentare le lezioni in campagna "inventate" dal nostro, che ebbe su di lui un'influenza notevolissima, al punto che le opere giovanili di Ciardi sono spesso confondibili con quelle del suo maestro, come affermava Elena Bassi nel 1950 parlando di Bresolin: "ora molti suoi dipinti, nel commercio, sono attribuiti a Guglielmo Ciardi"⁴³⁷. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una strada senza uscita, poichè ovvie ragioni commerciali suggeriscono ai proprietari di non dubitare della paternità delle opere in loro possesso e che il pittore padovano spesso non firmava le sue tele, o almeno lo faceva con un materiale deperibile visto che non ne troviamo che forse una sbiadita traccia nell'angolo in basso a destra di alcune opere, a cominciare dalla *Casa diroccata*. Alessandro Rosa, in una brillante tesi di laurea del 1991 che ebbe come relatore Italo Zannier, aveva tentato di suggerire⁴³⁸ alcuni possibili scambi attributivi, proponendo opere come *Cereria alla Giudecca* e *Casa del giardiniere* (fig. 50) come possibili Bresolin, ma per quanto l'ipotesi sia affascinante e non priva di qualche riscontro stilistico sembra difficile che le due tele in questione siano opera del pittore-fotografo padovano. Allo stesso modo riteniamo superfluo sottolineare l'importanza che la lezione di Domenico ebbe sul giovane Ciardi, evidenziata da quasi tutta la sterminata bibliografia⁴³⁹ sul

⁴³⁷ E. Bassi, *L'Accademia di Venezia*, cit., p. 74.

⁴³⁸ A. Rosa, *Rapporti tra la fotografia e la pittura veneta di paesaggio dell'Ottocento*, tesi di laurea, relatori I. Zannier e G.A. Popescu, Istituto universitario di architettura di Venezia, pp. 108-111.

⁴³⁹ A titolo di esempio riportiamo il giudizio di Elena Bassi: "Per qualche anno, dal 1864 al 1868, i paesaggi dipinti dal Bresolin e dal Ciardi furono molto simili e soggetti a reciproche false attribuzioni. E. Bassi, *Guglielmo Ciardi e l'Accademia di Venezia*, in *Guglielmo Ciardi*,

veneziano: lascia solo leggermente perplessi a questo riguardo la celebre frase che quest'ultimo dedicò agli artisti fiorentini, di cui affermò, in una intervista a Ugo Ojetti del 1911, che “vedendo parlare quei pittori avevo imparato più che a Venezia vedendo dipingere tutti i professori dell'Accademia”⁴⁴⁰, misconoscendo in questo modo l'enorme rilevanza avuta da uno dei suoi insegnanti e che risulta lampante da opere come *Il grappa d'inverno* o *Barene a Venezia* (figg. 51 e 52), entrambi del 1866. Probabilmente Bresolin non fu neppure estraneo alle decisioni di Guglielmo di effettuare un viaggio di formazione che nel 1868 lo portò a Firenze, Roma e Napoli, e da cui tornò evidentemente entusiasta per i lavori dei Macchiaioli, non a caso, come detto, tra i più attivi utilizzatori della fotografia in qualità di riferimento chiaroscurale e compositivo. Quando Ciardi tornò in laguna, probabilmente sul finire di quello stesso 1868, l'attività di Bresolin, che morì all'età di ottantasette anni nel 1900⁴⁴¹, andava volgendo al termine, come chiarisce un documento del 1873 rinvenuto da Elena Bassi in cui si afferma che Domenico “perché dedicatosi intensamente all'insegnamento, non dipinge più per guadagno, non espone più né a Venezia né altrove”⁴⁴², e il giovane allievo dal canto suo era tutto preso dalle novità imparate in Toscana e condivise con l'amico Federico Zandomeneghi. Il momento del primo passaggio di testimone (a cui seguirà quello alla cattedra dell'Accademia) che consegnò al pittore ventiseienne il ruolo di protagonista e innovatore del paesaggismo veneziano, sembrò quindi giunto, ma, prima che le carriere dei due prendessero

catalogo della mostra, Treviso, Ca' da Noal, 10 settembre - 6 novembre 1977, a cura di L. Menegazzi, Canova, Treviso, 1977, p. 37.

⁴⁴⁰ P. D'Ancona, *La pittura dell'Ottocento*, Società Editrice Libreria, Milano, 1954, p. 335.

⁴⁴¹ Per l'esattezza il decesso avvenne il 23 marzo. *Registro dei morti della Parrocchia di Santa Maria del Rosario di Venezia*, 1873.1904, atto n. 23. Bresolin non ebbe figli e lasciò i suoi quadri al nipote, figlio di Margherita e del fotografo Pietro Salviati, che era stato suo allievo, Benedetto. Questi, a sua volta pittore e allievo di Ciardi, sposò Margherita Soliman, dando così origine alle collezioni Salviati e Soliman in cui sono divise le opere lasciate in eredità da Domenico. Si segnala inoltre che nell'estate del 1897 l'ormai ottantaquattrenne Bresolin fu insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia: Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Atti del Collegio Accademico*, 1897, IV, prot. 249 ms.

⁴⁴² E. Bassi, *Guglielmo Ciardi*, cit., p. 37.

direzioni diametralmente opposte, in declino una e in ascesa l'altra, ci fu probabilmente lo spazio per un ultimo, significativo scambio. Sono infatti generalmente datate a questi anni, tra 1868 e 1869 due tele giovanili molto celebri di Ciardi e Zandomeneghi, rispettivamente *Il Canale della Giudecca* di Ca' Pesaro (fig. 53) e il *Bastimento allo scallo* (fig. 54) di Palazzo Pitti, che dimostrano l'evidente debito nei confronti del Bresolin delle *Zattere con veliero* e soprattutto dello *Squero in laguna* (fig. LVIII). Quest'ultima opera poi sembra davvero la matrice da cui è tratto il *Bastimento* di Federico, che d'altro canto è unanimemente considerato la chiave di volta dell'allora incipiente passaggio ad una nuova modernità da parte di Ciardi. Non possiamo in alcun modo stabilire se Zandomeneghi abbia copiato il quadro del professore dell'Accademia, o se i due si fossero seduti uno in fianco all'altro mentre immortalavano la comune veduta: in questo caso, però, mancherebbe sul proscenio il *trait-d'union* tra i due, quel Guglielmo Ciardi che funse da contatto tra il maturo padovano e il giovane veneziano. Ma del resto quella di Domenico Bresolin è una storia costellata di parti mancanti, di punti oscuri e di supposizioni, di tentate ricostruzioni e di luci che si accendono improvvisamente a rischiarare qualche pezzo del romanzo: un velo di mistero non poteva mancare nemmeno su quello che probabilmente è l'ultimo quadro importante che l'eclettico artista realizzò.

Antologia

1. A. Cuvelier, *Sur plusieurs méthodes de dessin héliographique*, in “Bulletin de la Société française de photographie”, Paris, gennaio 1856. (T.d.A.)

Abbiamo ricevuto da M. Cuvelier, di Arras, una comunicazione relativa a dei procedimenti atti a realizzare dei disegni che riproduce poi fotograficamente, come le matrici ordinarie; ne abbiamo estratto quanto segue:

“Il primo procedimento si basa semplicemente sull'utilizzo di una matrice al collodio che o si espone un istante nella camera scura davanti a un fondo unito e bianco o che si fa annerire con dell'acido gallico, e di cui viene riportata la riduzione dell'argento sulla superficie attraverso un immersione prolungata nello stesso bagno o in un bagno di cianuro di potassio.

Questo foglio di vetro si trova dunque nero in trasparenza e grigio sulla superficie. Se adesso lo sistemiamo su un pezzo di drappo nero e tracciamo sul collodio un disegno qualunque, è evidente che ogni tratto che la punta avrà realizzato, mettendo a nudo il vetro, lascerà vedere il fondo nero e farà lo stesso effetto che se avessimo disegnato su un foglio bianco con una matita nera.

Il secondo metodo è di una estrema facilità di realizzo e a un prezzo di costo insignificante.

Prendete un pezzo di vetro qualsiasi, posatelo su un ‘cuscino’ di carta, inchiostратelo con un nero tipografico esattamente come si inchiostra un pietra litografica, ruotatelo il tutti i sensi, in modo di realizzare uno strato più uniforme possibile e sottile.

Spolverizzate in seguito fortemente questo strato di inchiostro con del bianco di cera in polvere fine per mezzo di un setaccio, sfregate leggermente con un pennello di tasso per far aderire il bianco allo strato di nero.

Sollevare il vostro vetro per far cadere l’eccesso di bianco e sfregate ancora con il pennello di tasso fino a non aver lasciato sul vetro che la quantità aderente al nero e necessaria per avere una superficie bianca e uniforme. Il vetro così preparato è pronto a ricevere un disegno: sistemarlo su un fondo nero e disegnatevi con una punta.

Questa preparazione permette di lavorare sia con la punta che punteggiando.

Il punteggio si fa spillando con la punta del pennello.

Il terzo metodo è perfino ancora più semplice, e non esige alcuna preparazione. Basta prendere un pezzo di vetro, sistemarlo, come gli altri, su un pezzo di drappo nero, e dipingere ad olio con un bianco mescolato con giallo di cadmio per avere un po’ più di valore del giallo di Napoli.”

2. Ch. Baudelaire, *Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859*, in “Revue française”, vol. XVIIème, Paris, 20 giugno 1859, pp. 262-266. (T.d.A.)

Mio caro Morel, se avessi il tempo di tirarvi su il morale, ci riuscirei facilmente sfogliando il catalogo e facendo un estratto di tutti i titoli ridicoli di tutti i soggetti comici che hanno l'ambizione di attrarre lo sguardo. Questo è lo spirito francese. Cercare di stupire con dei mezzi di stupore estranei all'arte in questione è la grande risorsa di persone che non sono *naturalmente* artisti. A volte, ma sempre in Francia, questo vizio entra in uomini che non sono privi di talento e che lo disonorano così con una miscela di adulterio. Potrei far sfilare davanti ai vostri occhi i titoli comici in stile *vaudeville*, i titoli sentimentali a cui manca solo il punto esclamativo, i titoli-calembour, i titoli profondi e filosofici, i titoli fuorvianti, i titoli trappola, nel genere di *Bruto, sciogli Cesare!* "O razza infedele e depravata! dice Nostro Signore, fino a quando sarò con voi? fino a quando soffrirò?" Questa razza, infatti, artisti e pubblico, ha così poca fede nella pittura, che cerca senza posa di travestirla e avvolgerla come una medicina sgradevole in capsule di zucchero; e che zucchero, gran Dio! Vi segnalerei due titoli di quadri che non ho visto altrove: Amore e Gibelotte! La curiosità è allo stesso tempo l'appetito, non è vero? Io cerco di combinare intimamente queste due idee, l'idea di amore e l'idea di un coniglio spellato e preparato in ragoût. Io davvero non posso supporre che l'immaginazione del pittore sia arrivata fino ad adattare una faretra, delle ali e una benda sul cadavere di un animale domestico; l'allegoria sarebbe veramente troppo oscura. Piuttosto, credo che il titolo sia stato composto seguendo la ricetta di *Misanthropia e Pentimento*. Il vero titolo sarebbe: *Persone innamorate che mangiano uno stufato*. Ora, sono giovani o vecchi, un

operaio e una sartina, o un invalido e una vagabonda sotto un pergolato polveroso? Bisognerebbe aver visto il quadro. - *Monarchico, cattolico, soldato!* Questo è nel genere nobile, il genere *paladino*, *Itinerario da Parigi a Gerusalemme* (Chateaubriand, mi spiace! Le cose più nobili possono diventare delle mezze caricature, e le parole di un imperatore delle scoregge id macinino). Questo quadro non può rappresentare che un personaggio che fa tre cose alla volta, si batte, fa la comunione e assiste al *petit lever* di Luigi XIV. Potrebbe trattarsi di un guerriero tatuato di gigli e immagini devozionali. Ma a che pro smarrirsi? In poche parole, è un modo, infido e sterile, di stupire. La cosa più deplorabile è che il quadro, per quanto singolare possa apparire, potrebbe essere buono. *Amore e Gibelotte* anche. Non ho sottolineato un piccolo gruppo di sculture eccellenti, di cui purtroppo non ho annotato il numero, e quando avrei voluto conoscere il soggetto, ho, a quattro riprese e senza successo, riletto il catalogo. Infine voi mi avete caritatevolmente informato si chiama *Sempre e Mai*. Mi sono sentito sinceramente dispiaciuto nel vedere un uomo di vero talento coltivare inutilmente il rebus.

Vi chiedo scusa di essermi divertito qualche istante alla maniera dei piccoli giornali. Ma per quanto la materia sembri frivola, troverete, però, esaminandola bene, un sintomo deplorabile. Per riassumere in modo paradossale, io chiedo a voi e a quelli tra i miei amici che sono più istruiti di me nella storia dell'arte, se il gusto della bestia, il gusto dello spirituale (che è la stessa cosa) sono sempre esistiti, se *Appartamenti in affitto* e altri concetti allambiccati sono apparsi in tutte le epoche per sollevare lo stesso entusiasmo, se la Venezia di Veronese e di Bassano era afflitta da questi enigmi, se gli occhi di Giulio Romano, Michelangelo, Bandinelli, sono stati spaventati da tali mostruosità; chiedo, insomma, se il signor Biard è eterno e onnipotente, come Dio. Io non lo credo affatto, e considero questi orrori come una grazia speciale concessa alla razza francese. Ciò gli artisti gli inoculino un gusto, questo è vero; che ella imponga loro di soddisfare questa esigenza, anche questo è vero; perché

se l'artista instupidisce il pubblico, quest'ultimo glielo permette bene . Sono due termini correlati che agiscono l'uno sull'altro con uguale potenza. Ammiriamo con quanta rapidità ci immergiamo nel percorso del progresso (e intendo per progresso la dominazione progressiva della materia), e quale diffusione meravigliosa avvenga ogni giorno dalle abilità comuni, di quelle che si possono acquisire con la pazienza.

Da noi il pittore naturale, come il poeta naturale, è quasi un mostro. Il gusto esclusivo del Vero (così nobile quando è limitato alle sue applicazioni reali) qui opprime e soffoca l'amore del Bello. Dove non dovrebbe vedere che il Bello (suppongo un bel dipinto, e si può facilmente indovinare quello a cui mi riferisco), il nostro pubblico non cerca che il Vero. Non è un artista, naturalmente artista; filosofo forse, moralista, ingegnere, amante degli aneddoti istruttivi, tutto quel che si vuole, ma mai spontaneamente artista. Si sente, o meglio, si giudica successivamente analiticamente. Altri popoli, più favoriti, sentono immediatamente, al tempo stesso, sinteticamente.

Ho parlato in precedenza degli artisti che cercano di stupire il pubblico. Il desiderio di stupire e di essere stupiti è decisamente legittimo. *It is a happiness to wonder* [in inglese nel testo], "è una gioia essere sorpreso", ma anche, *it is a happiness to dream* [in inglese nel testo], "è una gioia sognare". L'intera questione, se esigete che io vi conferisca il titolo di artista o di amante delle belle arti, è dunque sapere attraverso quali processi voi volete creare e sentire lo stupore. Perché il Bello è sempre sorprendente, sarebbe assurdo supporre che ciò che è sorprendente sia sempre bello. Ora il nostro pubblico, che è singolarmente incapace di sentire la gioia del sogno o dell'ammirazione (segno di piccolezza d'animo) vuole stupito con mezzi estranei all'arte, e gli artisti obbedienti si conformano al suo gusto: e vogliono colpirlo, sorprenderlo, stupefarlo con degli stratagemmi indegni, perché lo sanno incapace di estasiarsi dinanzi alle tattiche naturali della vera arte.

In quei giorni deplorabili, è nata una nuova industria, che ha contribuito non poco a confermare la stupidità della sua fede e a rovinare ciò che rimaneva di divino nello spirito francese. Quella folla idolatrante che postulava un ideale degno di lei e adeguato alla sua natura, è stata ben intesa. In termini di pittura e scultura, il Credo attuale della gente di mondo, specialmente in Francia (e non credo che qualcuno possa osare di affermare il contrario), è questo: "Io credo nella natura e non credo che alla natura (ci sono buone ragioni per questo). Credo che l'arte è e non può essere altro che l'esatta riproduzione della natura (una setta timida e dissenziente vuole che il lato ripugnante della natura siano scartate, quali un vaso da notte o uno scheletro). Così l'industria che ci donerà un risultato identico alla natura sarà l'arte assoluta". Un Dio vendicativo ha esaudito i desideri di questa moltitudine. Daguerre fu il suo Messia. E poi ella disse: "Dal momento che la fotografia ci dà tutte le garanzie di precisione desiderabili (ci credono, gli stolti!), l'arte è la fotografia". A partire da questo momento, la società immonda si accapigliò, come un solo Narciso, per contemplare la sua triviale immagine sul metallo. Una follia, un fanatismo straordinario ha preso possesso di tutti questi nuovi adoratori del sole. Degli strani abomini si sono verificati. Grazie alla combinazione e all'associazione di buffo e sgualdrine, vestiti da macellai e lavandaie a carnevale, pregando questi eroi di voler mantenere, per il tempo necessario all'operazione, le loro smorfie di circostanza, si sperava di riprodurre le scene, tragiche o graziose, della storia antica. Qualche scrittore democratico deve aver intravisto la via, a buon mercato, per diffondere tra la gente il gusto per la storia e per la pittura, commettendo così un doppio sacrilegio e insultando così sia la sacra pittura che la sublime arte del commediante. Poco tempo dopo, migliaia di occhi avidi si sono pigati sui fori dello stereoscopio come sui lucernari dell'infinito. L'amore per l'oscenità, che è così vivace nel cuore naturale dell'uomo quanto l'amore per sé stesso, non si è lasciata scappare questa splendida occasione di soddisfarsi. E che non si dica che solo i bambini di ritorno da scuola prendevano piacere da queste stupidaggini;

quelle sono state la mania del mondo. Ho sentito una bella signora, una signora del bel mondo, non del mio, rispondere a coloro che nascondevano discretamente tali immagini, e avendo cura di essere rispettosi nei suoi confronti: "Datemele sempre, non vi è niente di troppo forte per me". Giuro che l'ho sentito, ma chi mi crederà? "Si vede che sono grandi dame!" dice Alexandre Dumas. "Ce ne sono di più grandi ancora!" dice Cazotte.

Poiché l'industria fotografica è il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo poco dotati o troppo pigri per completare i loro studi, questo entusiasmo universale non aveva solo il carattere della cecità e stupidità, ma aveva anche il colore di una vendetta. Che una così stupida cospirazione, in cui si trova, come in tutte le altre, i malvagi e i babbei, possa riuscire in un modo assoluto, io non lo penso, o almeno non ci voglio credere; ma sono convinto che il progresso erroneamente applicato della fotografia abbia molto aiutato, come tutti i progressi puramente materiali, l'impoverimento del genio artistico francese, già così raro. La Vanità moderna avrà un bel ruggire, ruttare tutte i brontolii della sua tonda personalità, vomitare tutti i sofismi indigesti di cui una recente filosofia recente si è riempita la bocca, ma è logico che l'industria, irrompendo nell'arte, ne divenga il più mortale nemico e che la confusione di ruoli impedisca che alcuno di essi sia ben soddisfatto. Poesia e progresso sono due ambiziosi che si odiano di un odio istintivo, e, quando si incontrano sulla stessa strada, bisogna che una delle due serva l'altra. Se si permette alla fotografia di supplire l'arte in alcune delle sue funzioni, questa sarà presto soppiantata completamente o danneggiata, grazie alla naturale alleanza che quella ha trovato nella follia della moltitudine. Bisogna quindi che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere la serva delle arti e delle scienze, ma una serva molto umile, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creato né soppiantato la letteratura. Che essa arricchisca rapidamente l'album del viaggiatore e restituisca ai suoi occhi la precisione che mancherebbe alla sua memoria, che ornì la biblioteca del naturalista, ingrandisca gli animali microscopici, fortifichi con qualche

informazione le ipotesi dell'astronomo, che essa sia infine la segretaria e il bloc-notes di chiunque necessiti nella sua professione di una assoluta precisione materiale, fino a qui niente di meglio. Che essa salvi dall'oblio le rovine cadenti, i libri, le stampe e i manoscritti che il tempo divora, le cose preziose la cui forma va scomparendo e che domandano un posto negli archivi della nostra memoria, sarà ringraziata e applaudita. Ma se le è permesso di invadere il dominio dell'impalpabile e l'immaginario, soprattutto di tutto ciò che è valido perché l'uomo vi ha aggiunto qualcosa della sua anima, allora sventurati a noi!

So bene che molti mi diranno: "La malattia che avete appena spiegato è quella degli imbecilli. Quale uomo, degno di chiamarsi artista, e quale amatore sincero ha mai confuso l'arte con l'industria?" Io lo so, e tuttavia chiederei loro a mia volta se credono nel contagio di bene e male, nell'azione delle folle sull'individuo e all'obbedienza involontaria, forzata, dell'individuo alla folla. Che l'artista agisca sul pubblico, e il pubblico reagisca all'artista è un fatto innegabile e irresistibile; del resto i fatti, terribili testimoni, sono facili da studiare; il disastro si può constatare. Di giorno in giorno l'arte diminuisce il rispetto per se stessa, si prostra di fronte alla realtà esteriore, e il pittore diventa sempre più incline a dipingere non quello che sogna, ma ciò che vede. Comunque è una felicità di sognare, ed è stata una gloria esprimere quello che abbiamo sognato, ma che dico! Si conosce ancora questa felicità?

L'osservatore in buona fede afferma che l'invasione della fotografia e la grande follia industriale sono completamente estranee a questo risultato deplorabile? È lecito supporre che un popolo i cui occhi si sono abituati a considerare i risultati di una scienza materiale come i prodotti del bello non accusi singolarmente, dopo qualche tempo, una diminuzione della facoltà di giudicare e di sentire ciò che esiste di più eterico e di più intangibile?

3. E. Delécluze, *Feuilleton sur l'Exposition de 1850*, in “Journal des débats”, Paris, 21 maggio 1851, 7ème article. (T.d.A.)

Il gusto del *naturalismo*, così pericoloso per l'arte elevata, nuoce molto meno, come ci si può rendere conto, ai ritrattisti che non si propongano altro che rendere la figura umana con ingenuità. Fino ad un certo punto, il *naturalismo* favorisce i loro sforzi, perché, lavorando per delle persone che hanno un grande interesse a soddisfare, i ritrattisti sono, da quello stesso, garantiti dagli inconvenienti di una imitazione troppo volgare e dagli eccessi della facilità. Il genere del ritratto si trova dunque soggetto a delle convenzioni, a delle leggi che fanno senza dubbio produrre delle opere ridicole a della gente mediocre, ma che gli uomini meritevoli fanno tornare a profitto del loro talento.

C'è senza dubbio una gran quantità di brutti ritratti all'Esposizione; tuttavia, concentrando la propria attenzione sul numero abbastanza elevato di buone opere di questo genere, si può allora arditamente ipotizzare che se la giuria era stata ragionevolmente severa, si troveranno nelle gallerie tra i cinquanta e i sessanta ritratti di cui il merito è tuttavia da sottolineare; così tanti che sono propenso a pensare che questa forma d'arte oggi è quella la cui cultura è la più regolare e la più avanzata.

Ma questa regolarità e questi progressi sono in gran parte dovuti, bisogna dire, alla sempre maggior influenza che esercitano dopo circa dieci anni, sull'imitazione nelle arti, due potenze scientifiche che agiscono fatalmente, e intendo il dagherrotipo e la *fotografia*, con le quali gli artisti sono già obbligati a competere. Così, tutti devono sapere che d'ora in poi sarebbe un modo folle di perdere tempo e denaro utilizzare la mano degli uomini più abili a riprodurre col disegno le vedute e le rappresentazioni del paesaggio, di città, edifici, statue, etc.

e lo stesso di persone e di animali di cui abbiamo bisogno di avere la configurazione, sia per soddisfare la semplice curiosità, sia allo scopo di favorire gli studi scientifici di tutti i generi.

Questo è un fatto già avveratosi; ma ce n'è un altro che, credo davvero, non sarà più contestato da qui a qualche tempo: la possibilità di ottenere dei ritratti completamente soddisfacenti su carta, attraverso il procedimento della fotografia sostituita al dagherrotipo. E se, come già si dice lusinghieramente, si raggiungerà di unire alla precisione delle forme e alla giusta distribuzione di luci e ombre il colore degli oggetti, tutte le opere che si propongono come scopo l'imitazione esatta della natura, come il ritratto e le scene cosiddette di genere che hanno fatto la fortuna di Van Ostade, di Steen e di Gerard Dow, rientreranno necessariamente nel campo degli strumenti della fisica.

Si potrà trovare la mia predizione un po' avventurata; ma in un momento in cui la pittura di pura imitazione è oggetto di una infatuazione collettiva, e in cui tutto sembra concorrere fatalmente a moltiplicare il numero di artisti, è bene, credo, specificare che ci sono alcune branche dell'arte, quali l'incisione, la litografia, il genere e il ritratto, la cui esistenza è già molto minacciata.

Ma dopo questa divagazione nel futuro, torniamo al presente e occupiamoci di quegli artisti che si sono cimentati nel ritratto con maggior successo. In primo luogo segnalerei Lehman, che ha pubblicato nove opere di questo genere tra le quali alcune di piccole dimensioni. Tutte meritano degli elogi, anche se preferisco quelle a grandezza naturale, e in particolare il busto di una dama mora la cui fisionomia, per quanto calma, lascia indovinare la vita interiore e il lavoro dell'intelletto. In questo bel ritratto l'artista ha saputo unire al fascino del pennello un disegno fermo e un modello, sapendo che essi sono prova di studi importanti che Lehman non cessa di effettuare per perfezionare il proprio talento. Quest'opera è stata, come le altre del genere, favorevolmente accolta dal pubblico, e si rimpiange solamente che il ritratto della signorina Cheuvreux-Aubertot, che alcuni appassionati hanno visto nell'atelier dell'artista, non possa

essere stato esposto pubblicamente, poiché tale dipinto, molto piacevole, pieno di vivacità e di vivezza, avrebbe fatto conoscere il talento dell'autore all'alba di un nuovo giorno.

Una giovane donna in piedi, vestita di seta bianca, che si staglia su uno sfondo grigio perla, ha catturato e cattura ancora l'attenzione nel salone grande. Questo quadro pieno di fascino è di Faivre-Duffer, allievo di Orsel. Tra le qualità del dipinto ve n'è una preziosa ed è la sobrietà degli addobbi e dei decori, due cose di cui si abusa praticamente sempre nei ritratti, soprattutto di donne. A tal proposito farei un'osservazione di cui potranno servirsi alcuni artisti: non vi è nulla di più contrario alla durata di un dipinto dell'impiego che vi si fa delle mode; poiché, purtroppo, più le donne occupano un rango elevato nel mondo e più sono esposte alla sottomissione ai gusti effimeri, più le rappresentazioni che si fanno di esse appaiono bizzarre e ridicole qualche anno dopo. Per argomentare la mia osservazione, vorrei citare i ritratti di diverse grandi signore, come quelli di Giovanna di Aragona di Raffello, di Maria dei Medici di Pourbus, delle principesse della corte di Enrico IV di Rubens, dei bambini spagnoli di Velazquez, della regina signora di Luigi XIV, di Leczinska, donna di Luigi XV, di Maria Antonietta dipinta da Lebrun e così via. Ci si convincerà che l'estraneità dei diversi costumi alla moda che portano questi personaggi dissimula le forme umane al punto da non ritrovarvi i tratti delle donne se non nel momento in cui si vede il loro volto e la punta delle loro dita. È strano a dirsi, ma dipingendo delle donne comuni, delle ragazzette e delle donne i cui vestiti tradiscono le forme, gli artisti hanno più possibilità di realizzare dei ritratti duraturi.

Oltre agli elogi che meritano i ritratti dipinti da Amaury Duval, c'è una giustizia che bisogna rendere a questo eminente artista, che, nella scelta degli accessori introdotta, ha sempre la cura e il buon gusto di sistamarli con una semplicità elegante e in modo da lasciare giocare al viso e alle carni dei propri modelli il ruolo principale. Questo artista ha esposto due ritratti di donna, uno presentato di tre quarti, l'altro di profilo. In quest'ultimo soprattutto vi è una

finezza di contorno e un'energia espressiva che si trovano raramente a un livello così alto, anche nelle migliori opere del genere.

Tra i ritratti trattati con sapienza e semplicità, si possono notare due fratelli, dipinti sulla stessa tela di Hyppolite Flandrin.

Jalabert quest'anno si è distinto ampiamente per diversi ritratti, tra cui due su tutti, quello di un magistrato e di una signora vestita di nero, eccellono per una qualità davvero notevole. Soprattutto quest'ultimo ha catturato l'attenzione del pubblico e degli artisti, favore ottenuto raramente. In effetti la perfezione del disegno, la proporzione e la dimensione del modello, la verità della carnagione, così come la calma nobile e graziosa dell'espressione, tutto concorre in quest'opera a renderla attraente. Vi si trova, inoltre, una qualità che vorrei avere tanto più volentieri quanto essa è rara al giorno d'oggi: è l'esecuzione, la fattezze, che è così ampia e così semplice che si fa dimenticare e serve solo a fare emergere i tratti e la bella espressione della persona rappresentata.

Un altro busto che rappresenta una giovane donna con un piccolo cane è l'opera di Ricard. Questo dipinto, in qualche misura meno forte e meno solido del precedente, ha tuttavia un vigore, una verità dell'incarnato e una vivacità di espressione che lo faranno ammirare con piacere per tutto il corso dell'Esposizione. I sette ritratti, tra cui sei di donne, realizzati da Perignon, meritano degli elogi: sono studiati con cura, dipinti con molta piacevolezza e con un'esecuzione ampia e semplice, qualità che diventano rare. Vi è poi uno studio di donna dello stesso artista che merita una menzione speciale.

Anche Chaplin è un abile ritrattista, ma sacrifica troppo al gusto generale che si ha per il tocco leggero e facile. Questo artista ha il difetto e la qualità che si trovano così frequentemente riuniti nell'ultima generazione dei nostri artisti: si rovina il gusto studiando l'epoca di Luigi XV e dà alla facilità di esecuzione e un vigore e un'importanza che possono piacere per qualche tempo, ma non sono mai in accordo con le qualità solide che deve avere un'opera duratura. Nel caso in cui Chaplin pretendesse soltanto di divenire un ritrattista in voga, non avrei da ridire

e sarebbe quasi giunto al suo scopo; tuttavia se volesse dipingere un ritratto seriamente, allora gli consiglio di fare nuovamente conoscenza con quelli che hanno lasciato Raffaello, Tiziano, Rubens e Rembrandt.

Ci sono uno o due ritratti di donna di Signol che sono resi con delicatezza. Roller, che si distingue per uno studio coscienzioso della natura, ha dato una testimonianza che segna la sua abilità con un busto di uomo di cui la finitezza preziosa non toglie niente, dell'ampiezza dell'aspetto all'insieme, dell'opera. Quanto a Delaval, gli dobbiamo il ritratto più somigliante di Chateaubriand, opera realizzata dal vero dall'artista all'epoca dell'incoronamento di Carlo X. Gli amanti del pastello avranno piacere nel vedere le opere di questo genere che Giraud e Borlone hanno realizzato.

Non ho ancora detto niente di Landelle, le cui opere sono state tuttavia molto apprezzate. Il mio ritardo è dovuto alla particolare tecnica di pittura che questo artista utilizza. Nei suoi ritratti, come nei soggetti storici che tratta, egli lascia regnare la tinta della sua immaginazione in modo così forte, che si fa fatica a classificare le sue opere in una categoria ben distinta. Ora, non bisogna sbagliarsi, questa osservazione non è una critica, ma spiega la mia indecisione. In effetti, la *Santa Veronica* e il *Gesù Cristo* accompagnati da San Paolo e San Giovanni, dipinti da questo artista, anche se molto conosciuti e ritratti, hanno tuttavia un certo tocco di grazia e di tenerezza che dà a questi soggetti una fisionomia tutta particolare. Questa qualità si ritrova naturalmente in una *Donna moresca*, i cui tratti un po' selvaggi sembrano essere addolciti dall'ozio del serraglio. Quanto ai tre o quattro ritratti di Landelle, devono di certo essere posizionati nel numero dei più graziosi e più abilmente dipinti dell'Esposizione. I miei elogi sono sinceri, e proprio perché penso che l'artista lo meriti, consiglierai a Landelle, così come a tutti i giovani di talento, di stare in guardia dall'abuso di composizioni graziose e di non lasciarsi andare dall'esca ingannatrice della facilità: sono i due scogli per cui si rischia di affondare al giorno d'oggi. L'ho già detto, il numero dei bei ritratti è più alto di quanto non pensino coloro che

percorrono tranquillamente le gallerie del Palais Royal. Scheffer ne ha fatto uno notevole di Jobert de Lambaille; ve n'è uno di una testa di donna di Nègre, che ha anche prodotto diverse piccole composizioni piene di gusto e di ingenuità come *Leda*, *Coronis*, *la Lettura*, *un Punto interrogativo*, *la Venditrice di fagioli*.

Tra le donne che dipingono a olio, Rosalie Thévenin, Juillerat, de Guizard, Stanislas Julien sono autrici di ritratto che si ammirano con piacere e interesse.

Hanno posizionato nel salone grande una testa dipinta da Courbet. È il ritratto di Berlioz, nostro collaboratore spirituale. Considerata una testa di studio, quest'ultima mi pareva migliore di quella fatta dall'artista stesso. Nell'imitazione dei tratti del compositore vi è un'energia del disegno e del modello davvero notevole. Ci si domanda per quale proposito il pittore si è applicato a dare alle carni e agli accessori l'incarnato sporco e fumoso di un quadro dimenticato in un granaio da un secolo e mezzo. Se Courbet guarda questa testa da lontano e in comparazione con quelle curiose disperse nel salone, vedrà da dove prende la sua pittura, riconoscerà in lui una parte tesa all'imitazione della vecchia pittura, alla contraffazione della patina e dello sporco che il tempo ha deposto sulle tele degli antichi pittori spagnoli tra gli altri: piccoli mezzi indegni di un uomo che deve sentirsi abbastanza in forze per andare dritto al punto e senza intraprendere deviazioni pericolose. Aggiungerei ancora due parole che potrebbero illuminare le idee ancora ingarbugliate di Courbet e dei giovani artisti che sarebbero disposti a intraprendere la sua stessa strada. La *pittura luminosa*, senza ombre, dove il modello non è realizzato che attraverso delle mezze tinte molto leggere, risulta dal sistema che si stabilisce naturalmente nello spirito dei primi artisti all'origine dell'arte, come si evince studiando gli antichi manoscritti e, meglio ancora, i dipinti di Cimabue, Giotto, Van Eyck e Hemling. Tali sono le idee e la maniera ingenua che ispirano e fanno lavorare i pittori, nel momento in cui, privati dei modelli e lasciati al loro solo istinto per imitare la natura, essi consultano solo lei, che appare loro effettivamente per come è, ricolma di luce. Arriva poi la scienza, che produce la *pittura con modello*, oltre la quale prende presto piede la *pittura*

nera, quella dove l'intensità delle ombre è esagerata per dare risalto in modo straordinario alle parti luminose. Quando si arriva a questo punto, l'arte è in decadenza. Così, dopo i primi pittori, che ho appena nominato, sono apparsi i Perugino, i Masaccio, i Fiesole, i Raffaello, gli Andrea Del sarto, poi ben presto dopo i Carraccio, della scuola da cui sono usciti Caravaggio e lo Spagnoletto, i grandi maestri d'arte della *pittura nera*, i depositari così infedeli di grandi e belle tradizioni che avrebbero dovuto conservare.

A meno di questi dati inattaccabili, niente è più facile se non giudicare non solo dal grado di ingenuità o d'esperienza che serve come regola a un giovane artista, ma anche di conoscere il proprio gusto. Inoltre, come bisogna ricordare, non sono stato nemmeno per un attimo vittima dell'ingenuità di Courbet, che si dava spesso per selvaggio o paesano. Se fosse stato davvero ingenuo, se avesse studiato davvero in un villaggio e nei suoi dintorni, avrebbe dipinto come i Cinesi, anche senza esprimere le *ombre portate*. Egli esagera l'oscurità dei dipinti della decadenza! Che stia attento al suo futuro, dunque: egli sa già troppo, e male. Che metta da parte la sua falsa scienza per interrogare la natura con candore e dopo essersi sbarazzato, soprattutto, di questo colorito scuro, fumoso e fastidiosamente lugubre di cui la sua retina si è impregnata riflettendo troppo spesso la *pittura nera*. Che studi la natura a cielo aperto e con spirito libero da quell'ammasso di pregiudizi che lo ostruisce.

Mi si perdoni questa digressione in merito a Courbet, poiché essa si indirizza a tutta la scuola dei *naturalisti*, di cui non ho rinnegato l'abilità materiale, ma di cui dovevo segnalare la falsità dei principi e del gusto che guida i loro studi e lavori. Come ho già detto, la pittura in Francia, con le sue eccezioni di salute florida, è malata nel profondo; è il suo animo che è ferito e soffre. Ma torniamo ai ritratti. Ne ho già segnalato uno, la *Signora in rosa*, di Dubufe, che ha ottenuto un grande successo tra gli amatori ed è stato visto con interesse dagli artisti. L'autore, come tutti gli artisti di ritratto, è naturalmente sulla scia delle toilette alla moda e di certe attitudini che appartengono al mondo elegante e di

cui diciamo, per esempio, nel linguaggio ironico dei nostri giorni, *questo ti dona molto*. Da Van Dyck, il primo a dare ai suoi ritratti quest'aria di corte e di importanza di cui i suoi imitatori, in Francia soprattutto, hanno molto abusato. Da Van Dyck, i ritrattisti non hanno mancato di imprimere sul supporto della testa e in corrispondenza delle mani dei loro modelli un carattere convenzionale alla moda del tempo, segni che indicano gli anni in cui questi dipinti sono stati realizzati, più precisamente di una data. È così che le persone dipinte da Rigaud, Largillière, Toqué, Masse hanno di solito l'espressione del disdegno, il gesto del comando, se sono uomini, e l'aria di voler sedurre e sposare tutti se sono donne. Alla fine del regno di Luigi XIV, le signore diventano delle Veneri, delle Giunone e delle Diane; più tardi, sotto la reggenza, il pennello di Santerre, di Watteau e di Lancret affibbia loro delle mosche, delle maschere e delle vesti da teatro; poi, quando è succeduto il Regno di Boucher, il ritratto diventò un serio ovile, tanto che non ricordo di avere visto un serio notaio del tempo dipinto con la sua parrucca a boccoli e tuttavia nemmeno una vecchia con al collo un nastro blu cielo. In breve, ciò che fa alto il valore del ritratto di donna in questo momento (1851) è di unire la bellezza all'eleganza naturali, come si trovano nella signora rosa; un'attitudine un po' nervosa e una leggera contrazione si propagano nelle braccia e fino alle mani che allora fanno frusciare leggermente i vestiti per un movimento involontario.

L'elegante ritratto di Dubufe non è il solo all'Esposizione dove si è fatto uso di questo artificio e senza fermarmi a quelle che sembrano ripiegarsi su di loro come delle sensitive, tra le donne, cercherò tra gli affascinanti disegni di Vidal, un esempio notevole del gusto che gli amatori hanno verso queste piccole contrazioni graziose, che vanno di moda oggi, e del talento notevole con il quale i nostri giovani artisti trovano il modo di esprimerli. Il disegno che segnalo rappresenta una bambina di sei o sette anni. La testa è ombreggiata da una folta capigliatura, le piccole membra sono cariche di nastri e sotto alla vita, stretta da una cintura, si gonfia di un colpo una piccola gonna che lascia scoperte delle

gambe e dei piedi tanto più piccoli che in apparenza contrastano con l'ampiezza della capigliatura e il rigonfiamento eccessivo della piccola tunica. Tutti sono stati testimoni delle graziose contorsioni che fa un tenero bambino quando un adulto gli rivolge la parola lusingandolo; una certa inspiegabile vergogna, mischiato al solletico della vanità, fa perdere il contegno a questo piccolo essere, che allora si dimena, si strofina le mani l'una nell'altra e entra in una specie di piccola convulsione. Bene! È questo incidente, bizzarro, che Vidal si è proposto di rendere nel suo disegno e che ha meravigliosamente espresso.

Ma ora che ho svolto la parte dell'artista, svolgerò quella dell'arte e domanderò se rientra nei suoi compiti quello di imitare e presentare, come degni di un vero e proprio interesse, delle forme e delle espressioni umane caratteristiche di uno stato di malattia. – Ma se questo è *naturale* perché no? Diranno – Ah! Allora, su questo ragionamento, bisogna spiegarsi per intendersi. Se vogliamo designare con atto *naturale* tutto ciò che l'organizzazione fisica e intellettuale dell'uomo può arrivare a produrre attraverso l'eccitazione esagerata delle sue forze, nessun dubbio che un pazzo, un epilettico, un sonnambulo, un ballerino sulla corda o un mazziere che si bilanciano solennemente, esercitano dei movimenti *naturali*, poiché tali movimenti possono essere eseguiti; e, seguendo tale idea, si arriverà necessariamente e progressivamente a trovare molto *naturali* le smorfie della bambina con i nastri, così come la rappresentazione che Vidal ne ha fatto.

Ma quando, così come i grandi maestri e le persone di buon senso di ogni epoca, si è persuasi che la salute dell'anima e del corpo dell'uomo, ovvero il possesso delle forze fisiche e il libero utilizzo della propria intelligenza e ragione, costituiscono in effetti il proprio stato *naturale* e normale, allora la questione cambia e si riconoscono all'uomo come atti e pensieri *naturali* solo quelli che non lo fanno con i limiti che gli impongono la sua ragione e, di conseguenza, i suoi doveri. È questa la causa del fatto che, nonostante tutta l'abilità di taluni artisti che si sono messi d'impegno a dipingere un ospedale di

matti, questi soggetti non sono mai riusciti; tanto che Fedro, per esempio, la cui ragione è a volte oscurata dalla passione dell'amore, interessa profondamente, perché l'essere intelligente, ragionevole, non perde mai completamente i suoi diritti. Il bel disegno di Vidal e il ritratto della signora rosa mi hanno portato molto lontano; ma tutto si ricongiunge! Questo gusto per il naturalismo che spinge gli uni a produrre delle opere tanto materiali e tanto ripugnanti, porta gli altri a far scomparire la vera vita intellettuale sotto la brillante superficie delle forme. I primi s'ispirano a Caravaggio e Zurbaran, i secondo partono da Watteau; ma in entrambi i casi, la morale è offensivamente sacrificata alla fisica. Il *naturalismo* e la *maniera*, ecco le due insidie tra qui bisogna passare al giorno d'oggi.

È piaciuto molto e mi piace molto il ritratto di un uomo dai capelli bianchi con occhiali; è l'opera di Matet, di Montpellier, che prova che in questa città la pittura è coltivata con notevole successo. Un busto ben dipinto da Steinheil fa rimpiangere il fatto che questo artista abbia lavorato così poco quest'anno per l'Esposizione. Healy, pittore inglese, ha prodotto diversi ritratti tra i quali spicca quello di una giovane donna, di grandezza medio naturale, vero e grazioso. Sia ad olio che a pastello, Patania, siciliano, ha rappresentato una donna mora la cui fisionomia e vita spirituale è molto energeticamente riprodotta, due giovani fanciulle e dei busti d'uomo ben dipinti che trasmettono un carattere di verità.

Il quadro o dipinto onorario che Court ha fatto del presidente dell'Assemblea Legislativa è un'opera notevole. Oltre alla somiglianza di Dupin, che non lascia nulla a desiderare, viene notata l'abilità con cui l'artista ha usato le combinazioni dell'arte della prospettiva per dare l'idea della seduta della Camera, nonostante la piccolezza relativa del campo e del suo quadro. Nonostante l'importanza di rango del presidente dell'Assemblea e l'antica abitudine di realizzare ritratti di apparato abbiano portato il pittore a dare un tocco solenne alla sua composizione, si ritiene che la sua opera non avrebbe perso nulla del suo merito, se fosse stata trattata con più semplicità.

Due artisti stranieri, Luntenschutz di Francoforte e Mourawief, hanno esposto dei ritratti di uomini che sono trattati con talento.

Bisogna in particolare menzionare tre grandi ritratti di donne a pastello, dipinti con quel vigore e quelle semplicità che caratterizzano il talento di Nina Bianchi. Munier-Romilly di Ginevra, non merita meno elogi per il ritratto anch'esso a pastello di una giovane fanciulla e una *Maddalena* dal colorito molto vero e soave.

Oltre al suo *Fiume* e ai suoi *Giardini di Armida*, due composizioni di genere opposto, Biard ha all'Esposizione quattro grandi ritratti di donne, forse un po' troppo carichi di dettagli, ma che denotano verità ed eleganza. Il generale Gemean è stato dipinto in piedi da Jeanmot con energia e franchezza. Nel quadro del *generalissimo* delle *Aronnes* di Népaul, Jacquand ha fornito una nuova prova del talento che di lui conosciamo; si rimpiange solamente che egli abbia dato un colorito così scuro al ritratto di questo Indiano. Due bei ritratti di donna fanno onore al pennello della signora Pigault, nata Faucon, di Caen. Rouget, antico atleta, si è presentato anche questa volta con diverse opere, tra cui tre ritratti che portano il velo della verità; Gosse, indipendentemente da qualche composizione che ritroveremo più tardi, ha dipinto anche due busti che sono trattati con sapienza.

Due fratelli sono stati rappresentati sulla stessa tela da Flandrin; due sorelle sono le modelle di Barrias e questi quattro ritratti, di cui il primo sembra essere un po' freddo, devono essere guardati con l'attenzione di cui sono degni. Si tratta di opere studiate con coscienza.

L'anno scorso, passando in rassegna l'Esposizione di Versailles, ho segnalato il merito del ritratto equestre del Presidente, di Vernet. In seguito il nostro abile artista ha fatto qualche ritocco a questo quadro, che, per l'effetto di questi rimaneggiamenti, o a causa della novità del locale in cui si trova, sembra essersi annerito. Qualsiasi cosa sia avvenuta, che un ritocco nuovo potrebbe fare scomparire, non si sarebbe in grado di costeggiare troppo la giustezza e la

precisione del movimento dei cavalieri e dei loro cavalli in questa elegante composizione. Del resto, questa attitudine a cogliere e esprimere con tanta finezza ed energia il movimento, e di conseguenza, l'intenzione degli animali e il pensiero dell'uomo, è il tratto caratteristico del talento dell'autore dei quadri di Constantine e della Smala. È da qui che Horace Vernet è e resterà un pittore originale e di rilievo, senza parlare dell'interesse che ispireranno le sue numerose opere dove si svolgono tutti i grandi avvenimenti che rendono i sessant'anni che si sono appena chiusi così importanti per la storia. Quest'uomo ha d'altronde il merito singolare di essere stato sinceramente artista in tutte le epoche, in tutti istanti della sua vita. Pittore già rinomato, trattando un genere in cui non aveva rivali, e circondato, senza esserne sopraffatto, da elogi eccessivi, Vernet, nell'arco di diversi anni, si è rimesso in qualche modo sui banchi di scuola, che lui dirigeva a Roma, per esercitarsi, non senza successo, in un modo nuovo per lui. Ma dotato di un buon senso raro e di un coraggio che lo è anche di più, quello di non cedere alla voce degli adulatori e alla voce ancora più pericolosa della propria vanità, egli ha ripreso, come confermato da lui stesso, il suo zaino e la sua preda ed è ridivenuto per sempre l'Horace Vernet che ha cominciato dipingendo la battaglia di Valmy e finito con quella di Isly. Non potrei terminare meglio l'elogio di questo artista che ricordando come, sempre modesto, saggio e giusto verso i suoi confratelli, e rispettando le idee e le stesse fantasie di qualcuno, Vernet, preoccupato solo di fare bene, ha liberamente e largamente condiviso la carriera che gli si era aperta e ha prodotto ancora con successo a un'età in cui tanti altri hanno già deposto il cesto al centro dell'arena, presentandosi al contrario ed esponendosi alla critica come un giovane uomo che cerca di istruirsi e dando anche un nobile esempio ai giovani artisti che si distingueranno dopo di lui.

Malgrado la lunga serie dei ritratti, di cui il pubblico ha già potuto apprezzare il merito prima che io li segnali ad oggi, sarebbe un grave errore pensare che io abbia detto tutto su questo soggetto. I pittori di miniatura,

ritrattisti esclusivi, tanto minacciati nella loro professione, come ho detto, dalle impressioni dagherriane staccate oggi dal loro luccicare e dalla fotografia, rivale già vittoriosa del disegno; i miniatori, quest'anno, come se volessero giocare, hanno riempito quasi due sale di un'infinità di teste di lillipuziani. Qualunque cosa sia, quest'arte, coltivata con talento da taluni, non è tuttavia sulla via di uno sviluppo e ciò che offre di migliore oggi non è più perfetto di quanto non sia stato offerto da questo genere da vent'anni a questa parte. Vorrebbe dire abusare della pazienza del lettore, quindi, senza profitto per l'istruzione degli artisti né per il progresso dell'arte, avventurarsi nell'enumerazione, anche abbreviata, di questi piccoli ritratti di uomini, donne e bambini la cui designazione precisa fornirebbe materiale per un libro intero. Per essere breve, e il più giusto possibile, mi limiterò dunque a riportare i nomi dei pittori, uomini e donne, che mi sembrano aver trattato la miniatura con più successo: Pommayrac, Frédéric Millet, Passot, Frémy, Carrier, Herbelin, Lapoter, Mutel, Girbaud.

Tuttavia abbiamo più o meno *perlustrato*, come dice Rabelais, le lande dell'Esposizione, i ritratti; ci restano ancora i busti, poiché il busto ha un non so che di distinto dal ritratto. A mio avviso, non è fuori proposito essere qualcosa come Alessandro, Socrate, Cesare, Washington, Bonaparte, Omero o Dante per lasciarsi tranquillamente colare in bronzo, scolpire in marmo o modellare in gesso. Quanto a me, malgrado le mode, non ho mai voluto acconsentire che mi si mettesse in rilievo, anche se alcuni dei miei amici scultori si sono gentilmente offerti per rendermi questo servizio. Ma non ho mai detto loro il motivo di questo rifiuto, che apprenderanno oggi. In un certo passaggio oscuro che dà sul passaggio Choiseul è piazzato da tempo un mercante di mobili e di curiosità d'occasione. Vi si vedono spesso povere statue, pendole dalle figure del tempo dell'Impero, biscotti di Sèvres scolpiti sotto Luigi XIV e a volte dei busti in marmo di personaggi che hanno creato uno scalpore nel mondo che non farei mai. Un giorno vidi, tra gli altri, quelli del Generale Lafayette e del re Luigi XVIII; erano a terra, relegati tristemente sotto delle tavole, e ogni volta che

passavo, notavo queste figure di un giallo beffardo come la morte, di cui tutte le parti salienti, la fronte, gli zigomi, il naso e il mento erano diventati sporchi e nerastri per la combinazione di umidità e polvere. Vedendo i ritratti di questi due uomini celebri dimenticati e abbandonati in uno stato così miserabile, mi lasciai andare in un primo momento a mille riflessioni generali sulla frivolezza e l'incostanza delle passioni umane. Tuttavia i solleciti degli amici scultori mi tornavano in mente, il mio busto, a grandezza naturale, si presentò come in sogno e mi sembrò di vederlo, con me ancora vivo, relegato nel corridoio più stretto e più scuro di un appartamento e contornato di ghirlande funebri intrecciate dalla nera Aracne. Fu in questo momento che giurai di non lasciare riprodurre in busto o su medaglia la mia figura, d'altronde assai poco numismatica. Divenire preda dell'oblio è la sorte di tutti e bisogna sottomettersi a ciò, ma lasciare elevare un monumento che constata l'oblio e non provoca che un sorriso di pietà, ah, questo è troppo!

Sarò breve, dunque, in merito ai busti, non essendoci da dire che, in quanto a busti e medaglie, il loro insieme ammonta a un numero spaventoso di almeno quattrocento, ne fa fede il libretto.

Chi può di più, può di meno; è dunque naturale che gli scultori più abili che ho già avuto occasione di nominare sono anche quelli che hanno realizzato i busti migliori. E, in effetti, sono i nomi di Pradier, Millet, Elshoet, Etex, fratelli Dantan, Foyatier, Félon, Clésinger, Husson, Jaley, Jouffroy, Lequesne, Legéandre-Héral, Musnier, Demesnay, Desboeufs e così via che bisognerebbe menzionare, se potessi risolvermi a enumerare i ritratti scultorei di una folla di persone di cui la maggior parte è assolutamente sconosciuta al pubblico.

Tra i ritratti dipinti, ve n'è uno all'Esposizione, realizzato da Michel-Martin Drolling, che è stato portato alle ribalte artistiche da poco. Figlio di un artista che si è fatto un nome nella pittura di genere, Drolling è nato a Parigi nel 1786, credo. Educato dal padre in un primo momento, poi da L. David, vinse il Gran Premio di Roma nel 1810. Il primo tavolo degno di nota à *La morte di Abele*, che

inviò da Roma nel 1815. Dipinse poi *il Buon Samaritano*, *Orfeo che perde Euridice*, *Ecuba e Polissena*, due opere del Museo di Lussemburgo. Gli ultimi anni della vita di Drolling sono stati dedicati all'esecuzione del soggetto di San Paolo che prega ad Atene, che ha dipinto come affresco in una delle cappelle di Saint Sulpice. Questo artista ha sempre vissuto fuori dal mondo, dividendosi tra l'amicizia e l'arte. Nei suoi *Orfeo* e *Polissena*, si è mostrato uno dei più abili pittori pratici del nostro tempo; lo studio delle sue opere, unito alle lezioni che egli dava nella sua scuola, ha contribuito a formare degli allievi molto bravi. Il merito di questo artista gli è valso due menzioni d'onore, era membro della Legione d'Onore e dell'Istituto.

4. F. Wey, *Du naturalisme dans l'art, de son principe et des ses conséquences (à propos d'un article de M. Delécluze)*, in “La Lumière”, n. 9, Paris, 6 aprile 1851. (T.d.A.)

Questo ritorno violento alla natura ridona all'arte dei principi di vita; lo ammettiamo proprio per la sua violenza, preferibile a una inestimabile tiepidezza, in ciò che egli chiama gli avversari del realismo a degli sforzi ugualmente violenti che, probabilmente, saranno concreti.

D'altronde l'abuso della natura è molto meno pericoloso dell'eccesso contrario.

Infine, è doveroso essere favorevoli a delle rivolte di cui l'opinione pubblica ci ritiene complici. Chi è, agli occhi dei pittori e dei critici accademici, il primo, vero, grande colpevole? Chi è questo rivoluzionario e implacabile livellatore dell'arte moderna? È l'ELIOGRAFIA.

Nella nostra opinione tale scoperta è chiamata non tanto ad accrescere, quanto a moderare, disciplinare, regolarizzare l'impiego del nuovo principio: il rimedio all'abuso del naturalismo risiede nella natura stessa, di cui l'eliografia fornisce la traduzione più immediata.

Ora, la questione è posta, l'allarme serpeggia nei vari campi artistici; la fotografia ha ottenuto un posto, grazie al nostro giornale e alle nostre riunioni, all'interno degli elementi della critica d'arte. Eccoci dunque a difenderla, a correggere gli errori, a rasserenare gli animi e a spiegare ciò che, in mancanza di lumi, può diventare uno spettro.

È stato il Journal des Débats che, per primo ha fatto intendere, attraverso l'organo di Delécluze, e nel settimo inserto “Sull'Esposizione (Universale)”, delle profezie sulla futura influenza dell'eliografia.

Questo stimato scrittore, affrettiamoci a dirlo, non è certo un avversario. Egli ha assistito alle nostre sedute, ammirato i lavori dei nostri fotografi, e ha

sviluppatore un interesse, per ciò che concerne questa impresa, di cui tutti sono riconoscenti. Benevolo ed erudito, leale, tollerante, anche per le idee che non sono le sue, sincero a un grado di rara elevatezza, ricco di esperienza e libero da passioni eccessive, Delécluze rappresenta, dal punto di vista morale, un critico veramente notevole. A causa della sua età e della natura dei suoi studi, Delécluze non può concordare con la teoria radicale del naturalismo; tuttavia nessuno l'ha segnalata, nessuno l'ha criticata con maggiore maniera e onestà di lui.

Il suo articolo contiene, sull'eliografia, le parole seguenti, parole preziose da conservare accanto alla loro data, poiché un giorno fisseranno la situazione acquisita da questa scoperta a questo momento. Citeremo un passaggio che testimonia la sorpresa, direi quasi lo spavento provato da questo critico d'eccezione, alla vista dei lavori prodotti con l'eliografia, scienza che molti credono ancora ai suoi primordi:

“Vi è certamente una grande quantità di brutti ritratti all'Esposizione; tuttavia, se si concentra la propria attenzione sul numero assai alto di opere belle in questo genere, si può allora ipotizzare coraggiosamente che, se la giuria fosse stata ragionevolmente severa, si troverebbero nelle gallerie da cinquanta a sessanta ritratti il cui merito è del tutto notevole; tanto che non sono lungi dal pensare che questo modo di arte è quello dalla cultura più regolare e più avanzata.

Ma questa regolarità e questo progresso sono dovuti in gran parte, bisogna ammetterlo, alla pressione sempre più forte che esercitano da circa dieci anni, sull'imitazione nell'arte, due potenze scientifiche le quali agiscono in modo inesorabile, vale a dire il dagherrotipo e la *fotografia*, con i quali gli artisti sono già obbligati a fare i conti. Così tutti devono sapere che impiegare la mano anche dell'uomo più abile per riprodurre con il disegno le vedute e la rappresentazione di paesi, città, edifici, statue o anche di persone e animali di cui serve sapere la configurazione, per semplice curiosità o per aiutare studi scientifici di qualsivoglia genere, costituirebbe ormai una folle perdita di tempo e di denaro.

Questo è già un dato di fatto; ma ce n'è un altro che, credo bene, non sarà più contestato di qui a poco: si tratta della possibilità di ottenere dei ritratti su carta a tutti gli effetti soddisfacenti attraverso il procedimento della fotografia, sostituita al dagherrotipo. E se, come già alcuni si vantano di fare, si arriva a unire alla'esattezza delle forme e alla giusta distribuzione di luci e ombre il colore degli oggetti, tutte le opere dove ci si propone come scopo l'imitazione esatta della natura, come il ritratto e le scene dette di genere che hanno fatto la gloria Van Ostade, de Steen e Gérard Dow, rientreranno necessariamente nel dominio degli strumenti della fisica.

“Si potrà trovare la mia predizione un po' avventurata; ma in un momento in cui la pittura di pura imitazione è oggetto di una infatuazione collettiva, e in cui tutto sembra concorrere fatalmente a moltiplicare il numero di artisti, è bene, credo, specificare che ci sono alcune branche dell'arte, quali l'incisione, la litografia, il genere e il ritratto, la cui esistenza è già molto minacciata.”

Così agli occhi di Delécluze, a partire da questo momento, la fotografia ha rigenerato l'arte del ritratto ed esercita sulle arti di imitazione una *pressione crescente*; è una *potenza* con la quale gli artisti sono *obbligati a fare i conti*. Tali opinioni costituiscono l'elogio più bello della fotografia. Non contento di sostituirla a diversi generi di lavori d'arte, come la riproduzione delle città, delle statue, degli edifici, degli stessi luoghi, il nostro panegirista arriva a prevedere che il ritratto e la pittura di genere, l'arte di Van Ostade, di Jean Steen, di Gérard Dow, rientreranno necessariamente nel dominio degli *strumenti della fisica*. L'argomentazione si conclude con un invito al terrore, quasi all'abdicazione, rivolto agli artisti.

Eccoci dunque obbligati a rasserenare gli animi a proposito di pronostici strappati all'immaginazione di un uomo di buon senso e ragione, colpita all'eccesso dal merito impreveduto delle prove della fotografia.

Invano, obietteremo, che la pittura di pura imitazione è oggetto d'infatuazione generale: per quanto realistica sia, ella non assomiglierà mai a un'opera eliografica, e il prodotto della buona scienza avvicinerà alla verità l'interpretazione dell'arte; questa sarà, paragonata alla fotografia, ciò che è sempre stata, paragonata alla natura. L'invenzione, la fantasia, il sentimento, lo stile, il sogno del pensiero, il lavoro dell'esecuzione materiale, dove guizza l'originalità dello spirito, sono delle qualità fuori portata e degli elementi di interesse inalienabili.

Come il disegno di Michelangelo non è quello della volgare natura, così l'armonia di un colorista ha una potenza superiore a quella della natura. Van Ostade, Rembrandt, Metz, Jan Steen ci mostrano il colore così come l'hanno sognato: sono reali per l'immaginazione; l'interesse che suscitano, il fascino che procurano hanno la loro fonte al fondo dell'anima; un interesse, un fascino che non procede direttamente dalla fedele rappresentazione degli oggetti esteriori. Entrate in una stalla illuminata da una scia di luce bianca, ne sarete moderatamente colpiti: consegnate questo motivo alla fotografia, non vi colpirà più della natura stessa; abbandonate un simile soggetto al pennello di un Van Ostade, e ne avrete un quadro squisito da cui non potrete più staccare gli occhi. Una brocca d'acqua, un bicchiere mezzo pieno posato su un tavolo di legno contro un muro grigio... ecco certamente un dato molto comune: che un'artista eminente lo utilizzi, l'occhio ne sarà felice; il modello non lo avrebbe distratto un secondo.

Non esiste, non esisterà mai una pittura *naturalista* o *realista*, o *materialista*, nell'accezione assoluta di queste parole.

A nostro avviso, l'eliografia avrà come scopo finale di far risaltare in modo più eclatante e più sentito la parte ideale dell'arte, acquisendo tutto ciò che nella

sfera del reale è secco e crudo. La fotografia costringerà l'artista a elevarsi al di sopra della copia meccanica degli oggetti, declasserà chi non va più su, annienterà quelli che non possiedono che una parvenza d'ideale, o quelli che si limitano agli angusti limiti della geometria, della prospettiva e della pura matematica. C'è di meglio: l'eliografia aiuterà a correggere diversi errori volgari della critica moderna; libererà gli artisti dagli impedimenti che li allontanano dai giudizi esclusivi e fornirà loro delle argomentazioni senza replica per giustificare le fantasie più ardite dell'immaginazione. Questo ruolo liberale della fotografia è facile da dimostrare e non ne prevedo qui che un solo esempio. Benché nemico del *naturalismo* e dell'imitazione pura, Delécluze, difensore apparente della libertà nell'arte, racchiude ugualmente, alla stregua degli altri critici, l'insieme degli artisti nei limiti di una certa tradizione, di una certa maniera. Egli ripugna di sottometterli alla tirannia della natura, preferisce assoggettarli alle esigenze non meno inflessibili di un'astrazione teorica. Da qui tale regola, a nostro avviso decisamente arbitraria: - la *pittura luminosa* e quasi senza ombre è propria delle epoche della *naïveté* o ingenuità, dell'inesperienza e dell'istinto. È la pittura dei pittori gotici. Arriva poi la scienza che produce la *pittura dei modelli*, dopo la quale avanza la *pittura nera*, quella dove l'intensità delle ombre è esagerata per valorizzare le parti luminose. Quando si arriva ad essa, l'arte è *in fase di decadenza*, e così via. Così, Holbein non verrà modellato, perché pone le sue figure in piena luce. Lo è tuttavia più abilmente che facendo a meno del vigore delle ombre. Sarebbe necessario dipingere come Andrea Del Sarto o Raffaello e Ribera, Velazquez e Rembrandt sarebbero degli artisti della decadenza.

Questo paradosso mi colpisce. Per me, questi ultimi maestri sono dei prodigi della scienza. Hanno cercato altro rispetto a Raffaello e, tuttavia, hanno trovato ciò che cercavano. D'altro canto questo ragionamento sarebbe accettabile se applicato a pittori dello stesso Paese. Come dimostra l'esperienza, ogni popolo, ogni clima corrispondono a un modo diverso di sentire il colore. I paesi nebbiosi hanno una tonalità locale molto forte: Venezia, le Fiandre hanno sempre dipinto con forza e profondità. I Tedeschi, i primi a cui dobbiamo la tradizione gotica, sono rimasti

fedeli alla pittura luminosa: i quadri gotici dei veneziani sono scuri, quelli degli spagnoli neri. Quanto a quelli degli italiani, sono molto sfumati, più luminosi a Firenze, scuri a Roma sotto il pennello di Giulio Romano, più dolci con Raffaello... Non dimentichiamo, tuttavia, che Michelangelo, e soprattutto Leonardo Da Vinci hanno lavorato spesso nell'ambito dei colori più scuri. Quanto a noi che abbiamo ricevuto dalla fotografia delle buone lezioni di tolleranza, ammettiamo tutte le gamme e tutte le maniere di interpretare un effetto.

Perché? Perché la fotografia ce le ha offerte successivamente e ha offerto ai nostri occhi tutte le *palette* armoniose, per permetterci di prendere la nota giusta, vale a dire la tonalità scura che serve di base. Al punto che diversi fotografi, prima di cominciare un ritratto, danno al modello un effetto luminoso, come quelli di Holbein o di Hemling o un effetto contrastato alla Rembrandt. Il risultato dipende dal punto in cui si posiziona il modello, una scelta accessibile a tutti i pittori che, a seconda del loro gusto o della moda dell'epoca, hanno scelto l'illuminazione che preferivano. Così, più liberale, meno inflessibile della critica trincerata nel culto del bello ideale, l'eliografia giustifica tutte le scuole e incoraggia l'artista ad assecondare la propria fantasia; e prova all'artista stesso – felice conferma! – che egli ha sempre ragione se è rimasto logico fino alla fine e se ha portato a termine il suo pensiero. Poiché la fotografia acquisisce così rapidamente un rango all'interno degli elementi della critica, non sapremmo prevenire troppo affrettatamente gli artisti dal rischio di funeste interpretazioni, adatte a smarrirsi. Lungi dallo spaventarli, essa deve dare loro coraggio; essa presenta loro un utile controllo e ancora più spesso un avvocato senza repliche. Tuttavia, l'inquietudine, frutto di ogni novità, segue ai suoi progressi: abbiamo intravisto dei vaghi spaventi e, assai di recente, ho ricevuto, dal tono molto eminente, una lettera che ritrae queste disposizioni e dove si intravede, sotto le tracce di una melanconica ironia, uno scoraggiamento reale.

Bisogna davvero dubitare della propria anima e della potenza del genio dell'uomo per immaginarsi che un'invenzione scientifica possa fare passare dentro

una macchina, per quanto perfetta, il soffio dell'ispirazione e il fuoco del pensiero, anche se esisteva un personaggio di Hoffmann che aveva fatto bere l'anima di sua nonna a un violino. Per supporre seriamente che il meccanismo eliografico sia chiamato a sopprimere uno solo dei numerosi generi della pittura, bisogna essersi convinti precedentemente che la pittura e il disegno sono delle arti meccaniche e niente di più. No, ciò che fa l'artista, non è né il solo disegno, né il colore, né la fedeltà della copia: è la *mens divinator*, è l'ispirazione divina, la cui origine è immateriale. Non è la mano, è il cervello che fa il pittore; lo strumento non fa altro che obbedire. Riducendo a niente ciò che le è inferiore, l'eliografia predestina l'arte a nuovi progressi; richiamando l'artista alla natura, lo richiama con una fonte di ispirazione la cui fecondità è illimitata.

5. R. Thomas, *Photography in Rome*, in “The Art Journal”, London, maggio 1852.

Accade che alcuni avvenimenti riguardo lo stato della fotografia a Roma possano essere di un certo interesse per i lettori che si dilettono di questo splendido ramo dell'Arte; poiché molte delle mie conoscenze nell'ambito della fotografia hanno espresso il desiderio che io pubblicassi il metodo da me utilizzato per realizzare i negativi durante la mia residenza di quattro mesi nella Città Eterna, ho pensato che la cosa migliore fosse quella di pubblicare una lettera informale in merito a tale soggetto per un'inserzione sul tuo giornale – qualora tu dovessi ritenere tale comunicazione di sufficiente importanza. In primo luogo due parole sui fotografi di Roma. Devo dire che i loro luoghi di ritrovo sono il Lépre e il Caffè Greco. Sarebbero da menzionare anche i nomi di coloro che sono sempre disponibili per l'artista di fotografia e che comunicano prontamente la loro esperienza e messa in pratica con una certa attenzione reciproca nel ricevere istruzioni. Al primo posto devo menzionare Robinson, assai conosciuto a tutti gli artisti e amatori di qualsiasi campo dell'arte a Roma. Non posso dire molto riguardo il suo cortese atteggiamento nei confronti di uno sconosciuto che gli si è rivolto come un seguace della sua passione preferita. Sono del tutto certo che qualsiasi gentiluomo inglese avrebbe ricevuto la stessa cortesia e attenzione ricevute da me. Vi è poi il Principe Giron degli Anglonnes, Caneva, Constant, Flacheron (che formò nel 1850 la cerchia dei fotografi) e il loro metodo di manipolazione viene seguito con maggiore successo di quanto non venga fatto in questo Paese. Mi sento di raccomandare a tutti di visitare Roma, con l'intenzione di seguire questa coinvolgente passione, di rifugiarsi

almeno una volta al Caffè Greco, dove, con un po' di attenzione, ognuno potrà, riconoscere il proprio dialetto all'interno della conversazione nel comparto centrale e, individuando un habitué barbuto, vi sono possibilità di imbattersi nell'uomo giusto, o almeno di trovarsi nei quartieri attigui a quelli dei fotografi inglesi, la cui conoscenza permette di essere introdotti ai principali luoghi di incontro.

Verrò ora al punto e, in primo luogo, devo affermare che, quando lasciai l'Inghilterra, riuscivo a realizzare un buon negativo su carta attraverso il metodo introdotto da Fox Talbot e, di conseguenza, con grande aspettativa di successo, preparavo una grande quantità di carta iodizzata di media consistenza. È quasi superfluo riportare con quanta ansia aspettavo l'arrivo del mio materiale, che era stato spedito via mare dall'Inghilterra, e non vi annoierò descrivendo i fallimenti meno gravi incontrati, giorno dopo giorno, con la stessa identica carta usata in Inghilterra. Ho provato qualsiasi modifica che la mia inesperienza poteva suggerirmi, ma senza alcun risultato. Ho comprato e preparato carta inglese nuova di zecca e l'ho trattata con dosi omeopatiche di argento, ma ancora la sensibilità era talmente alta e l'atmosfera così diradata e la luce splendente del mare del Sud così intensa da precludere interamente la possibilità di ottenere un negativo ben impresso sui pori della carta. Il tempo necessario per ottenere un'immagine su carta iodizzata con la solita tecnica era così breve da consentire di agire solo sulla sua superficie e questa sorta di finto negativo non dava un buon positivo. Ho perseverato, ad ogni modo, per un intero mese, nonostante Robinson e il Principe mi assicurassero di non riuscire ad ottenere niente attraverso quello che chiamavano il metodo a secco. Era proprio questo il caso. E poiché i miei risultati erano nettamente inferiori ai loro, ho strappato qualcosa come cinquanta negativi e ricominciato *ex novo*. Invece a Tivoli, in compagnia del Principe e di Caneva, con i quali ho lavorato dieci giorni, ho imparato il seguente metodo e l'ho poi seguito, con generale successo, e nonostante il processo non sia nuovo, necessita di essere attentamente spiegato. I miei negativi

mostreranno che questo metodo è nettamente il migliore tra tutti quelli utilizzati nei climi caldi.

1. Scegliete una carta inglese vecchia e sottile – io preferisco la Whatman. Tagliatela in modo che un foglio sia la sedicesima parte di un pollice (2,54 centimetri), più piccola del vetro del contenitore per carta su tutti i lati e lasciate due estremità al foglio, in corrispondenza degli angoli diagonali, per poterlo prendere.

2. Preparate la seguente soluzione:

soluzione satura di ioduro di potassio, 2 dracme e mezzo di, iodio puro, 9 grani, sciogliere. Aggiungere acqua distillata, 11 once, ioduro di potassio, 4 dracme, bromuro di potassio, 10 grani e mescolare.

Ora filtrate questa soluzione in un vaso piatto di porcellana, un po' più largo del foglio di carta da preparare. Prendete un lembo da una delle due estremità diagonali e posizionate gentilmente la fine del lato segnato il più vicino possibile a voi, sulla superficie della vasca; inclinate poi lievemente la superficie del foglio verso il liquido e lasciate riposare due minuti; se si tratta di carta francese, per un minuto o fino a che il retro della carta (non bagnato) diventa uniformemente, tinta dall'azione della soluzione colorata di scuro. Ogni tanto sollevate dalle due estremità, per evitare bolle d'aria, che verrebbero segnalate da punti bianchi sul retro, il che mostrerebbe che la soluzione in quei punti non è stata assorbita. Tenete il foglio dall'estremità per un minuto circa, per eliminare la soluzione in eccesso, poi tenetela in modo che si asciughi, pinzando un'estremità a un filo appeso nella stanza e lasciate che il liquido in eccesso sgoccioli da un angolo. Quando è asciutta, la carta è pronta all'utilizzo e colorata di iodio da entrambe le parti. Resisterà per sempre e migliora col tempo.

3. Poniamo come ipotesi che dobbiamo sensibilizzare quattro fogli per la camera e che l'operatore abbia due contenitori per carta doppi, senza una partizione in legno, e che la loro capacità interna sia abbastanza larga da ospitare tre vetri, tutti removibili. Il terzo, come vedremo, serve a prevenire che i due fogli di carta sensibilizzata entrino in contatto l'un l'altro.

Preparate la seguente soluzione:

Prendete nitrato d'argento, 2 dracme e mezzo, acido acetico, 4 dracme e mezzo, acqua distillata, 3 once e mezzo, mescolate e sciogliete.

Ora prendete quattro dei vetri dei contenitori per carta, perfettamente puliti, e posizionate sopra a un pezzo di carta assorbente comune per assorbire ogni minimo eccesso di liquido. Versate circa 1 dracma e mezzo o poco più della soluzione appena preparata in un piccolo imbuto di vetro, in cui avrete posizionato un filtro di carta bianca assorbente e lasciate filtrare la soluzione, goccia dopo goccia, sul vetro numero 1, fino a che una dracma e mezzo è stata filtrata in gocce separate; posizionate regolarmente sulla superficie e poi, con una striscia di carta, fate in modo che il liquido si diffonda sull'intera superficie del vetro. Prendete un pezzo di carta preparata e posizionate il suo lato segnato a faccia in giù sul vetro appena preparato, iniziando dall'estremità più vicina a voi e facendo così uscire l'aria. Alzatelo una o due volte dagli angoli, lasciatelo riposare e preparate il vetro numero 2 allo stesso modo. Ora guardate il vetro numero 1, potrete rilevare che la tinta violetta della carta apparirà chiazzata con macchie di bianco, che gradualmente si diffonderanno e in qualche secondo la carta riacquisirà il suo originale biancore, indice del fatto che è pronta per la camera. Aderirà perfettamente al vetro. Non rimuovetela; tenete il vetro in modo da permettere all'eccesso di liquido di colare via dall'angolo. Non deve essere

toccato con la carta assorbente, ma rimesso piatto sul tavolo. Fate la stessa cosa col vetro 2, 3 e 4.

Prendete quattro pezzi di carta comune bianca, non troppo grande, senza macchie ferrose, e tagliateli un po' più piccole della carta preparata, bagnateli in acqua distillata, prelevate uno dei pezzi, tenetelo tra le dita per fare asciugare la soluzione in eccesso e posizionate lo delicatamente sul pezzo di carta sensibilizzata, vetro numero 1. Con un altro pezzo di vetro tenuto appositamente per lo scopo, con il bordo arrotondato, e abbastanza largo da agire uniformemente sulla carta, raschiate via delicatamente l'eccesso di liquido, iniziando dall'estremità del foglio, e rimuovendo, col bordo arrotondato del raschietto, il liquido verso uno degli angoli. Ripetete questa operazione due volte. Entrambe le carte, quella eccitata e quella sovrapposta, sono così fissate al vetro. Procedete allo stesso modo anche per il vetro numero 2. Quando i primi due vetri sono stati preparati in questo modo, prendete il vetro pulito, il numero 5, e posizionate lo sul primo vetro. Premete delicatamente. La carta umida lo farà aderire. Prendete i due vetri così fissati e posizionate li sul vetro 2, in modo che il vetro numero 5 eccedente sia in centro. Il tutto formerà un corpo compatto e (dopo aver pulito la superficie e passato i bordi) potrà essere messo nel contenitore per carta. Si vedrà che ogni pezzo di carta sensibilizzata ha come retro un pezzo di carta umidificata con acqua distillata e avrà un terzo vetro che interviene per impedire ai fogli di carta di toccarsi. Per preparare i quattro fogli – con un po' di pratica – impiegherete mezz'ora.

4. Con un obiettivo lente singola Ross, Chevaliero Lerebour – diametro di tre pollici e diaframma di mezzo e l'oggetto da copiare ben illuminato dal sole, la carta richiederà dai quattro ai sei minuti di esposizione.

5. Prendete i 5 vetri, che saranno ancora fermamente adesi, separateli delicatamente e rimuovete i pezzi di carta bagnata, che non dovrà venire riutilizzata. Ora sollevate la carta preparata da un angolo fino a metà vetro e versate nel mezzo circa una dracma di una soluzione satura di acido gallico, che si diffonderà subito. Sollevate poi l'altro angolo per facilitare la sua diffusione e fate lo stesso con gli altri. L'immagine di solito impiega dai dieci ai venti minuti per svilupparsi. Tenete il vetro vicino a una candela per vederne l'intensità. Quando si è sviluppata sufficientemente, rimuovete il negativo dal vetro. Lavate due o tre volte cambiando l'acqua per qualche ora; asciugate con carta assorbente e immergete ciascuno separatamente per dieci minuti in una vasca con la seguente soluzione:

bromuro di potassio, 10 grani, acqua, un'oncia.

Lavate in acqua e asciugate. Lo ioduro può essere rimosso grazie all'iposolfito di soda*, nel solito modo, dodici mesi dopo, o quando serve. Se il processo è stato eseguito correttamente, il risultato deve essere costituito da quattro bei negativi. Ho lavorato dieci giorni senza sosta a Pompei, senza praticamente vedere un fallimento.

Anche se il processo di sensibilizzare la carta può sembrare a volte noioso, bisogna considerare che l'operazione di ionizzazione, per come viene eseguito in questo Paese, è interamente dispensata. Aggiungerei anche che la prima soluzione richiede di essere caricata con un po' di ioduro in più dopo aver preparato una dozzina di fogli, dato che l'amido e la dimensione dei fogli la assorbono molto avidamente. Due o tre fogli di carta francese, che, credo siano dimensionati quasi interamente in amido, sono a volte sufficienti per decolorare la soluzione, formando uno ioduro di amido.

6. Autore ignoto, *La Società Fotografica Toscana*, in “Bullettino delle Arti del Disegno in Italia”, n. 1, Firenze, 15 dicembre 1853.

La fotografia è una delle più importanti scoperte che dobbiamo al secolo nostro, e dalla quale l'arte può ritrarre vantaggi grandissimi, qualora si consideri nel suo vero punto di vista. Fino adesso, scrive Giorgio Ville, l'arte ha troppo disprezzato la fotografia, e questa non ha saputo profittare di quella. L'arte ha negletto nella fotografia un mezzo di studio al quale mi sembra difficile di supplire, e la fotografia si è troppo esclusivamente rinchiusa nel circolo dei suoi processi dimenticando che i risultati ottenuti col loro mezzo non possono acquistare vero valore, se non a condizione di non offendere il gusto, a mantenere il quale l'arte sola presiede. A porre in atto tal massima si è stabilita in Firenze una Società Fotografica Toscana diretta dai signori Pietro Semplicini chimico, Francesco Bensa e Vero Veraci distintissimi artisti, i quali dopo lunghi studi e ripetute esperienze hanno perfezionato il collodione 1 per le impressioni fotografiche positive dirette sopra il cristallo, non che per le negative. E questo nuovo metodo d'operare offre vantaggi di gran lunga maggiori di quello per cui si ottengono i ritratti direttamente sulla placca metallica, per vedere i quali è d'uopo cercare un punto sotto una data inclinazione, mentre quelli eseguiti sul cristallo col mezzo del collodione vedonsi da qualunque lato perfettamente. Oltre di che dal cristallo si riproducono con molta facilità i lavori sulla carta, i quali possono essere senza difficoltà ancor coloriti. Dimostreremo nel seguito quanto un tal sistema sia per riuscire vantaggioso agli artisti per fare bozzetti di gruppi di figure con risparmio di tempo, e di spese, potendo ritrarre dal vero le loro composizioni con quei cambiamenti che crederanno opportuni, ed avendo agio di riprodurre esattamente siccome ci dà la natura, qualunque studio di pieghe, od altri oggetti che loro abbisognino. Altra utilità grandissima che può ritrarre

l'artista dalla fotografia, consiste nella riproduzione delle vedute; noi ammiriamo spesso delle magnifiche fotografie nelle quali vediamo ritratti i monumenti più belli d'Italia, memorie delle quali non dovrebbe essere privo nessuno studio d'artista. L'ottenersi con questo mezzo istantaneamente la riproduzione sul cristallo od in carta, di qualunque stampa, disegno, statua, bassorilievo, o dipinto, è un altro vantaggio che l'artista riceve, potendo avere in qualunque momento gli esatti ricordi di quelle opere che devono uscir dal suo studio. La Società Fotografica Toscana non ha risparmiato né cure né spese per riunire in uno stabilimento tutto quello che è necessario alla pronta esecuzione di qualunque fotografia, non che quanto può occorrere alle chimiche preparazioni dei cristalli, delle carte, dei sali, degli acidi ec. La situazione magnifica, e l'amenità del luogo sono accresciute pei lavori fattivi dai componenti la società affine di rendere quel soggiorno veramente incantevole. Nei seguenti numeri tesseremo una breve storia della fotografia portando a cognizione del pubblico i lavori ed i perfezionamenti introdottivi dalla nostra Società Fotografica (in specie sull'applicazione del collodione) la quale ci terrà informati dei continui progressi che per le sue cure farà questo ramo di chimica applicato alle arti.

7. L. Menitoni, *Fotografia e pittura*, in “Le Arti del Disegno”, n. 5, Firenze, 31 gennaio 1855.

Svincolar l'arte dalla fatica materiale e darle più vasto campo per spaziare nell'estetica per giungere al sublime per concretizzare i concetti più belli e più filosofici. Aiutarsi nella pratica con tutti i mezzi meccanici che meglio giovino al comodo e alla certezza d'avvicinarsi alla perfetta imitazione del vero, fu mira a cui diressero le loro premure anche i sommi maestri dell'arte, i quali non sdegnarono d'immaginare istrumenti e modi per riprodurre dal rilievo mercè ovvie e materiali ma esatte operazioni. La invenzione del frate 1 per ottener più agio di copiare i partiti di pieghe potrebbe citarsi in esempio, come diverse ricerche e parecchie applicazioni del portentoso Leonardo ed altri valentissimi in arte.- Con ciò vuolsi provare che la moderna invenzione della fotografia anziché nuocere alla pittura le giova assaissimo, e che gli artisti non possono d'ora in poi non preferirla a tutti gli altri mezzi atti a sorprendere il vero nelle sue infinite varietà. Questa moderna invenzione divenne ben presto popolare, ma non fu conosciuto altrettanto il suo pregio, essa ci venne recata da girovaghi stranieri i quali lucrandone, si compiacquero che fosse negletta per lungo tempo fra noi. Sorse finalmente una società composta d'artista distinto e d'erudite persone 2 la quale prese a coltivare questa esotica pianta e ne ottenne frutti non meno distinti per bellezza e bontà di quelli pervenuti dall'estero. In appresso, alcuni pittori e qualche amatore che ad oggetto di speculare chi a ricreazione chi per l'uno e per l'altra presero separatamente ad applicarvisi. Uno fra questi fu il sottoscritto il quale ben conscio a se stesso delle modiche sue cognizioni, fu spinto a coltivare quelle risultanze riunite della fisica dell'ottica e della chimica, innamorato della convinzione che ne dovesse defluire largo vantaggio alla pittura e specialmente a quel ramo che si dedica esclusivamente ai ritratti. Sempre tendendo a questo scopo, le sue ricerche miravano ad avvicinare la fotografia all'arte in modo

unicamente diretto a render quella una potente ausiliare di questa anziché soggetto principale dell'artistica produzione: i suoi studii e i risultamenti vantaggiosi delle sue ricerche sarebbero rimasti celati alla repubblica dell'arte finché non avesse raggiunto il presagito perfezionamento ma poiché vien minacciato di rimaner secondo e comparire imitatore mentre egli avea preideato da qualche tempo un nuovo metodo fotografico si trova costretto a parlarne e lo propone agli artisti come di esteso vantaggio pei loro quadri d'invenzione e più specialmente pei ritrattisti e pei ritrattati, e così rivendica a se stesso unitamente alla persona d'un suo amico fiorentino 3, tutto il primato della invenzione. La fotografia di cui si tratta è ottenuta direttamente sulla tela atta a ricevere i colori a olio come qualunque altra tela mesticata. I ritratti risultano d'un chiaroscuro quasi equivalente in delicatezza al daguerrotipo. Le dimensioni possono estendersi fino alla grandezza del vero preso parzialmente. E' facile avvedersi da ciò che la fatica materiale per dipingere un ritratto è diminuita della metà poiché specialmente le vesti e gli accessori trovansi esattamente disposti ed eseguiti, poiché le vesti appunto hanno impresse le intrinseche caratteristiche del ritrattato e poiché ad ottener lo stesso intento con mezzi diversi sarebbe difficile, faticosa, seppure non debba dirsi cosa impossibile. Si richiede però dall'arte il colore, l'espressione, l'anima, la vita. Tali prerogative costituiscono il vero ritratto.- Ma l'artista può conservar tutto il vigore che lo esalta perché non ha dovuto smorzare il fuoco della sua tavolozza nella gelida e servile imitazione d'un drappo o d'una suppellettile. Quindi, di quanto genio non potrà egli disporre perché la testa somigli perché viva e parli, perché il seno palpiti o respiri, perché le estremità rilevino siccome pronte a movenza? Tanto ai pittori di ritratti, si può esibire dalla fotografia così applicata, ed ai pittori d'invenzione essa offre, studi di pieghe da ridursi agevolmente alla intonazione di colore preconcepita, assieme e gruppi da divenir bozzetti dipinti risultanti immediatamente dalle effettive caratteristiche del vero, scelta d'azione, di partito, di accozzi di figure, di contrapposti. Così dimostrati, agli artisti ed amatori, i vantaggi della fotografia e del metodo nuovo,

il sottoscritto li invita a valersi dell'opera del suo laboratorio./ Firenze, dal laboratorio posto in Lung'Arno N. 1194/ li 20 gennaio 1855/ Luigi Menitoni pittore. 1 Fra Bartolomeo della Porta inventò il manichino. 2 La Società Fotografica Toscana 3 La modestia di questo giovane vuol che se ne taccia il nome."

8. J. Cavallucci, *La fotografia e i fotografi toscani*, in “Le Arti del Disegno”, n. 18, Firenze, 2 maggio 1855.

Non è decorso lungo spazio di tempo da quello in cui disperavasi di poter giungere ad ottenere un utile qualunque dal daguerrotipo, atteso la meschina riuscita dei primi tentativi. Ma quando poi trovossi il modo di sostituire alla lastra la carta, l'eliografia rapidamente progredì ed in breve tempo quasi raggiunse la perfezione: allora, come avviene di ogni nuovo trovato, sia buono, o no, non mancarono quelli che fino dal bel principio l'avversassero, volendo vedere in essa un mezzo di corrompimento e decadenza dell'arte. Altri vollero, invece, vedere in essa un potente ausiliario alle Arti Belle, e per troppo giovarle le nocquero. Non pertanto cessavasi dall'operare e questa scienza poco prima bambina cresceva e facevasi adulta mercé i molteplici tentativi che si andavano continuamente facendo, e (posta da banda la questione dell'utile da ritrarsi da questa arte o scienza come chiamar si volesse) gli sforzi de' più furono rivolti a renderla professione e professione lucrosa, adoprandola ad ottenere ritratti. E a dir vero quelli di facile contentatura, che si appagano di una somiglianza di verità matematica, però fredda, e priva di spirito, di quella vita che solo l'artista può infondere nell'opera della sua mano, adescati dalla mitezza del prezzo con cui potevano ottenere la riproduzione dei proprj lineamenti o di quelli di persona a loro diletta accorrevano in folla e partivano soddisfatti. E' d'uopo però convenire che sotto questo rapporto la fotografia resta e resterà sempre inferiore all'arte, ed il vero utile dell'applicazione di essa si risentirà adoperandola pella riproduzione degli oggetti inanimati, che posti sopra un piano possono essere riprodotti senza che le proporzioni o l'esattezza matematica di quelli venga a risentirne nella parte prospettica il benché menomo danno. Applicandola dunque a riprodurre monumenti, stampe od altro, essa può recare utilità e divenire un ramo d'industria assai vantaggioso e proficuo. Non mancò questa invenzione di propagarsi

rapidamente ed anco in Toscana fuvvi chi se ne occupò quasi esclusivamente. Per dire soltanto de' toscani rammenterò il sig. Semplicini come uno de' primi che rivolse ad essa ogni cura, ed esperto chimico quale egli è, giunse ad ottenere bellissime prove sul collodione.- Molti seguirono l'esempio ed in breve formossi una Società fotografica, direttore della quale fu ed è tutt'ora il Semplicini sopracennato. Fra i migliori, oltre la società suddetta, dobbiamo notare Paladini, Veraci, e Menitoni per i ritratti, i Fratelli Alinari per le vedute monumentali i quali sono gli unici in Toscana che abbiano raggiunto quasi la perfezione in tal genere. Il descrivere partitamente le vedute riprodotte con tanta fortuna dagli Alinari sarebbe opera perduta, basterà accennare di alcune che si levano oltre la sfera del comune, quali sarebbero- Le porte di San Giovanni.- L'interno del Campo Santo di Pisa, la Chiesa della Spina, il Campanile e il Battistero pure di Pisa nelle quali riproduzioni aveano gli Alinari a lottare con molte difficoltà, (quali sarebbero la poca luce, la mancanza di un adeguato punto di vista) tutte maestrevolmente superate. Abbiamo veduto de' medesimi riprodotte con molta verità due incisioni in rame, pregevoli per armonia di toni, precisione, e nettezza di contorni inarrivabile. Altri fotografi si contano fra noi come sarebbero Bensa, Merlini, Donnini; ma fino ad ora nessuno è giunto a superare gli Alinari, e solo il Bianchi a mia cognizione ha ottenuto alcune prove di riproduzioni d'incisioni e disegni, bassorilievi e monumenti degni di onorevole menzione. La maggior parte di elogio vuolsi tributare al sig. Bardi, calcografo che senza aver riguardo a spese di sorta impiantò un imponente laboratorio fotografico e dette ogni agio agli Alinari di perfezionarsi in questa arte, procurando loro il modo di viaggiare per vedere e studiare i migliori metodi usati da quelli che ormai avean levato grido di sé nelle altre parti d'Italia.

Rien n'est beau que le vrai.

Boileau

I. Ufficio ed efficacia del Paesista

Al Paesista (io) più assai di qualunque altro pittore occorre di osservare e di studiare profondamente in tutte le particolarità le bellezze campestri, poiché essendo per ordinario i magnifici aspetti della natura non animata soli accessori negli altri generi delle arti del disegno, nei dipinti di paesaggio invece essi costituiscono l'unico od almeno l'integrante argomento. Ma grande è l'acutezza delle osservazioni che sul bello campestre si richiede negli artisti; più grande ancora è poi la difficoltà di applicarlo convenientemente ai veri fini, e usarlo secondo i mezzi dell'arte. Reputo quindi che il Pittore Paesista, ove riesca proprio eccellente, tenga a giusto titolo in arte un notevolissimo posto.

E veramente, se tanto efficace e l'influenza che esercitano sulla sensibilità degli animi di tempra non affatto rozza gli spettacoli della creazione; se allo svolgere e all'alternare dei fenomeni naturali si agita ogni fantasia più tranquilla, né v'ha cuore tanto freddo che per essi non si commuova; se particolarmente l'aspetto di tali incanti l'uomo incivilito è suscettibile d'impressionarsi al poderoso dominio del bello e del grande; se per essi l'anima esulta d'innalzare un pensiero di contemplazione, un sentimento di pietosa riconoscenza, un voto di bontà al sommo principio regolatore delle cose; se tanto gagliardamente scuotono le meraviglie del creato, non è necessario dimostrare che quelle produzioni, le quali per forza di artificio le rappresentano al vivo, meritano di essere tenuti in grandissimo pregio. E tale si è appunto l'ufficio del paesista, e questi, allorché sia veramente esimio, consegue di fatto dalla universalità spontanei e sinceri tributi di onore.

Impercioché quando il paesista possiede tanta valentia da rendere i suoi lavori perfetti, non solamente per li pregi dell'esecuzione, ma altresì per la

nobiltà del concetto, e per la convenienza degli effetti; quando sia in lui tale altezza a sentire con straordinaria energia le bellezze della natura ed abbia tale potenza d'ingegno da trasmettere agli altri l'affetto, egli col fascino delle sue imitazioni vincerà la fantasia dell'osservatore. Di modo che raffigurandoci a guisa di sogno mille aggradevoli visioni di scene allettatrici e immagini di felicità, egli giunge a muovere il battito degli affetti, a sublimare la immaginazione così fattamente, che dinanzi a' suoi lavori, trovandosi pure nel recinto di pareti solinghe e malinconiose, mentre la vernereccia bufera batte le ridoppie imposte, in un

“Bujo d'inferno e di notte, privata

“D'ogni pianeta, sotto pover cielo

“Quanto esser può da nuvol tenebrato;

c'illude con le sue mirabili imitazioni, ci trasporta in dolce voluttà, ci fa esclamare con Ossian (15)

“Vedi notte, serena, lucente.

“Pura, azzurra, stellata, ridente!”

Ed inebriandoci lo spirito ci mette in un'estasi così cara, che nella durata dei suoi beati intervalli più non rammentiamo le tristi realtà delle cose, le sollecitudini, le ambascie della esistenza.

II. *Differenti generi di paesaggi*

Il campo del paesista è immensamente fecondo, ed esige come dissi, in chi lo tratta un acuto spirito di osservazione, il più squisito gusto di scelta, e non minore entusiasmo di quello che domandano in generale tutte le imitatrici artidel Bello.

Le pitture di paesaggio non debbono considerarsi di una specie soltanto, dappoiché da Pils (67.68.69.70) e Hagedorn (35.36.37) le dividono in due: eroica e pastoreccia. Sulzer (81) ne indica una terza che fa consistere nelle rappresentazioni della vita urbana. E ve ne sarebbero altre ancora subordinate a queste, ove ammettendo tale guisa di classificazione, si dovesse badare alle diverse scene di tutte le condizioni sociali che ponno esservi introdotte. Ma queste non devono in massima considerarsi che quali accessori, trattandosi esclusivamente di paesaggio.

Sembra però più opportuno dividere li molteplici generi in tre sole principali classi. prima nella fedele imitazione del vero, come l'offre la natura in uno spazio determinato. In secondo luogo nella conia di un qualche sito naturale, con la modificazione o l'aggiunta di altre parti tratte dal vero ed abbellite dall'arte. E finalmente in quelle rappresentazioni totalmente immaginose, in cui le parti imitanti la più scelta verità, compongono un aggregato, tutto di fantasia.

Egli è soprattutto in questo ultimo genere che il paesista per mezzo dell'avveduta applicazione di tutti i diversi elementi che gli offre a parte a parte il creato, può dar maggiormente a dividere il suo ingegno, e specialmente per questa via s'insignoreggia, per così dire, quel bello che non si può prescrivere colle regole, né assoggettare al compasso. L'artista infatti si rende con ciò emulo al vero, e dimostra la potenza poetica della sua immaginazione.

III. *Fine del Paesista*

Ma sia che il paesista si prefigga una fedele copia del vero, sia che pretenda con l'arte aggiungere al vero vaghezza; ossia che abbandonandosi alle ispirazioni che gli mettono le meraviglie campestri, preferisca di rappresentare un bello tutto composto; egli deve prima di tutto formare il concetto nel proponimento di un fine. Tanto viene unanimemente prescritto. Oltre che dalla ragione il principale dei maestri, da tutti i teorici, ed inculcato caldamente dallo

stesso Milizià (62.63). e per tal parte anche al pittore di paesi corre l'obbligo stesso che stringe ogni altro imitatore della natura. E di quella guisa che gli artificj del metro e l'armonia del vero, non sono per li poeti che i mezzi della loro arte, così il disegno ed i colori sono pel pittore. In vero poveri versi, nei quali non v'è che musica senza pensiero! In vero poveri i dipinti, i quali non offrono che colori senza poesia!

Ogni paesista per tanto, sin dalle prime sue disposizioni all'opera. miri a destare una qualunque impressione; tenti di cogliere precisamente le espressioni di un preciso carattere; escluda tutto quello che sarebbe inutile al soggetto prefisso.

Sia ritraendo con fedeltà, ovvero aggiungendo quanto gli sembra richiedere il vero bello, o componendo di sua mente le scene, l'artista ordini ogni cosa in modo che ciascheduna soccorra alla espressione complessiva dell'insieme che si è proposto. In somma la scelta. La ordinazione, il carattere del sito, il disegno, il chiaro scuro, l'intonazione del colore, il decoro degli episodj, tutto deve concorrere a combinare un complesso uniforme e perfetto.

IV. *Scelta dei siti.*

In quanto alla scelta il pittore consideri che se la natura nella sua prodigiosa ricchezza, nella vastità delle sue dimensioni, si mostra bella in ogni sua parte, non tutto ciò ch'è bello in essa è atto ad essere espresso dall'arte. Esso quindi trascuri quelle minute particolarità, le quali scemerebbero l'effetto dell'intero complesso, e che l'arte non ha modo di esprimere. Duguet Gaspard detto Pussino (27.47.52.53.66.88.) e Zuccarelli Francesco (2.3.4.34.47.) furono anche nel tal conto esertissimi. valgano anche i loro esempi a tal fine. Scelto male il punto di vista, un luogo riesce cattivo ancorché bello in se stesso. Dalla felice scelta dipende il buon risultamento ed il merito fondamentale dell'opera.

Sono in tanto di malagevole effetto in arte, sebbene meravigliosi alla vista, quei siti composti di molte piccole parti, parecchie delle quali basterebbero anche sole alla composizione di un quadro. In tali soggetti frastagliati l'attenzione dello spettatore, distratta da troppo cose subordinate non può fermarsi sugli oggetti predominanti, ed atti a determinarlo alla radicale impressione prestabilita dall'argomento.

Osservata nella scelta la debita convenienza, la quale esige una massima relazione delle parti accessorie col tutto costituente l'indole del soggetto, si uniformi il paesista a quanto intorno a questo prescrivono il Baldinucci (7.8.9.10.), Winckelmann (90.91.), Mengs (54.), Wolf (92), se pure giova citare il precetto dei maestri in quello che il buon senso basta ad autorizzare.

Tale principio è fondamentale altresì in quei paesaggi che non sono affatto ritratti dal vero, ed anche in quelli intieramente nell'insieme composti, il bello dei quali sia però tutto reale, scevro da quanto può mai supporre lo spirito di esagerazione ed il capriccio, tratto dalle parti più gradevoli e soprattutto convenienti al caso, e quali ce li offre la natura. Queste condizioni conducono al conseguimento dell'ottimo in ciaschedun'arte del bello, quantunque piaccia troppo spesso alla moda di preferire e lodare quegli'ingegni sregolati, i quali cercarono il bello nello strano, e ciò ch'è peggio, nelle sconvenienze iù ributtanti, e ciò ch'è biasimevole, nelle turpezze della realtà.

V. Semplicità dei mezzi.

Nel comporre le opere si miri soprattutto ad una saggia moderazione. S'imitino unicamente le bellezze del vero nella loro semplicità. Si rifiuti il soccorso di ornamento estranei o troppo ricercati, onde poter eccitare colla composizione una sola e determinata idea generale, senza la quale sarà sempre tepida l'impressione del quadro. Waterloo Antonio (17), Hackert Jacopo Filippo (35. 55. 56. 57. 58. 77. 89. 90. 91) e Castiglione Benedetto (80. 90. 91) per

essersi attenuti a tali massime si segnarono grandemente, dappoiché appunto le sobrietà dei mezzi, la semplicità e l'unità del fine costituiscono il grande.

Non basta da per se ad impressionare gagliardamente l'anima quell'immane scoglio che staccatosi dal fianco della montagna incappellata di ghiacci eterni, arresta il corso antico al torrente, il quale piomba in un abisso a cercarvi altro letto e recarvi altre rovine! Quali mirabili opere non produssero solamente col mezzo di tali oggetti Hermels Giovanni Francesco (20. 73. 77.), Everdingen Alberto (17. 77. 88) e Mayer Felice (28. 29. 77)!

Sole boscaglie di aranci e di cedri non offersero bastante argomento a lodatissime opere di Berghem Nicolò (17. 55. 56. 57. 58), Caracci Annibale (27. 47. 51), Rubens Pietro Paolo (5. 17. 27. 61. 67. 68. 69. 79. 74. 82.88.), Wouwermann Filippo (17), e Le Brun Carlo (5. 88.). soli gruppi di allori e di cipressi che spirano sacro orrore bastarono per dipingere mirabili tele a Elzheimer Adamo (17. 55. 56. 57. 58. 79. 90. 91), Gelee Claudio di Lorena (7. 8. 10. 27. 66. 79. 88. 919, Zampieri Domenico detto Domenichino (11. 42. 47. 51. 54)! Semplici cadute d'acque vaporose scendendo placidamente ed allargandosi al piano ispirarono la nobile immaginazione di Pussino a raffigurare luoghi d'incanto, nei quali odi quasi un blando sonito pei quali volgi nel pensiero mille dolcezze.

Quegl'informi avanzi di un eccelso edificio che sorge ancora in parte sulle rovine di una spenta metropoli, in mezzo all'ispida pianura sparsa di erbe rade e selvagge, non sono forse sufficienti senz'altro all'effetto artistico, a determinare il pensiero alla picciolezza, alla nullità della nostra esistenza? Si osservino le opere di Gainsbourghe Tommaso (55. 56. 57. 58.), di Elzheimer e di Salvator Rosa (7. 8. 9. 10. 13. 19. 27.28. 29. 30. 46. 47. 65. 66. 78. 82.88. 90. 91) a convincersene della efficacia.

Quei raggi con che la luce divina illumina all'alba tanto la selvatichezza e la povertà aquallida, come la civilizzazione raffinata ed il fasto ordinato dal lusso; quella luce stessa che poscia s'attuffa nell'Oceano e manda l'ultimo saluto

all'universo, saluto che può meglio sentirsi che esprimersi; quei raggi, quella luce, quel mesto saluto furono ai pennelli di Waterloo e di Stubbs Giorgio (27. 77) argomenti ricchissimi.

Non destano sbalordimento quelle acque che traboccano da rupi, e come darso lanciato scagliandosi in mille zampilli frante, rifrante, rimbalzano di scoglio in scoglio finchè formano un torrente, il quale con orrido fragore alza un nembo di caliginosi vapori che oscura la luce in mezzo al altissimi monti? Perché aggiungervi altre cose? Null'altro vi aggiunsero alle volte Everdingen, Agricola Cristoforo Lodovico (40) e Salvator Rosa, e senza d'altro ottennero effetti mirabili.

Non muove un brivio per le ossa il solo aspetto di quell'acqua stagnante, nera, immota, senza fondo, ed in cui soltanto verso un triste giorno che manca, gli screziati muschi distesi lungo la carena di una barca rovesciata e rotta, già un tempo in sul margine, dove la pietà del pescatore piantò una croce, a indicare il luogo in cui fu assassinato il parente? E Mayere spesso fece tesoro solo di simili argomenti. Hagedorn (33. 36. 37.) esclama a tutta ragione, che li paesaggi di sommi maestri, come erano il Pussino, Salvator Rosa, Everdingen ed altri contengono nella loro semplice sobrietà tanto di grandioso, che ispirano ora ammirazione, ora terrore, elevando oltre ciò la mente umana e quanto v'ha di più metafisico e sublime.

VI. *Economia delle parti.*

Ma sieno pur ricchi i siti, non però a profusione, sieno pur varii non però con disordine; e per quanto si amino vasti per lontananza di oggetti, e per quanto si vogliano copiosi per prostetti di mare, di monti, di colli, di praterie divise da fiumi, rotti da tratti d'acqua, irrigati da ruscelli, sparsi di monumenti ricordevoli de' tempi che furono, popolati da macchiette esprimenti fatti storici, o immaginarij, non siano però senza limite. Un limite convenevole diedero pure ai

loro più ricchi paesaggi, e Claudio di Lorena , e Molin Pietro detto Tempesta (17. 47) e Tiziano Vecellio (1. 5. 14. 24. 27. 28. 29. 46. 47. 48. 50. 59. 60. 75. 76. 82. 84. 85. 86. 88. 90. 91. 93. 94.).

Egli è vero che meravigliosamente allargano, dilettono, incantano l'anima quelle interminabili acque, quelle ridenti pianure lontane, lussureggianti di cereali prodotti, con grande frequenza di frutici, di vignetti fecondi, di ville, di castella, di ponti. Ma la economia degli oggetti vince di gran lunga conll'effetto le composizioni ricche soverchiamente. Così pure relativamente agli episodi.

Viva ed istruttiva compassione ci desta la solitaria selva, in cui il benefico Samaritano soccorre l'infelice ferito dagli assassini ed abbandonato alla morte. E per simile guisa Yan Uden Luca (17. 30.), Berchem e Caracci con estrema parsimonia di mexxi adoperarono lodevolmente.

La figura di Adamo collocata in una regione di Paradiso bastò a Roos Giovanni Enrico (17. 41. 52. 53. 55. 56. 57. 58.) ed a Tiziano per farci sentire la divozione verso il Creatore, mentre l'aggiunta di cose estranee od accessorie ne avrebbe impedito o scemato l'effetto.

Gloi arcadici paesaggi di Pussino e Dominichino quantunque semplicissimi ci allettano l'anima con una soave impressione di melanconia, e ci fanno sentire l'estasi della pace che spira dalle pastoreccie finzioni degli antichi mitologi.

Ma la copia degli oggetti giova spesso ad avvalorare l'effetto col mezzo della contrapposizione, ed alletta in particolare i giovani artisti, massime alla vista di opere mirabili di eccellenti Autori. E però ai colossi di quelle roccie solinghe che nei quadri di Dietrich Cristiano Guglielmo Ernesto (35. 36. 37. 90. 91) e di Mayer mettono stupore, emergendosi bizzarramente sul pendio di facili collinette, e gettandovi la frastagliata ombra delle loro punte mostruose; alle scabre falde di quei burroni inaccessibili, che aprono li fianchi cavernosi al di sopra orribili precipizi, si desidera offrire almeno in lontano un solenne contrasto coi pingui piani dipinti da Wouvermann, Everdingen, e Castiglione. Invoglia

quel ponte crollante di Hackert che accavalò di costa sulle acque profonde del sottoposto ramo morto del lago, affine di aggiungervi il terrore. Invoglia ad accrescere il raccapriccio di aggiungervi quel pico vacillante che si scorge nelle opere di Hermels e Gainsborough, quel pico il quale credi che minacci schiantarsi dalla vetta e stritolare i soggetti abituri, nelle quali si narrano le tranquille dolcezze della vita pastorale.

Quel mutilato simulacro mezzo ascoso sotto festoni di edera, le di cui radici ne hanno quasi sfasciata la base, così come fu espresso o da Elzheimer, o da Roos, o da Rubens basta è vero all'effetto pittorico, ed a narrare l'antico avvenimento campale, e le pazze discordie degli uomini; ma non vi si potrebbe aggiungere a fianco uno di quei tronchi dipinti da Salvator Rosa, rotti, solcati ed inariditi dal fulmine? Esso ne rafforzerebbe il carattere. Un pellegrino che tra gli terpi, i burroni tenta un difficile varco e si affanna per giungere alla meta a sciorre il voto, non risveglierebbe egli idee religiose? Una candida vela sull'orizzonte, indizio della industria.....Ma basta, basta. Un limite è chiesto dalla convenienza. Lo sguardo altrimenti si stanca. L'immaginazione dello spettatore in luogo d'accenderci s'annoja, si assonna.

La sobrietà è necessaria in tutto anco nell'imitare la natura. Agricola e Gainsborough specialmente si sono guardati dal meraviglioso, onde non correre pericolo di cadere nell'esagerato. Nell'esprimere anche i caratteri più insoliti essi mirarono da valenti sempre alla semplicità come mezzi efficaci ad ottenere ottimi effetti.

VII. *Unità di proponimento.*

Mediante il lungo esercizio acquista l'artista fermezza e risoluzione di fare, e le sue opere ricevono da ciò un carattere deciso quanto basta a trasformare ad altri il sentimento. Ma si badi, che tale risoluzione di fare, non esageri gli effetti naturali, e che per essa non si cada nell'ammanierato, il quale tranne rare

eccezioni suole essere il difetto della mediocrità. Ed il mediocre in arte è peggior del cattivo.

Non si dia bando alle minutezze, dappoichè guastano l'effetto generale. I fondi non sieno ingombri da piccolezze confuse. Gli oggetti secondarii siano trattati con la cura che esigono i principali, onde non far comparire quelli confusi, e togliere a questi l'effetto. Belli esempj di tali massime abbiano di Everdingen e Marco Ricci (13. 34. 47. 94.).

Sia sempre manifesto, deciso il carattere del luogo, e l'impronto anche delle più minime diversità di espressione, acciocchè non si fonda la fisionomia di un oggetto con quello di un altro d'indole affine. Tanto Pussino come Claudio di Lorena e Stubbs riescirono in questo mirabilmente.

Quanta differenza non passa tra un'aprica, tetra e deserta regione di Elzheimer, Dietrich e Castiglione, in cui non solo la fantasia del misantropo direbbesi che trovi alimento alla sua iniqua passione, ma anche gli animi non abitualmente malinconici all'osservarla non possono a meno di non lasciarsi indurre a tristi meditazioni, quale differenza dico da quelle tranquille scene di solitudine rappresentate da Caracci, Pater, Lodovico y Alcazor (27) Stubbs e Domenichino, nelle quali domina per ogni dove il riposo, la dolcezza, la pace e la religione, ed all'aspetto delle quali si destano nell'animo soavi emozioni di cara mestizia, ed il profondo pensiero di una successione di reminiscenze ch'epilogano le vicende di tutta la vita! Oh quale diversità passa dalle cupe idee che ci risvegliano li siti orridi di Mayer nascondigli di masnadieri, e gli antri covili di feroci belve, dalle filosofiche considerazioni a cui si rivolge la mente quando osserva nei riposti seni delle collinette che soavemente sfuggono una dietro l'altra, coperte di molle verzura di Wouvermann e di Zuccarelli le semplici costruzioni con le quali la povertà si è fabbricata un ricovero, in cui spesso si trova quella tranquillità ch'è tanto difficile, se non impossibile, di rinvenire nei sontuosi edifici dei grandi!

Quante idee di pietà religiosa ci desta quel caratteristico dipinto in cui il venerabile eremita di Caracci, assorto in santa contemplazione innalza il pensiero alla somma Volontà, la quale anche nel più semplice concorso di parti inanimate, manifesta la sua infinita sapienza,

nella unità del fine si distinsero sommamente il Pussino, Brand Giovanni Cristiano (35. 36. 37) e Domenichino: il loro esempio valga all'artista volenteroso di vero onore. E quindi qualsiasi l'argomento che esso ami di scegliere, sia piano con vivace freschezza di piantagioni e di acque, lieto di praterie, soggiorno di moderate passioni: sia di balze montane, aspre per infeconde rupi, per bronchi selvaggi, dilette a quelle anime trambasciate, a cui le sventure resero amica e necessaria la solitudine, ovvero deserte per lande abbandonate, per aride sabbie, nido d'insetti schifosi, ovvero orrido per tenebria suscitatrice il raccapriccio, dove per le fratte deserte sembra che sbuchino gli spettri; qualunque sia l'argomento, l'artista si mantenga sempre fermo nel suo intento.

VIII. *Scopo morale.*

Né tanto basterà ancora per tal parte, ove lo scopo manchi di una qualche utilità, o non serva in guisa indiretta a rendere cara la morale, miti i costumi, dolce la religione. Tali sono i profitti che procreano le scene della natura; tali sono i fini dell'arte. S'interroghi in ciò questa prodigiosa natura, essa risponderà chiaramente e narrerà sempre cose nuove dallo spettacolo dello spuntare dell'alba col sorriso promettente un giorno tranquillo, sino a quello di una oscura notte imagine della pace del giusto che vive nella fede dell'eternità. Nulla di quanto apparisce in natura è senza ammaestramento pel filosofo che sa comprenderla. Difatti la contemplazione della natura non animata fu il primo passo che le selvagge nazioni nello sviluppo dell'intelletto mossero all'amore del buono, alla conoscenza di un Dio, ai fondamenti della Religione. Hagedorn (35.

36. 37.) a tutta ragione esclama che i paesaggi dei sommi maestri contengono tanta altezza di concetto e di espressione, da rivolgere la mente per mezzo delle differenti impressioni che quelle producono a quanto evvi di più astratto e sublime. E quindi colui che non sa rinvenire tale linguaggio nelle opere della Creazione né sa comprenderlo, né crede i mezzi della pittura bastanti a trasfondere il significato e il calore, rivolga ad altra parte i suoi studj, rinunzii in quest'arte ad ogni speranza: nell'imitare le bellezze campestri non potrà divenire che un materiale copiatore di freddissimi oggetti, non metterà mai in chi osserverà i suoi lavori un nuovo senso di vita, di desiderio, di amore, non giungerà giammai a conseguire meritamente nome di artista.

IX. Disposizione di piani.

Con tale convincimento nell'animo, col pensiero fermo allo scopo cui tende, dipinga l'artista i diversi piani dei suoi quadri in modo che la conformazione dei terreni, dei sassi, degli alberi, e le dimensioni di ogni altro oggetto che intende a rappresentare, indichino non solo gli spazi ad essi frapposti e le distanze reali, ma concorrano altresì a rafforzare il carattere del soggetto. Non vi sia tratto nelle sue opere così relativamente al concepimento, che all'esecuzione, il quale non giovi al radicale proponimento. Valentissimi furono in questo Claudio di Lorena, le Brun Carlo, Elzheimer, Stubbs, Zuccarelli, Wouvermann, Pussino, Preugel Giovanni (17. 26: 77), Waterloo, e Van Uden.

Si frappongano avvedutamente le ineguaglianze del terreno, dei colli, e degli scogli,, si distinguano le diverse forme degli edifizii secondo gli stili particolari, si collochino con accortezza gli alberi approfittando delle varie loro specie ad ajutare gli effetti delle distanze, l'estensione delle acque; i confini delle montagne di accordino coll'intensità della luce, il tono delle tinte, gli accidenti del cielo.

E sempre colla massima ferma di esc ludere severamente tutto ciò che non è dal soggetto richiesto, affinché non risulti un insignificante aggregato di parti eterogenee, connesse senza filosofia d'arte con profusione viziosa.

Ma si dir: la natura è sommamente varia delle sue opere. E' vero, e lo sia del pari l'artista nei suoi lavori. Nella stessa maniera di variare piacevolmente gli oggetti esso tenda sempre ad imitare il bello della verità, la quale allorchè pure apparisce in maggiore opposizione nelle differenti sue parti, serba sempre, come accenna Lairesse e de Pils (44. 45. 68. 70) una meravigliosa concordia nel tutto insieme.

L'uniformità anzi occupa spiacevolmente la nostra attenzione, gli occhi e lo spirito vanno spaziando in modo tanto più aggradevole, sia nelle bellezze del vero come sui lavori che le imitano, in quanto è maggiore la varietà. Di guisa tale, dopo di esserci impressionati con diletto delle vere amenità, troviamo bello lo stesso orrore di un paesaggio, esclamando col Tasso.

“Bello in sì bella vista anco è l'orror”.

Roos, Pater, Shwanenefeld Ermano detto d'Italian ossia il Solitario (17. 27. 46) e Tempesta Antonio (6. 30. 47) offersero colla collocazione opportuna di opposte maniere di edifizj e rovine, di roccie scoscese o falde ridenti, di alberi soli o aggruppati, spogli o ricchi di frondi, ottimi esempj nell'impiego di mezzi acconci per far ottenere semplicemente piacevoli contrapposizioni, e quella tale giudiziosa varietà, che è l'ingrediente massimo del diletto.

X. Importanza della prospettiva

Al pieno conseguimento di un tal fine importa moltissimo un'avveduta collocazione delle parti, a seconda della loro maggiore o minore notabilità. Per ordinario il davanti del quadro offre in Pussino, Claudio di Lorena, Hackerte, Rubens la parte più interessante del soggetto. Ma tale oggetto primario non è mai

tale però da trattenere escusivamente l'occhio dell'osservatore ed a stoglierlo affatto dalle cose lontane o intermedie.

Nelle opere principali di Salvator Rosa, Waterloo, Berchem, e Vernet Claudio Giuseppe (18. 25. 55. 56. 57. 58. 82. 90. 91) appariscono distintamente davvicino anche le piccole parti degli oggetti principali: da lontano non sono espresse che le masse: Così avviene anco in natura.

Soprattutto dall'accorta collocazione delle parti secondo la disposizione dei piani deriva radicalmente il bell'effetto delle distanze. Disposto male una volta il piano e le parti, non giovano più tutti gli altri mezzi dell'arte a celarne il fallo, a produrre un'illusione perfetta. Dimodochè devesi secondo li precetti di Dürer, Da Vinci, Euclide, e Vitruvio (16. 22. 23. A 87) osservare accuratamente le degradazioni che sulle diverse altezze e lontananze hanno gli oggetti, così relativamente alle grandezze, ciò che determina la prospettiva lineare, come all'intensità del chiaro scuro e del colore, lo che insegnano le norme della prospettiva aerea. Egli fu principalmente per la cognizione profonda e per la somma perizia di tali parti che Claudio di Lorena venne in grandissima riputazione. E la ottenne meritamente. Ignora al certo che cosa sieno delizie campestri, chi in faccia ai suoi dipinti non sente quella calma che succede ai rammarichi, quella ilarità che dà gl'incanti del vero. Fu in principal modo per la sua grande dottrina in tali parti, ch'egli giunse a quella meravigliosa illusione per la quale nei suoi dipinti sembra di fatto all'imaginazione di andar vagando per quelle pianure fecondate dai ruscelli che le irrigano, e per quei monti che li alimentano, e pare che si senta il susurro del vento che viene soavemente agitando l'erbe ed i fiori, e rincrespa l'onda tranquilla del lago. Per essa dottrina principalmente ottenne la soavità di quella luce che sembra nei suoi quadri stendersi mollemente per la cara tinta delle sue zolle, e riverberarsi dai tersi specchi delle acque ch'essi circondano, rinfrangersi, ripercuotersi, e scherzare in fra le mobili masse del fogliame, così delle più discoste e gentili selvette, come fra quelle maestosissime dell'alto pino e del bianco pioppo, che nei suoi dipinti

sembra amino di maritare le loro ombreospitali. Senza l'efficacia di tale dottrina, come sarebbe egli giunto a rappresentare l'altezza dei suoi pensieri con quella evidenza, per cui la mente dell'osservatore richiama i benedetti fantasmi de' primi anni, ne' quali il candore dell'anima senza timori, senza sospetti, non ancora contaminato dalle simulazioni, non ancora offeso dall'amaro disinganno della realtà non credeva tutto affatto un sogno le semplici virtù e le beatitudini dell'età dell'oro? Come senza di ciò avrebbe quel valente colle sue preziose opere ottenuto di richiamarci le prime innocenti illusioni della vita, velarci la mala fede degli uomini, e rinvigorirci nell'istintivo, ma non di rado a ragione vacillante amore per essi?

Quindi si dimostra da per se, quanto sia necessario al paesista il possesso profondo delle norme che regolano la prospettiva dalla quale dipende tuttala vigoria dell'imitazione, in quanto alla degradazione delle dimensioni, della maggiore o minore intensità della luce e dei colori locali. Possesso difficilissimo a considerarlo in tutta la estensione di tali parti. E la prova della difficoltà si potrebbe trovare nella verità, che la pittura di paesaggi non è di antica origine come tutti gli altri generi delle arti d'imitazione, assicurandoci Plinio (21. 72.) e Winkelmann (90. 91.) che Ludio fu il primo il quale soltanto ai tempi d'Augusto intraprese l'impegno di rappresentare la natura non animata: la qual arte ricevette in seguito co' progressi della prospettiva la sua perfezione.

XI. *Chiaroscuro.*

E che dovrà dirsi delle cognizioni del chiaro-scuro, della scelta del partito del lume, e della naturale ed aggradevole diffusione di esso? Questa parte integrante della pittura, e che l'artista non può trattare che per approssimazione nei complicatissimi effetti con cui si offre in natura, è soggetta a tanti svariati elementi da potersi assai più facilmente comprendere dalla pratica, che da regolari principii. Giovi grandemente consultare intorno a questo i precetti di

Gessner (32), gellety (31), Haller (38. 39), Thomson (83) e Kleist (43). Giovi all'artista poi sopra tutto oltre alle regole, che indicano in massima i fenomeni della luce, la più perseverante osservazione del vero, e sopra tutto sui mezzi dell'arte, giacchè non tutto è in esso opportuno sebbene vero in natura. Gli sia norma l'uso che ne hanno fatto i sommi artisti. Studii, mediti innanzi a tutto il Correggio, Allegri Antonio (47. 54.) che fu per tale rispetto il grande dei grandi.

Un ottimo effetto di chiaro scuro si può ottenere, come si fece spesso, collo stabilire due masse principali, ognuna delle quali offra tali insensibili gradazioni, che dal punto più forte, si passa alla congiunzione del punto più leggiero, senza quasi accorgersene, come si osserva particolarmente nelle opere di Wouvermann. Claudio di Lorena fece con ottimo successo partire i lumi dal fondo dei suoi paesaggi.

Quantunque sia principio più generalmente ammesso. Che la maggior forza del lume sia nel centro del quadro, pure i lumi secondarj non debbono in massima esserne totalmente sacrificati.

Non di meno i Fiamminghi e soprattutto Everdingen, Herles, Berchem, Teniers Davide il giovane (5. 17. 52. 53. 74. 82.) Dietrich e Wouvermann hanno ristretto molto il centro della luce e allargata la massa delle ombre, affinché quella apparisse più fulgida.

E' pure gradevole la diffusione della luce, la quale discendendo da un solo punto, sparge degradatamente il chiarore de' suoi raggi su d'ogni oggetto, e piove dall'alto prodigiosamente su tutta la scena, come fecero spesso Tiziano, Castiglione, Waterloo, Caracci, Rubens, e Domenichino.

Massima costante è che le ombre serbino sempre una certa trasparenza, la quale nulla tolga alla robustezza del tono generale: che il fondo particolarmente sia trattato con ogni maniera di soavità, così nei toni che nei passaggi di luce; che in nulla apparisca la ricercatezza di effetti troppo complicati, e particolarmente nelle piccole parti, nulla sia di esagerato nelle contrapposizioni delle ,asse principali.

Il lume vivissimo del meriggio è più suscettibile di svariato contrasto: non però così quello del Settentrione tetro e costante.

I soggetti di notte vogliono anguste piazze di lume, vividamente vibrare qua e là con richiami opportuni, in essi si allargano spaziosamente le fredde ombre nelle quali appariscono parcatamente ed appena i riflessi.

La luna batte il suo squallido raggio, mentre tutto ciò che non è rischiarato da essa, resta in un'ombra ampia, verdastra e crudamente staccata dal lume. Lume prediletto degli animi appassionati, alimentatore delle fallaci lusinghe, anima ai dolori ed alle memorie delle amicizie tradite, degli amori mancati, dei voti falliti, e delle spente felicità.

Gli accidenti di luce ed i contrasti immediati di essa con l'ombra, di che usò molto Rembrand, Paolo Van Rhyn (17. 24. 28. 29. 35. 37. 46. 52. 53. 67. 68. 69. 70. 82. 88) rendono sorprendenti ed animati i paesaggi, qualora non se ne faccia abuso, o per eccesso, o per ricercata soverchia. Un raggio scenda in fra l'orrore d'una tenebrosa caverna; penetri pel cupo fondo di un bosco. Una fiaccola che guizza, getti un vampo lugubre a protendere bizzarramente gli sbattimenti dei gptici frastagli di un mausoleo rovinoso per le offese dei secoli. Un baleno diradi istantaneamente il bujo orribile di una procellosa marina, la eruzione notturna di un vulcano che spande in sulle cose un sinistro chiarore. Ma sempre regni ovunque una parsimonia giudiziosa, uno strettissimo scrupolo di convenienza, e soprattutto somma avvedutezza nell'ordinazione delle parti.

XII: *Colorito.*

Ma il mezzo principale con cui il paesista infonde vita alla sua tela è il fascino del colorito. Egli è il mezzo più potente del quale la stessa natura volle, servirsi, affinché l'uomo non cadesse in quel terribile tormento ch'è la noja, all'aspetto medesimo d'innunerevoli incanti ch'essa offre.

Quanto diletto e quale meraviglia non destano li prodigiosi pennelli di Pussino, Claudio di Lorena, Rubens, Vernet, Tiziano, teniers, Zuccarelli e Dominichino in cui la varietà delle tinte soavi e forti, tette o ridenti, fuse armonicamente tra loro o gagliardamente contrastate, emulano la splendidezza e la vita della creazione, quale svariato spettacolo che precede ed accompagna gl'incanti dall'apparire dei crepuscoli, sino a quello che dopo lo sparire delle purpuree bellezze del giorno che manca, rimane in fra il silenzio delle cose a destare le religiose meditazioni del saggio verso il suo Iddio?

Non isperi per altro il paesista di poter mai conseguire per sollecitudini di studio il possesso di questa interessantissima parte, ove non l'abbia avuto in sorte dal nascere. Bensì lo studio profondo verrà in lui a sviluppare e perfezionare la naturale attitudine ad essa. Dal colorito maestrevolmente trattato deriva l'ottimo effetto delle prestabilite disposizioni. Per esso si aumentano i pregi della condotta dei toni legati ed opposti tra loro, come quelli della degradazione tanto rispetto ai piani che occupano i diversi oggetti, quanto alle degradazioni parziali in chiaro-scuro degli oggetti stessi, sia nel proprio loro colore, che sotto la varia intensione della luce, e nelle diversità delle loro forme e del loro tondeggiamento.

Quell'istessa unità che richiedesi nel paesaggio dal lato della composizione, si esige pure da quello del colorito. Evvi per ciaschedun carattere di argomento, siccome una corrispondenza di oggetti relativamente alle forme, anche una corrispondenza di toni in quanto al colore. Tale corrispondenza, nel debito accordo, nell'armonia e nella degradazione, deve sempre serbare in tutte le sue parti la indicazione e l'espressione del radicale concetto.

XIII. *Caratteri delle stagioni.*

Importantissimo uffizio del colorito è pure di esprimere la diversità del tono ch'è proprio di ciascheduna stagione, mentre tutte hanno anche in ciò il loro

caratteristico particolare, il quale nei dipinti dei paesaggi contribuisce oltre modo alla bellezza del loro complesso.

La Primavera si offre un carattere vivo, ridente. Tutto in essa esprime la gioia della natura che sembra celebrare colla più pomposa mostra delle proprie attrattive l'universale tripudio pei suoi natali. Una luce serena, sottile, sembra investire tutti i corpi. E' come una fiamma ammaliatrice che penetra l'uomo, e gli suscita quella indeterminata commozione che lo spinge alle delizie campestri, a godervi un'estasi voluttuosa.

Il cocente raggio del sole rifulge nell'Estate più vivido, e colora più robustamente le cose. I terreni riflettono tinte caldissime. Un verde carico tinge le ricche fronde degli alberi che ondeggiano superbamente, e gettano fresche e trasparenti ombre a proteggere il riposo, e a ristorare l'ansia che assale ed opprime di sotto al meriggio il viandante.

Ma stagione prediletta del Paesista è l'Autunno. Né la Primavera con tutto l'apparato delle sue seduzioni, né l'estate colla pienezza della lussureggiante vegetazione, non porgono uno spettacolo così svariato, e non per certo poi tanto favorevole all'arte come presenta l'Autunno. Come ridire la varietà dei colori che assumono le piante, i muschi, i terreni? Come esprimere le infinite degradazioni con che passano le frondi dalla pallida verdura alle tinte verdastre giallognole, dal rossiccio al bruno? E come le tinte descrivere della viteselvaggia aggruppata in fra i rotami della capelletta Sacra alla Vergine Santa protettrice de' campi? Come indicare infine la pittoresca sparutezza degli arbusti, in cui tra lo spoglio del caduto fogliame, e tra le loro bacche di mille brillanti colori, si rifugge l'augello perseguitato dalle insidie dei cacciatori.

Il freddo, il fosco tono del verno offre anch'esso all'arte mirabili effetti da imitare. La natura è assopita. Sulla terra coperta di brine si riverbera il chiarore pallido e tristo di un debole raggio, che non sa vincere lo spessore delle nebbie, e al quale si mesce il vampo del focherello che splende dal rusticale tugurio. Triste periodo dell'anno ma neppure esso è privo di esimii pregi per il

paesista filosofo. E' come la sbaldanzita vecchiaja dell'uomo a cui nell'assenza delle illusioni, nella privazione delle lusinghe, di quelle illusioni, di quelle lusinghe che sono tanta parte della felicità nella fervida e fiduciosa gioventù, resta il contento delle rimembranze, il vantaggio del saggio consiglio, e ciò che più vale, il gaudio che prodiga all'estremo la vita, se onesta, nella beata quiete di una intemera coscienza.

Ad esprimere la diversità di questi caratteri si studiarono in ogni tempo di riuscire i più valenti paesisti. Si trova in fra gli altri, la serenità della natura, che nella primavera si desta, espressa mirabilmente dagli artifizj di Pussino. Il vigore dell'estate si figurò pure vivamente da Zucchelli e Van Ulden. La varietà del cangiante fogliame che nell'autunno offre uno spettacolo istantaneamente mutevole allettò Claudio di Lorena a coglierlo nelle sue eminentemente pittoresche bellezze. Tempesta Sicilio ed Agricola imitarono felicemente gli squallori dei ghiacci e delle nevi, quelle magnifiche pompe della stagione brumale.

XIV. *Caratteri delle differenti ore.*

E parimenti i diversi caratteri che assumono le varie ore del giorno offerse a Breugel, Claudio di Lorena, Van Uden, Marco Ricci, e Teniers, fertile campo e degno mezzo a spiegare il loro ingegno. Allo spuntare del Sole nei crepuscoli dell'Aurora, i vapori terrestri sono ordinariamente di colore azzurrognolo; divengono quindi rosei e di un violetto dorato. Al sorgere del Sole s'indorano affatto e si diradano ai raggi, che il suo disco ancora rosseggiante vibra dal fondo degli stessi vapori nei quali si trova immerso, e che si fanno violetti o porporini, finchè l'orizzonte tutto apparisce come un immenso oceano di zaffiro fiammeggiante. Succedono poscia a mano a mano le altre ore mattinali di sempre vario carattere, e la luce diviene sempre più leggiera, trasparente, e tale

che si direbbe scintillante letizia. E mentre il Sole si piega al tramonto, sempre più imbruna l'orizzonte, sempre più invece rosseggia l'ocaso di vivissima luce. In questi vivissimi vapori, che di tratto in tratto si condensano in nubi diafane, sorgono ad incontrare il benefico Astro, e ne rifrangono i raggi che fiammeggiano vagamente ne' più splendenti colori. Il cielo poi va sempre più azzurreggiando limpidissimo, sino a che il Sole cade affatto, si cela, e succedono istantaneamente ombre sempre più fitte e profonde, finchè viene a regnare misteriosamente la notte nell'oscurato emisfero.

XV. I Vapori.

Ed avendo qui toccato dei vapori, accennerò altresì che il Paesista deve osservare attentamente gli effetti onde trarne giudizioso partito. Essi vapori più o meno densi, si sollevano al mattino dal suolo, e cagionano nei colori una sensibile alterazione. E questa risulta tanto più grande quanto maggiore è la loro quantità intermedia in ragione della distanza degli oggetti colorati. Essi ricevono inoltre la luce in modo differente degli altri oggetti, ed in forza della loro diafaneità, la trasmettono a quelli con forme diverse di raggi luminosi, cambiando, come ho detto, la purezza dei colori locali, e costituendo per così fatta guisa una loro particolare armonia aerea ed universale. Si noti che è massima di non rendere i vapori osservabili, se non allora che vengono illuminati. Il fioco chiarore della Luna apparisce per essi, ove sieno leggieri assai, più caro ancora, più voluttuoso. Vernet è divenuto in ciò il maestro dei maestri,

dürer e da Vinci c'insegnano (16. 22. A) che li corpi non solo naturalmente si diminuiscono alla vista di grandezza quanto sono da essa più distanti, ma che l'aria interposta, coprendoli come di un velo ne modifica pure a grado il tono, così nelle ombre che nel colore, insino a che per la grande distanza

li comprende nella propria massa, e li perde. I vapori che s'innalzano dalla terra e dall'acqua aumentano maggiormente tale effetto.

La nebbia produce alterazioni ancora più immediate, con la differenza èerà che i vapori spesso concorrono a rendere più gradevole la scena, quando la nebbia invece l'attrista.

XVI. *Il Cielo.*

Uno dei principali mezzi di cui servono i valenti paesisti così per equilibrare la composizione, che per esprimere il carattere, ed ottenere mirabili effetti, si è il partiro del cielo. Nondimeno s'incontra in tal parte grandissima difficoltà, essendo malagevole assai l'imitazione delle nuvole, per la infinita varietà delle forme e dei colori ch'esse ricevono dalle diverse correnti dell'aria, dalle opposizioni della luce, e dalle ombre in che si mettono reciprocamente. Sono esse in natura contornate con tanta dolcezza, che quasi si giudicherebbe l'arte inefficace a rappresentarne evidentemente gli svariatissimi effetti, senza cadere nel minuto, nel crudo. Rari infatti sono gli artisti i quali colgano con felice successo l'imitazione di quei vapori vibrati mirabilmente nell'atmosfera.

Le nuvole sono in massima di carattere vago, lucide nei lumi, trasparenti e riflettute nelle ombre, sommamente leggiere, sfumate, e soprattutto soavi ed armoniche nell'orizzonte, dove il più delle volte non offrono che un complesso di molteplici tinte, confuse in modo da non potersene distinguere le forme. Ma le nuvole anche spesso si addensano, si squarciano bizzarmente all'appressarsi del temporale, ed offrono talvolta orrenda comparsa dei toni più freddi e pesanti, allo spaventoso annunzio dell'uragano imminente. Gli eccellenti artisti tante volte nominati in addietro offrono tutti bellissimi esempj d'imitazione di tali mirabili effetti.

XVII. *Le Acque.*

E' pregio massimo del paesista il trattare competentemente le acque. Di quali differenti effetti non è mai suscettibile la loro mobilità sotto l'influsso della luce e dei venti? Le scene, che ne sono abbondevoli, vogliono più che altre esprimere il fresco spesso verdastro, e vogliono sempre la maggior trasparenza di tinte. Everdingen, Vernet, Pater, e Agricola offrono esimii modelli del modo di trattare con bella imitazione del vero questa difficilissima parte della pittura di paesaggio.

Le sponde del mare e dei fiumi sono di malagevolissima esecuzione, e tanto più quando si tratta di rappresentare una riviera sommamente tortuosa, od un fiume serpeggiante per una vasta pianura. Vuolsi in tal caso segnare i lidi con molta avvedutezza, affinché le loro sinuosità ne sviluppino ad evidenza il corpo. S'abbiano possibilmente seni dolcissimi, se ne evitino gli angoli troppo duri, e soprattutto si rifugga dal dare ad essi soverchia pendenza. Tanto domanda il piano orizzontale delle acque. Tanto ha debito di osservare l'artista, il quale per mezzo di avveduti avvolgimenti, d'interruzioni, di richiami può fare ad esse percorrere una grandissima via in breve spazio, senza offesa della convenienza e del gusto.

Ma quanta finezza nell'osservare, quanta prontezza nel concepire esigono nel paesista gl'infinitamente svariati caratteri delle acque! Di quanta perizia e spedita sicurezza di esecuzione egli abbisogna per cogliere ed imitare gli sfuggevoli loro moti, il loro istantaneo alterare di tinte, riverberare di oggetti, coruscare di luce! Qual lode non si deve al pittore che sappia rappresentare al vivo la loro immobilità, sotto un purissimo cielo senza brezza, ovvero fra il cupo orrore di una foresta nello zampillare scherzoso che fanno fra bronco e brana, e nel loro stendersi in larghe falde, e come specchi sul candido e liscio dorso di una rupe selvaggia!

Quale orrore non desta l'impeto del torrente che si rovescia dal sommo, e rompendosi nell'aria soggetta, cade a modo di grigio vapore, cambiato quasi in

nube si versa e nella sua apparente leggerezza seco travolve le scogliere fra le quali s'nfuria? Quale orrore la veemente cateratta che piomba in un baratro, e ne rimbalza un monte di spuma.

Che gentile al contrario, il filo d'argento che fra le zolle e le ghiaje si fa strada lucicando sotto il raggio solare, e si perde fra cespugli di rose? L'attonita meraviglia che impongono li verdastri e spumosi cavalloni che nell'impeto della burrasca si sbattono violentemente, fra di loro balzano, all'alto usurpano le regioni dell'aria, e in aria si capovolgono e nel loro vorticoso moto spalancano voragini immense pronte ad ingojare nei loro abissi il navigatore; mentre incontrando la resistenza in uno scoglio vi si rompono e si tramutano in una candidezza abbagliante? Spettacolo veramente sublime!

O Vernet incomparabile pittore delle tempeste! Felice quell'artista che ispirato dalla sublimità del vero, può profittevolmente studiare in tal parte la potenza esecutiva del tuo insigne pennello, e può dietro la tua guida al vivo esprimere i concepimenti formati all'aspetto della verità; felice se valendo come tu a rappresentarli, resterà mosso dall'entusiasmo, dalla esaltazione, dal fremito che mettono quei solenni spettacoli della natura agitata da chi con un cenno sconvolge gli elementi!

XVIII. *Le Frondi.*

Nel por termine alle mie parole con deliberata ingtenzione mi sono riserbato di toccare di volo due altre parti integrantissime dell'argomento, nelle quali stimo che solo per l'attento studio su l'opere dei famigerati possano i giovani paesisti trovare norme ad uscirne con lode; voglio dire del frondeggiare e delle macchiette.

Niuno pensi mai, in quanto al frondeggiare con gusto, larghezza di stile, convenienza di carattere, facilità di fare, che possano valere in nulla i precetti. La più accorta osservazione del vero, e delle diverse maniere colle quali lo

espressero i pittori di vaglia, il più lungo ed ostinato esercizio a disegnare con precisione e speditezza ogni guisa di frasche, possono condurre alla perfezione in questa parte: la quale è al certo la più malagevole in quanto all'esecuzione di qualunque altra costituente il paesaggio. Il frondeggio più che altro in questo notevole ramo delle arti è quello che manifesta il grande disegnatore, il profondo osservatore degl'infiniti caratteri delle piante, il colorista sicuro, l'esecutore focoso, direi quasi ispirato. In tale parte non giunse ad ottenere lode di valente che non fu consumato nell'arte pratica, e chi non ebbe dalla natura l'eletto dono il quale fa che l'uomo nasca artista. Il frondeggio è nei quadri di paesaggio, ciò che il nudo è in quelli di storia, la prova del pittore. E3d Ermels come ci assicura Breemberg Bartolommeo (17. 34.) di distinse oltremodo in tale ingegnosa parte. Una recente scoperta dell'ingegno umano offre in questo tempo all'alunno in tal parte dei vantaggi prima non conosciuti, mediante gli studj di paesaggi tratti dal vero, che da valenti artisti si vanno pubblicando in litografia.

Il dottissimo signor Bartolomeo Gamba in un suo rispettato scritto s'esprime quindi a tutta ragione, che questo utilissimo ritrovato può condurre gli studiosi specialmente per la parte esecutiva più difficile dell'arte, siccome è quella del frondeggiare, a cogliere presto le rose senza troppo pungersi con le spine.

XIX. *Le Macchiette.*

Prova di gusto, di valentia, e di sentimento, indizio di pittor vero sono finalmente le macchiette, e Borghini (12) avvalora questa verità. Per esse il carattere dei luoghi riceve l'ultimo rafforzamento, per esse macchiette si lega il paesista co' nostri affetti, ci desta nobili passioni, ci solleva l'anima, divenendo storico, ci narra fatti, ci conduce fra gli abituri a considerare la povertà contenta, ci presenta le rovine dell'età, le sventure, ci ammaestra, ci migliora nel costume. Una sola figura accortamente collocata unisce non di rado la composizione,

determina l'espressione, rivolge il pensiero allo scopo dell'opera. Nondimeno senza nessuna macchietta, sonovi situazioni specialmente selvaggie che manifestano da per loro l'indole propria. Ma non sono però troppo frequenti i soggetti che senza tale soccorso bastino a produrre una gagliarda impressione. Indipendentemente poi anche dalla loro efficacia a muovere le sensazioni, le macchiette mi sembrano in se stesse un così piacevole ornamento dei siti, un allettativo sì caro, che io le direi quasi le rime del paesista.

Le macchiette sia che assecondino il carattere locale, o ne facciano risaltare la forza co' contrasti, costituiscono fuor di dubbio uno dei maggiori mezzi dell'arte. Ma guai se ad esse manca il brio, la sicurezza del tono, la grazia del fare! Guai al paesista che le giudicasse estranee al suo debito, o le facesse stentate!

XX. Necessità dello studio nelPaesista.

Oltre all'ispirazione, al genio, ed alla continua contemplazione della natura è indispensabile ancora lo studio sui più rinomati maestri; mentre solo dalle opere loro si possono apprendere infinite cose, che i principj non valgono a descrivere. I modi, coi quali i valenti uomini usarono imitare la natura meritano, che se ne faccia tesoro, non già quasi modello, ma come esempi, guide, ed aiuti, a cogliere nei più generali caratteri le espressioni del vero. In Waterloo, Schwanefeld, Claudio di Lorena, Ermels, Roos e Teniers troveranno gli studiosi perfezione di frondi, di tronchi, freschezza di boschetti, e mirabili riflessi di luce. In Salvator Rosa, Felice Mayer, Hermels, Hackert, Everdingen, e Dietrich terribili esempj di vaste rupi desolate, di malinconiche situazioni. In Lorena e Pussino delizie di erbose campagne, dolcissime lontananza ed inesauribile vaghezza nella campestre semplicità, e nel silenzio di un boschetto chiuso, rotto da monotono mormorio del ruscelletto, che riempie il cuore di soave malinconia. In Wouvermann collinette beate. In Berchem e Dietrich somma verità di terreni

sabbiosi, monti sparsi di verdure, boscaglie, ed una foresta con piante annose che sveglia il senso della venerazione. In Everdingen e Pater arditezza di tono, impetuosità di torrenti rumorosi, che di divallano dall'ineguale montagna, e stringono l'anima di spavento. In Rubens, Tiziano e Dominichino un brillante colorire, focoso e sublime ordinamento nelle composizioni. In Dietrich ottimo gusto e grande sicurezza nell'arduissima parte di trattare le rupi. In Vernet, Dietrich, e Zuccarelli sì meravigliose rappresentazioni di marine, acque correnti, cadenti e serpeggianti per le pianure, con tanta magica illusione che l'Algarotti (2. 3. 4.) ci ricorda un paesaggio di Dietrich in cui credevasi di sentire mormorare le acque.

Ah lasci lasci anche il paesaggio colui che non vuole le fatiche che comandano le discipline del bello! Dimetta il pennello, non vituperi un ramo delle arti, che troppi mediocri per infingardia resero spregevole a quei molti, i quali giudicano delle cose, non sulla intrinseca essenza di loro, ma dagli effetti provenienti da vizii e dagli abusi di esse. Senza ostinata perseveranza di studj lunghi e difficili non si giunge all'altezza in niuna parte del bello, e senza altezza di mente non si ottiene la gloria. Senza altezza d'ingegno non si conseguono a' nostri giorni encomj, e sia onore al vero; dappoichè non si pregia generalmente né si ricerca che l'ottimo in ogni cosa, ed il solo merito eminente suole avere corona.

Nessun ramo dell'arte, oso asserirlo, può profittare altrettanto semplici, gagliardi, ed innocenti piaceri. Imperciocchè se le delizie campestri insegnano a bene eseguire e gustare le pitture di paesaggio; così, al dire del Pindemonte (71) anima candidissima, i paeselli dipinti con debita ricompensa ajutano a gustare e ad apprezzare maggiormente le delizie campestri.

Ma sia che il desiderio di una dilettevole occupazione, o la forza del genio per cui solo uno può giungere al sommo, induca allo studio del paesaggio, chi la tratta soprattutto si avvezzi in quanto alle ultime parti accennate, allo studio profondo dei grandi maestri, come unico mezzo ad apprenderne gli

artifizj. Gli artisti elevayi non si prefiggono mai altro modello che il vero, ma mettono attente considerazioni ai mezzi che i valent'uomini usarono ad imitarlo.

Egli è certezza che l'entusiasmo pel bello della natura, come dice Lillin (64), è il principale fondamento del sublime che ci sorprende, domina, e sforza ad ammirarlo. Esso sublime anco nei paesaggi opera sul nostro cuore con una specie di violenza, e più che si riflette su quello che è veramente sublime, più profonda ci lascia nell'anima la gratissima impressione dell'ordine armonico dell'universo, in cui v'è il bello della natura selvaggia, il bello della natura ingentilita, essendo ambedue rappresentate dal bello dell'arte, il di cui palpito s'ingenera nell'anima del paesista.

10. *Della fotografia in Toscana*, in “Rivista Enciclopedica Italiana”, 7 marzo 1855, pp. 67-70.

Molto è stato scritto e si scrive su quest'arte meravigliosa della fotografia; la quale per una parte tiene moltissimo dell'austerità e freddezza della chimica, mentre dall'altra riposa su quel sentimento plastico del bello che il genio artistico ha in sé ed il quale sfugge a qualunque analisi. Ma come l'artista e il matematico han bisogno di aver sortito le qualità necessarie, che lo studio e l'educazione potranno quindi svolgere, così il fotografo bisogna che nasca tale, accoppiando qualità diverse che quasi si escludono. Per l'artista la sintesi, il culto del bello plastico, lo studio continuo ed amoroso della forma; pel chimico l'analisi, l'osservazione su le forze molecolari, le pazienti ricerche per sorprendere la natura nelle sue trasformazioni. Ma se alcuno dopo aver soltanto letto tutto quel che fu scritto su la fotografia, pretendesse ottenere una impressione anche mediocre su la carta, proverebbe un gran disinganno; come lo provano tutti coloro che dallo studio continuo sui libri soli scesero nella vita pratica. Ogni fotografo, provando e riprovando e con l'andare spesso a tastoni, si forma un metodo proprio che non espone mai completamente al pubblico; sia perché non si può senza la pratica insegnarlo, ossia perché consigli ciò l'amor proprio o la necessità in molti di trarne profitto. Qualunque sia la vera cagione, fatto sta che ogni fotografo pare abbia un processo segreto che tenga gelosamente custodito. Senza entrare in una descrizione noiosa ed inutile dei procedimenti pei quali si ottengono le impressioni fotografiche, basta al nostro assunto il saper che ad ottener ciò si pone nella camera oscura, armata di lenti adattate, un cristallo o una carta su cui è stato già disteso un tale strato sottilissimo, che la luce attacca e scompone, sì che gli oggetti con le loro parti più o meno illuminate restano disegnati all'inversa sul cristallo o carta; il qual disegno però ha bisogno di alcune difficilissime operazioni chimiche per esser reso manifesto. In arte questa

impressione si chiama negativa perché disegnata a rovescio; e positiva la riproduzione su carta, pure preparata, che dalla prima come da matrice si ottiene. Però s'intende bene come da una negativa si possan trarre quante positive si vuole, finché lo strato sottilissimo non venga in qualche modo ad essere alterato. In Firenze non sono più di tre o quattro anni che s'incominciò a esporre al pubblico qualche risultato di lavori fotografici. Nel vedere le belle prove di riproduzioni dei bellissimi monumenti veneti fatte dal Bresolin in Venezia, alcuni giovani toscani si dedicarono allo studio di quest'arte nascente, onde anche i bellissimi monumenti di Firenze fossero degnamente riprodotti. Il signor Semplicini, giovine molto esperto nella chimica, fu forse il primo in Firenze ad occuparsi di fotografia: e si deve prima a lui e quindi ad una società formata di giovani artisti, chimici ed amatori, della quale il Semplicini fu direttore, se poterono nella nostra città ammirarsi bellissimi ritratti sul collodione. Questa società ci aveva dai suoi primi esperimenti fatto sperare grandi progressi in quell'arte; ma è spiacevole a dirsi che dopo tanti studii, tanto tempo di prove e di esperimenti non si sia veduto nessun notabile miglioramento; anzi mentre sono per Firenze rimasti stazionarii, sono stati lasciati molto indietro dai ritrattisti di altre parti d'Italia, per non parlar di quelli di Monaco, i cui lavori han toccato l'eccellenza nell'arte, come rilevasi da alcuni ritratti che abbiamo avuto la sorte di vedere in Firenze. Lo stato attuale della non prospera vita di questa Società Fotografica Toscana non sappiamo se debba attribuirsi alle stesse cause della mala riuscita di tutte le società tra noi, o a mancanza di danari: quel che sappiamo si è che grandissime spese si richiedono per montare e tenere aperto uno stabilimento fotografico, e per l'acquisto di macchine, lenti, locali adattati e mille altre cose. Più fortunati in questo come nella riuscita furono i fratelli Alinari, che trovarono nell'attuale proprietario della celebre Calcografia e del ricchissimo Negozio di Stampe di Luigi Bardi in Firenze tal coraggioso intraprenditore che somministrò loro ogni maniera d'aiuti; cominciando dal volere che l'Alinari maggiore visitasse prima i migliori stabilimenti di fotografia in Italia,

specialmente quelli di Venezia e di Roma, e col provveder macchine costose, prodotti chimici carissimi, e coll'aiutarli in fine con ogni sorta d'incoraggiamenti. E ben ne ebbero necessità in qualche momento gli Alinari, ch  non riuscendo loro i primi esperimenti come il desiderio e l'esempio degli altri richiedeva, pi  volte lo sconforto li vinse, e furono tentati mandare al diavolo la fotografia, le macchine e i libri menzogneri. E sicuramente chi ha tenuto dietro a tutti gli esperimenti che furono esposti mano a mano candidamente nelle vetrine del negozio Bardi dalle primissime sbiadite e macchiate alle ultime, pu  immaginarsi quanto studio, quanti crepacori, quanta ansiet  deve essere costato il punto di eccellenza a cui giunsero. Pi  di sessanta sono a quest'ora le loro riproduzioni fotografiche messe in mostra e vendibili: per non contare quelle fatte per commissioni particolari. Poich  molti dei primarii nostri scultori prescelgono gli Alinari per aver riprodotti negli studii i loro lavori eseguiti in creta, o in gesso, od in marmo: e moltissimi forestieri vollero, partendo, avere disegni che rammentassero la graziosa villetta ove abitarono nei contorni ridenti della ospitale Firenze, o mesti ricordi del luogo e del monumento in cui lasciarono al riposo del sepolcro le ossa di qualche lacrimato congiunto. Alcuni ritratti sul cristallo abbiamo anco ammirati, fatti per qualche amico che si allontanava da Firenze: e sebbene non avessero quei ritratti niente da invidiare a quelli che si fanno dai nostri migliori ritrattisti in fotografia,   da lodarsi la delicatezza d'animo dei fratelli Alinari che rifuggirono dal dedicarsi anco a quel ramo, che se poteva fruttare pi  nome e maggiori guadagni, avrebbe potuto riescire a danno di molti altri che gi  avanti loro si erano dedicati ai ritratti. Nella riproduzione de' monumenti si pu  accertare che fossero i primi ad occuparsene con buon esito, e per ora non hanno chi gli agguagli. Infatti sia per l'importanza artistica dei monumenti, sia per la rara perfezione con cui sono eseguite, tutti ammirano la veduta del Duomo col Campanile di Giotto e quella della Porta in bronzo del Ghiberti al S. Giovanni. Mentre nella prima trionfa la maestosa e svelta cupola del Brunelleschi nella sua severit , con a fronte l'eleganza dell'insieme e degli

ornati del Campanile fedelmente riprodotta; nella seconda di un genere tutto diverso ti si presenta una fedele immagine di quel portentoso lavoro del Ghiberti sì nell'insieme che negli adornamenti di festoni, di fiori, di statuette e di testine sporgenti. I dieci quadri storiati poi sono riprodotti con tale efficacia, che ti pare di avere a qualche distanza l'originale, vedendovisi distintamente e in rilievo le singole figure: l'illusione poi è completa quando uno faccia uso di una lente d'ingrandimento. Lungo sarebbe il descrivere le vedute che sono più da ammirarsi; né chi legge potrebbe, senza averle sott'occhio, apprezzarne tutta la bellezza. Alcune prove delle migliori sono state già scelte per figurare nell'Esposizione a Parigi, e là saranno cimentate a terribili confronti, e come è da prevedersi con buon esito. Ma non posso per ora tacere della bellissima scelta nella riproduzione dei monumenti di Pisa. La Cattedrale, il Campanile pendente, il Battistero, la chiesa della Spina, il vecchio Duomo e alcune porte e facciate a parte, formano una tal collezione che non si può né per la scelta né per l'esecuzione desiderare migliore. Ma quel che più sorprende, e in cui gli Alinari han riscosso l'ammirazione di tutti, è la veduta di due interni del Camposanto pisano, nelle quali le difficoltà fotografiche, che vi esistevano nel massimo grado, sono state felicemente superate. Infatti qui si riunivano i maggiori ostacoli; oscurità del momento, luce debolissima venuta per parte, varietà di oggetti posti a differenti distanze, difficoltà di scegliere un punto di vista che rendesse bene il concetto della veduta, e non facesse posar l'occhio piuttosto sopra un punto che sull'insieme. Malgrado tutto ciò, quelle vedute rassombrano a due disegni fatti da mano maestra, tanta è la gradazione delle tinte, tanto va a dietro lo sfondo, mentre tu distingui bene le iscrizioni sepolcrali, i monumenti, i sarcofaghi che ingombrano quei lunghi corridoi. Quel che ultimamente ha destato più ammirazione sono due prove con gran felicità riuscite di riprodurre le incisioni in rame. Prima ad essere riprodotta fu la Venere del Tiziano da una bella incisione di Roberto Strange pubblicata a Londra nel 1768, e riescì benissimo: ma quel che superò ogni aspettativa è la Maddalena giacente del

Correggio, dipinto che è nella Galleria di Dresda, prendendola da una bellissima incisione del Longhi. Qui veramente può dirsi che gli Alinari hanno superato tutti gli altri fotografi, i cui lavori siano arrivati tra noi; non esclusi quelli di Venezia, le cui riproduzioni di stampe peccano dove per durezza, dove per inesattezza, ovunque poi nella scelta delle stampe da riprodursi che si riconoscono subito d'impressione stracca, dozzinale, e, quel che è peggio, sono piene di macchie. Altri fotografi sono in Firenze oltre gli Alinari e la società di cui abbiamo in principio parlato; dalla quale si è staccato il valente pittore signor Veraci, che è l'unico, se devesi giudicare da alcuni saggi esposti recentemente, che dia speranza di vederlo sollevarsi nella folla del fotografi, ed essere emulo degli Alinari. Infatti tra le buone prove esposte è trovata molto lodevole la veduta della facciata della chiesa di Ognissanti, ove la porta con sopra il basso-rilievo in terra cotta del Della Robbia è benissimo riprodotta: qui si vede come il Veraci cominci a perdere quella durezza d'ombre che ammazza l'insieme, come era nella veduta degli Uffizi, forse per aver voluto diminuire troppo la durata dell'esposizione che a quel genere di monumenti si conviene più prolungata. Vi è pure un'altra società formata dai signori Funch, Forcella e Merlini, che se per ora non si distinse per le vedute, espose però bei ritratti che nel riprodurli sulla carta ebbe forse risultati superiori agli altri ritrattisti. Un signor Van-Lint di Pisa, quantunque in proporzioni più piccole, ha fatto buone vedute, tra le quali è da notarsi quella della Cattedrale di Pisa, e quella del basso-rilievo del Torwaldsen nel Camposanto, la quale ben rammenta l'originale. Molti altri saranno in Toscana gli artisti ed amatori che si son dati con buon risultato a quest'arte; ma non han per ora levato grido, né esposte al pubblico lodevoli prove delle loro fatiche. Né è da maravigliarsi che pochi siano coloro che poterono vincere le molte difficoltà e gli ostacoli immensi che si presentano. Poiché, oltre al bisogno di vistoso capitale di montatura, abbiamo le difficoltà intrinseche dell'arte. Una delle prime è di scegliere il punto di luce più favorevole per il monumento che si vuol riprodurre. Se il sole lo illumina troppo vivamente e di faccia, se le ombre sono troppo

lunghe o troppo corte, se vi sono parti molto illuminate accanto ad altre rimaste troppo oscure, allora la riproduzione non può essere felice, ancorché le macchine ed ogni rimanente sia senza eccezione. Per essere bravi fotografi non basta essere artisti capaci; bisogna saper piegare l'arte alle esigenze della fotografia. Le statue, per esempio, vogliono essere illuminate da modica luce, per aver fusione nelle ombre; bisogna porsi con la macchina ad un'altezza giusta perché quando le statue son colossali non restino nell'impressione sformate; difetto che ci appare manifesto nella riproduzione del David del Buonarroti, fatto del resto benissimo dagli Alinari: mentre le stampe, i disegni, i quadri richiedono una luce assai differente. Ma un'altra delle maggiori difficoltà è la riproduzione di buone positive dalle negative: ed ottenuta dopo tante difficoltà una buona negativa, non siamo alla metà dell'opera: poiché bisogna saperne tirare buone positive, che per forza ed armonia di tinte, per nettezza di contorni e per trasparenza di ombre rendin bene l'oggetto disegnato. Per esempio la veduta del Duomo di Firenze è benissimo riprodotta dagli Alinari con un tuono violaceo chiaro che rende quasi il colore dell'originale: la Porta del Ghiberti è anco meglio imitata dal tuono della positiva che ti rappresenta il colore del bronzo; come nel Ratto delle Sabine il color biancastro del marmo, nel Perseo del Cellini il bronzo cupo. Insomma il tuono da darsi alle diverse positive è cosa essenzialissima e difficile. Oltre a tutto ciò avvi la difficoltà di avere spazio bastante da porsi con la macchina alla distanza conveniente che suole assegnarsi a quasi due volte l'altezza del monumento preso di mira. A questo ostacolo, per ora insuperabile, devesi attribuire un gran difetto che trovasi anco in alcune vedute degli Alinari; come per esempio il Palazzo Vecchio, preso da uno dei punti più elevati onde vederlo intero con la torre, ci si presenta sformato di sopra in giù; e bene han fatto nel lasciare che si vedessero i tetti di su pei quali si presentava il monumento. E un gran servizio potrebbero prestare in pro di quest'arte i maestri in ottica col trovar modo di potere anco da vicino racchiudere i raggi luminosi, senza che perdessero la loro forza chimica, nella camera oscura, sì che si potesse avere rimpicciolita

l'immagine di quei monumenti che ora per altezza e per larghezza soverchia non possono fotografarsi; come per esempio tra noi per l'altezza tutto il Campanile di Giotto, tutto il Palazzo Vecchio, e per lunghezza i palazzi Pitti e Strozzi. Ma prima di terminare questo discorso sui fotografi toscani non vogliamo lasciare senza menzione i lavori del più eccellente che si conosca in Italia e che con l'esempio ammaestrò tutti gli altri. L'inglese Anderson a Roma può vantarsi di essere stato il primo in Italia a intraprendere con questo mezzo la riproduzione dei grandi monumenti del nostro paese, e di aver talmente perfezionato quest'arte, che non vi può essere che poco più a desiderare. A lui si deve il metodo ora generalmente adottato di stampare le positive sopra carta albuminata; preparazione che dà gran finezza di contorni. Dell'Anderson abbiamo veduto in Firenze lavori bellissimi. La veduta del Ponte S. Angelo con il Castello e il S. Pietro in lontananza è di una finezza di esecuzione tale da farla parere una incisione in acciaio. I tre interni del Museo Vaticano, le statue, i busti, i bassorilievi, i candelabri ci sono sembrati maravigliosi; sublime poi il portentoso Mosè del Buonarroti: nella cui riproduzione l'artista ha dovuto lottare contro l'elemento principale, la luce, che aveva scarsissima nella chiesa di S. Pietro in Vincoli ove trovasi il Mosè. Ed è questa una delle difficoltà che la massima parte dei fotografi non son giunti ancora a vincere; di riprodurre cioè con modica luce qualunque statua nell'interno delle chiese o gallerie. L'Apollo di Belvedere, il Mercurio, il gruppo del Nilo, il Laocoonte e i lottatori del Canova, statue riprodotte dall'Anderson, mostrano a qual perfezione ei sia giunto. Sarebbe a desiderarsi che anco in Firenze si arrivasse a riprodurre nelle nostre gallerie le più belle statue. Ma fino ad ora sappiamo che nessuno, malgrado le ripetute prove, è riescito felicemente, nemmeno i fratelli Alinari; i quali non essendosi lasciati spaventare sin qui dalle difficoltà, si spera riesciranno a vincere anco questa, fidando noi in quella loro maravigliosa pazienza ed ostinazione. Firenze, 7 marzo 1855. P. C. P.S./ 21 marzo-Un certo signor Bianchi ha esposto ultimamente qualche riproduzione da incisione pregevole; e gli stessi Alinari han

riprodotto un quadretto ad olio in colori, che è venuto benissimo sembrando un acquerello. Questa riproduzione dei quadri in colori è ora il grande scoglio della fotografia qui e altrove: lessi in un giornale inglese lamenti perché a Londra non riuscivano come a Dresda a riprodurre i quadri; e questo sia a provare la gran difficoltà. Gli Alinari vanno in questa settimana a Siena; e certamente al loro ritorno vedremo bellissimi lavori: ieri fecero un esperimento di un metodo nuovissimo di colorire le fotografie, senza che il colore tolga niente ai contorni e alle ombre della impressione fotografica: questo metodo è riuscito assai bene, e promette di essere utilissimo specialmente per i ritratti.

Bibliografia

1764

M. Coltellini, *Opere del conte Algarotti*, vol. I, II, III, IV, V, Livorno, 1764

1765

M. Coltellini, *Opere del conte Algarotti*, vol. VI, VII, VIII, Livorno, 1765

1799

P.H. de Valenciennes, *Elémens de prespective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1799 (riedizione Minkoff, Genève, 1973)

1826

Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa, in "Antologia", XXI, gennaio 1826

1835

I. Caffi, *Lezioni di prospettiva pratica*, Tipografia delle Belle Arti, Roma, 1835

1839

Atti della Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi dell'anno 1839, Tipografia dell'I. R. Accademia, Venezia, 1839

1840

A. Neu-Mayr, *Il pittore paesista*, in "Atti dell'Ateneo Veneto", volume 3, Andreola, Venezia, 1840

1841

Guida critica all'Esposizione delle Belle Arti del 1841 del palazzo di Brera, scritta per la prima volta da un artista, Stella, Milano, 1841

1842

Pubblica mostra dell'I. R. Accademia in Venezia, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 12 agosto 1842

Statuto della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino fondata nel 1842, Torino, 1842

N. M. Paymal Lerebours, *Excursions daguerriennes: vues et monuments le plus remarquables du globe*, Rittner et Goupil, Paris, 1842

P. Selvatico, *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto del 1842*, in "Rivista Europea", V, 4, 1842

P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri, Tipi del Seminario*, Padova, 1842

1843

Pubblica Esposizione dell'I.R. Accademia. Paesaggi e marine, firmato "Un artista", in "Il Vaglio", 9 settembre 1843

G. Podestà, *Lettere sull'Esposizione di Belle Arti*, Cecchini, Venezia, 1843

1844

Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fattasi dal Nob. Sig. Co. De' Sebregoni vice-presidente di governo delle provincie venete il giorno 4 agosto 1844, Gaspari, Venezia, 1844

Sull'esposizione di Belle Arti, in "Il Gondoliere", 10 agosto 1844

M. Goupil Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Muquardt, Bruxelles, 1844

J.F. Lecomte, *Venezia, o Colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti di questa città*, Cecchini, Venezia, 1844

P. Murani, *Pubblica mostra dell'I.R. Accademia Veneta*, in "Giornale Euganeo", I, 1844

G. Podestà, *Prospetto dei lavori di pittura e scoltura che si stanno eseguendo nelle officine dei veneti artisti*, in "Il Gondoliere", 27 gennaio 1844

D. Pulissi, *Firenze presa dalle cascade, paesaggio ad olio del giovane pittore signor Domenico Bresolin di Padova*, in "Il Vaglio", 24 febbraio 1844

1845

Esposizione di Belle Arti in Venezia, in "Il Gondoliere", 9 agosto 1845

E. Montazio, *Le Belle Arti a Firenze*, in "La Rivista", n. 19, 21 ottobre 1845

P. Murani, *Pubblica mostra dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*, in "Giornale Euganeo", II, 1845

G. Podestà, *Studio di Bresolin Domenico di Padova*, in "Il Gondoliere", 29 marzo 1845

G. Rossi, *Pubblica mostra dell'I.R. Accademia in Venezia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", 13 agosto 1845

P. Selvatico, *Della Società promotrice di Belle Arti in Firenze nell'ottobre 1845*, in "Giornale Euganeo", II, 1845

A. Von Binzer, B. Mendel, *Venedig im Jahre 1844*, Heckenast, Pesth-Leipzig, 1845

1846

- P. Murani, *Pubblica mostra dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*, in "Giornale Euganeo", II, 1846
- D. Pulissi, *Rivista critica sulla pubblica Esposizione di Belle Arti*, in "Il Vaglio", 5 settembre 1846
- A. Zanetti, *La Esposizione di Belle Arti nella R. Accademia di Venezia*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 31 agosto 1846

1847

- Esposizione di Belle Arti dell'I.R. Accademia di Venezia*, in "Il Gondoliere e l'Adria", 14 ottobre 1847
- Guida alla Esposizione di opere di artisti viventi nelle sale dell'I. R. Accademia di belle arti nel settembre 1847*, Alvisopoli, Venezia, 1847
- Mostra di sculture e dipinti*, firmato "Un idiota", in "Il Vaglio", 15 ottobre 1847
- C. D'Arco, *Delle moderne Società di Belle Arti istituite in Italia*, in "Rivista Europea", V, 1847
- E. Montucci, *Trattato teorico-pratico di daguerrotipia ed eliografia. Comprendente le più recenti scoperte e l'ultimo perfezionamento dovuto al signor Blanquart-Evrard, scritto espressamente a Parigi per l'intrapresa dei Segreti Moderni delle Arti e Mestieri dal dottor Enrico Montucci*, La Calliope, Livorno, 1847

1850

- G. Le Gray, *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, Baillière, Paris, 1850

1851

- L. Blanquart-Evrard, *Traité de photographie sur papier*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris, 1851
- É. Delécluze, *Feuilleton sur l'Exposition de 1850*, in "Journal des débats", Paris, 21 marzo 1851
- G. Le Gray, *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre, contenant les publications antérieures et une nouvelle méthode pour opérer sur un papier sec restant sensible huit à dix jours*, Lerebours et Secretan, Paris, 1851
- J. Ruskin, *Stones of Venice*, Smith, Elder & Co, London, 1851
- F. Wey, *De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts*, in "La Lumière", n° 1, Paris, 9 febbraio 1851
- F. Wey, *Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences (à propos d'un article de M. Delécluze)*, in "La Lumière", n° 9, Paris, 6 aprile 1851

- F. Wey, *Théorie du portrait-I*, in "La Lumière", n. 12, Paris, 27 aprile 1851
 F. Wey, *Théorie du portrait-II*, in "La Lumière", n. 13, Paris, 4 maggio 1851

1852

- Progressi della fotografia in Venezia*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", 8 maggio 1852
Scritti d'arte di Diego Martelli, a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze, 1852
 C. Bauchal, *Soirée photographique*, in "La Lumière", n. 23, Paris, 29 maggio 1852
 P. Selvatico, *L'arte insegnata delle Accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Naratovich, Venezia, 1852
 R. Thomas, *Photography in Rome*, in "The Art Journal", London, maggio 1852

1853

- Belle Arti, Cenni non inopportuni per chi si interessa delle nostre Arti Belle*, in "I Fiori", 30 giugno 1853
La società fotografica toscana, in "Bullettino delle Arti del Disegno in Italia", n. 1, 15 dicembre 1853

1854

- Album artistico-fotogenico*, in "Bullettino delle Arti del Disegno in Italia", n. 16, 20 aprile 1854
Atti della distribuzione dei premj di Agricoltura ed Industria fatta a Venezia nella pubblica e solenne adunanza dell'I. R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti nel giorno 30 maggio 1854 da S. E. il Cav. Giorgio Tonnenburg, Cecchini, Venezia, 1854

1855

- De la photographie en Toscane. Extrait de la Rivista Encicopedica Italiana*, in "La Lumière", Paris, 19 maggio 1855
Della fotografia in Toscana, in "Rivista Enciclopedia Italiana", 7 marzo 1855
Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle sale della I. R. Accademia Veneta di Belle Arti nell'agosto 1855, Naratovich, Venezia, 1855
 J. Caccia, *Nouveau guide general du voyager en Italie*, Garnier Freres, Paris, 1855
 G. Caneva, *Della fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva, pittore prospettico*, Tipografia Tiberina, Roma, 1855
 J. Cavallucci, *La fotografia e i fotografi toscani*, in "Le Arti del Disegno", n. 18, 2 maggio 1855
 L. Menitoni, *Fotografia e pittura*, in "Le Arti del Disegno", n. 5, 31 gennaio 1855

1856

- A. Cuvelier, *Sur plusieurs méthodes de dessin héliographique*, in “Bulletin de la Société française de photographie”, Paris, gennaio 1856
- F. Fanzago, *Fotografia di Padova nel 1856*, in “Cronaca. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Economia e Industria”, Milano, 15 agosto 1856
- M. Treves, *Cenni critici sulla Esposizione industriale veneta del 1856*, Tipi della Gazzetta Ufficiale di Venezia, Venezia, 1856
- A. Vannucci, *Nuove fotografie dei Fratelli Alinari pubblicate in Firenze da Luigi Bardi*, in “Le Arti del Disegno,” n. 34, 23 agosto 1856

1857

- J. Jamin, *L'optique et la peinture*, in “Revue des Deux Mondes”, 1 febbraio 1857
- P. Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le Accademie artistiche*, Naratovich, Venezia, 1857

1858

- Disegni di Raffaello e d'altri maestri esistenti nelle Gallerie di Firenze, Venezia e Vienna riprodotti in fotografia dai Fratelli Alinari e pubblicati da L. Bardi in Firenze*, in “Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti del Disegno”, a. II, vol IV, Firenze, 1858
- Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle sale della I. R. Accademia Veneta di Belle Arti nell'agosto 1858*, Naratovich, Venezia, 1858
- G. Cosci, *Della Meccanica nelle Arti del Disegno. Discorso letto dall'Avvocato Giuseppe Cosci all'Imp. e Reale Accademia fiorentina di Belle Arti il dì 19 settembre 1858 nella solenne distribuzione de' premi*, Vocabolario, Firenze, 1858
- N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Bianchi, Padova, 1858

1859

- C. Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, in “Revue Française”, Paris, 10 giugno - 10 luglio 1859; trad. it. in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 1981
- C. Baudelaire, *Lettre à M. le Directeur del la Revue française sur le Salon de 1859*, in “Revue française”, Paris, 20 giugno 1859
- J. Jamin, *L'ottica e la pittura*, in “Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti e del Disegno”, n. 35, dicembre 1859
- P. Selvatico, *Per le illustri nozze del conte Alberto Papafava Antonini de' Carraresi colla contessa Margherita Cittadella-Vigodarzere. Del paesaggio, cenni storico-critici*, Tipi del Seminario, Padova, 1859
- P. Selvatico, *Scritti d'arte*, Barbera e Bianchi, Firenze, 1859

- P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, in “Atti dell’Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia”, 4 agosto, Grimaldo, Venezia, 1859

1860

- Atti dell’Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia 1841-1860*, Naratovich, Venezia, 1860
- G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, vol. 100, Tipografia Emiliana, Venezia, 1860

1861

- A. Claudet, *La Photographie dans ses relations avec les beaux-arts*, in “Gazette des Beaux-Arts”, IX, Paris, 1861

1863

- Avviso di concorso*, in “Gazzetta Ufficiale di Venezia”, Venezia, 12 giugno 1863
- L. Blanquart-Évrard, *Intervention de l’art dans la photographie*, Danel, Lille, 1863

1864

- A. Ganot, *Lezioni di fisica sperimentale: per uso delle persone estranee alle scienze matematiche, degli alunni delle scuole di belle lettere, delle direttrici delle case di educazione e delle fanciulle che frequentano i più rinomati istituti*, Pagnoni, Milano, 1864

1866

- Statuto della Società d’Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze via della Colonna N. 31*, Firenze, 1866

1867

- Le fotografie di Adolfo Braun*, in “Gazzettino delle Arti del Disegno”, anno I, 9 settembre 1867
- D. Martelli, *Esame critico delle Società Promotrici di Belle Arti in Firenze*, in “Gazzettino delle Arti del Disegno”, anno I, 16 e 23 settembre 1867
- T. Signorini, *Del Paesaggio e della sua influenza nell’arte moderna*, in “Gazzettino delle arti del disegno”, anno I, 31 agosto, 9 settembre, 1867
- T. Signorini, *Il caffè Michelangiolo*, in “Gazzettino delle Arti del Disegno”, anno I, 25 maggio, 15 giugno, 6 luglio, 15 luglio, 29 luglio 1867
- H. Taine, *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, Hachette, Paris, 1867

1869

P. Selvatico, *L'arte nella Esposizione di Padova del 1869*, in "Giornale di Padova", 9 novembre 1869

1870

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Patuzzi, Milano, 1870

A. Errera, *Storia e statistica delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, Antonelli, Venezia, 1870

1872

P. Selvatico, *Commissione dei Pubblici Monumenti della città di Padova*, Sacchetto, Padova, 1872

1873

I. Cavallucci, *Notizie intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno*, Vocabolario, Firenze, 1873

A. Dall'Acqua Giusti, *L'accademia di Venezia: relazione storica per l'esposizione di Vienna del 1873*, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, Venezia, 1873

1874

T. Signorini, *Cose d'arte*, in "Il Rinnovamento", 12-13 giugno 1874

1875

C. Boito, *I pittori che studiano a Venezia. L'arte che essa può dare. Un quadro della sua Esposizione artistica*, in "Nuova antologia di scienze, lettere ed arti", gennaio 1875

1877

C. Boito, *Pittura e scultura d'oggi*, Grandi Edizioni Artistiche, Milano, 1877

1878

E.W. Brücke, *Principes scientifiques des beaux-arts: essais et fragments de theorie*, Ballière, Paris, 1878

T. Silvestre, *Les Artistes français: etudes d'après nature*, Charpentier, Paris, 1878

1879

M. Ridolfi, *Sull'insegnamento della pittura*, in *Scritti d'arte e d'antichità*, Le Monnier, Firenze, 1879

T. Signorini (pseudonimo Labieno), *Cose d'arte*, in "La Gazzetta di Firenze", 13 gennaio 1879

1883

L. Celentano, *Bernardo Celentano, due settenni della pittura. Notizie e lettere intime pubblicate nel ventesimo anniversario della sua morte dal fratello Luigi*, Tipografia Bodoniana, Roma, 1883

1885

A. Cecioni, *Vincenzo Cabianca*, in "La Domenica del Fracassa", 12 luglio 1885

1887

C. Boito, *Ricordo della Esposizione*, Tipografia Emiliana, Venezia, 1887

1889

A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Gonnelli, Firenze, 1889

1890

D. Martelli, *In memoria dei Fratelli Alinari*, Landi, Firenze, 1890

1893

J. Ruskin, *Elements of Drawing*, Merril & co., New York, 1893

1898

F. Nani Mocenigo, *Artisti veneziani del XIX secolo*, Merlo, Venezia, 1898

1901

F. Nani Mocenigo, *Della letteratura veneziana del secolo 19. Notizie ed appunti*, Merlo, Venezia, 1901

1903

P. Molmenti, *La pittura veneziana*, Alinari, Firenze, 1903

1904

Catalogo della Raccolta Fantoni nel Museo civico di Vicenza per la storia del 1848 in particolare e del risorgimento nazionale in generale, Fabris, Vicenza, 1904

1905

A. Cecioni, *Scritti e ricordi. Con lettere di Giosuè Carducci, Ferdinando Martini ecc. e con prefazione e note di Gustavo Uzielli*, Tipografia Domenicana, Firenze, 1905

1909

N. Barbantini, *La Galleria internazionale d'arte moderna della città di Venezia*, in "Nuova Antologia", I, 1909

L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana con indice degli artisti menzionati*, Loescher, Roma, 1909

1912

L. Pelandi, *I Ciardi*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1912

1915

L. Benédité e G. Fogolari, *Storia della pittura del XIX secolo*, Società editrice libraria, Milano, 1915

A. M. Bessone Aurelij, *Dizionario dei pittori italiani*, Lapi, Città di Castello (Pg), 1915

P. A. Corna, *Dizionario dell'arte in Italia*, Tarantola, Piacenza, 1915

1919

F. Saponi, *Guglielmo Ciardi*, Celanza e C., Torino, 1919

1927

N. Barbantini, *La Galleria internazionale d'arte moderna a Venezia*, Treves, Milano, 1927

1929

L. Lloyd, *La pittura dell'Ottocento in Italia*, Barbera, Firenze, 1929

1930

D. Angeli, *Cronache del Caffè Greco*, Treves, Milano, 1930

P. A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, Tarantola, Piacenza, 1930

1934

A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, Artisti d'Italia, Milano, 1934

A. Francini, *Guglielmo Ciardi*, Istituto nazionale L.U.C.E., Roma, 1934

1935

R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Acanthus, Bologna, 1935

1936

M. Tinti, *Lorenzo Bartolini*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1936

1938

R. Pallucchini, *Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Ferrari, Venezia, 1938

1941

E. Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze, 1941

L. Biagi, *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, Le Monnier, Firenze, 1941

1946

M. e F. Pospisil, *Guglielmo Ciardi*, Alinari, Firenze, 1946

1948

Mostra retrospettiva di Domenico Bresolin, in *IV settembre euganeo. Este nel passato e nel presente*, Successori Penada Stampatori, Padova, 1948

1949

H. Schwarz, *Art and photography. Forerunners and influences*, in "Magazine of Art", XIII, novembre 1949

1950

U. Apollonio, R. Pallucchini, *La mostra del bicentenario della Accademia veneziana di Belle Arti*, in "Arte Veneta", IV, 1950

E. Bassi, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario*, Accademia di Belle Arti, Venezia, 1950

E. Camesasca, U. Galetti, *Enciclopedia della pittura italiana*, vol. 1 e 2, Garzanti, Milano, 1950

T. Pignatti, *Pittori veneti dell'Ottocento da Canova a Favretto*, Tipografia del libro, Pavia, 1950

1951

P. Francastel, *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique; de la Renaissance au Cubisme*, Audin, Lyon, 1951

1952

Scritti d'arte di Diego Martelli, a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze, 1952

1953

Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915, a cura di S. Negro (catalogo della mostra, Roma, Palazzo Braschi, s.d.), Quintily, Roma, 1953

1954

N. Barbantini, *Scritti d'arte inediti e rari*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1954

P. D'Ancona, *La pittura dell'Ottocento*, Società Editrice Libreria, Milano, 1954

1955

Pittura italiana dell'Ottocento, a cura di G. De Logu, Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo, 1955

Un siècle de vision nouvelle, catalogo della mostra (Paris, Galerie Mansart, s.d.) a cura di J. Adhémar, Les presses artistiques, Paris, 1955

M. Rizzoli, *La pittura padovana dell'Ottocento*, Associazione Pro Padova, Padova, 1955

1956

E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, UTET, Torino, 1956

A. Pallucchini, *Una storia dell'arte moderna*, in "Arte Veneta", X, 1956

1958

C.L. Ragghianti, *Arte e fotografia*, in "seleArte", Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 1958

1959

L. Vitali, *La fotografia italiana dell'Ottocento*, in *Storia della fotografia dalle origini a oggi*, a cura di P. Pollack, Garzanti, Milano, 1959

1960

E.H. Gombrich, *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, London, 1960; trad. it. *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1972

E. Sacchetti, *Telemaco Signorini e la fotografia*, in "La Nazione", 14 giugno 1960

L. Vitali, *La fotografia e i pittori*, Sansoni, Firenze, 1960

1961

La civiltà veneziana nell'età romantica, a cura di L. Coletti, Sansoni, Firenze, 1961

L'Italia vista dai pittori francesi del 18. e 19. Secolo, a cura di I. Toesca (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 8 febbraio - 26 marzo 1961; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 20 aprile - 25 maggio 1961), Ist. Grafico tiberino, Roma, 1961

Pittori e valori dell'Ottocento. Guida per la valutazione di dipinti italiani dell'Ottocento, a cura di U. Galetti, Istituto editoriale Brera, Milano, 1961

1962

B. Newhall, R. Doty, *The value of photography to the artist*, 1839, in "The bulletin of the George Eastman House of photography", vol. 11, n. 6, New York, 1962

- A. Scharf, *Camille Corot and landscape photography*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI période, tome LIX, Paris, febbraio 1962

1964

- V.D. Coke, *The painter and the photograph*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964
 B. Newhall, *The history of photography: from 1839 to the present day*, The Museum of Modern Art, New York, 1964; trad.it. *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 1984

1967

- G. Avon Caffi, *Ippolito Caffi*, Amicucci, Padova, 1967
 C. Maltese, *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Fabbri, Milano, 1967
 G. Perocco, *La pittura veneta dell'Ottocento*, Fabbri, Milano, 1967

1968

- A.M. Fortuna, *Il Gazzettino delle arti e del disegno di Diego Martelli*, Gonelli, Firenze, 1968

1969

- A. Scharf, *Art and photography*, Penguin, London, 1969; trad.it. *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino, 1979

1970

- Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli 17., 18., 19.*, a cura di S. Moschini Marconi, vol. III, Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1970

1971

- Disegni italiani del XIX secolo*, a cura di C. Del Bravo (catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto disegni e stampe, 19 giugno - 26 settembre), Olschki, Roma, 1971
 E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1971
 L. Nochlin, *Realism*, Penguin, London, 1971; trad. it. *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1979

1972

- V.D. Coke, *The painter and the Photograph: from Delacroix to Warhol*, University of New Mexico, Albuquerque, 1972

1973

Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo - aprile 1973), a cura di L. Carluccio e D. Palazzoli, Amici torinesi dell'arte contemporanea, Torino, 1973

1974

F. Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Neri Pozza, Vicenza, 1974

L. e F. Luciani, *Dizionario dei pittori italiani dell'800*, Vallecchi, Firenze, 1974

1975

V. D. Coke, *One Hundred Years of Photographic History Essays in honor of Beaumont Newhall*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1975

M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Einaudi, Torino, 1975

1976

Aspetti della fotografia toscana dell'Ottocento, a cura di F. Tempesti, Alinari, Firenze, 1976

Civiltà di Venezia. L'età moderna, a cura di A. Salvadori, G. Pedrocco, vol. III, La stamperia di Venezia, Venezia, 1976

S. Pinto, *I Macchiaioli nella cultura italiana del Risorgimento*, in *I Macchiaioli*, a cura di D. Durbè, Centro Di, Firenze, 1976

T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Clarendon Press, Oxford, 1976

1977

Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, luglio - ottobre 1977), a cura di W. Settimelli, F. Zevi, Alinari, Firenze, 1977

Guglielmo Ciardi, catalogo della mostra (Treviso, Ca' da Noal, 10 settembre - 6 novembre 1977), a cura di L. Menegazzi, Canova, Treviso, 1977

1978

Roma dei fotografi al tempo di Pio IX. 1846-1878. Fotografie da collezioni danesi e romane, a cura di P. Becchetti (catalogo della mostra, Copenhagen, Museo Thorvaldsen e Roma, Palazzo Braschi), Multigrafica, Roma, 1978

P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia. 1839-1880*, Quasar, Roma, 1978

N.G. Troyer, *The Macchiaioli: effects of modern color theory, photography, and Japanese prints on a group of italian painters, 1855-1900*, Northwestern University, Evanston, 1978

1979

- Zola photographe: 480 documents*, a cura di R. Massin, F. Émile-Zola, Denoel, Paris, 1979
- F. Arciero, *Il dagherrotipo*, Arnica, Roma, 1979
- H. Gernsheim, *Fotografia italiana dell'ottocento*, Electa/Alinari, Milano/Firenze, 1979
- F. Heilbrun, *Photographie et peinture*, in *Petit Larousse de la peinture*, a cura di M. Laclotte, Larousse, Paris, 1979
- A. Scharf, *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino, 1979
- P. Zampetti, *A dictionary of venetian painters*, Lewis, Leigh on Sea, 1979

1980

- F.N. Arnoldi, *Tecnica e scienza*, in *Storia dell'arte italiana. Ricerche spaziali e tecnologiche*, a cura di G. Previtali, parte I, volume IV, Einaudi, Torino, 1980

1981

- P. Galassi, *Before photography: painting and the invention of photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1981; trad. it. *Prima della fotografia: la pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989
- M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana. Situazione momenti indagini*, a cura di F. Zeri, parte III, volume II, Einaudi, Torino, 1981

1982

- J. Daval, *La photographie. Histoire d'un art*, Skira, Paris, 1982
- G. Matteucci, *Nuovi orientamenti di stile. Secondo viaggio a Parigi. Banti e la fotografia. La galleria Lega-Borrani*, in *Cristiano Banti*, a cura di G. Matteucci, Cassa di Risparmio di San Miniato, Firenze, 1982
- A. Nemiz, *Capuana, Verga, De Robertis fotografi*, Edikronos, Palermo, 1982
- I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari, 1982

1983

- Roma. Paesaggi, vedute e costumi. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Gasparrini, 30 maggio - 30 giugno), a cura di G. Sestieri, Nuova Editrice Romana, Roma, 1983
- Venezia nell'Ottocento. Immagini e Mito*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983 - marzo 1984), a cura di G. Pavanello e G. Romanelli Electa, Milano, 1983
- P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Colombo, Roma, 1983
- A. McCauley, *Caricature and Photography in Second Empire Paris*, in "Art Journal", winter 1983

1984

Catalogo Bolaffi della pittura italiana, n° 13, Bolaffi, Torino, 1984

S. Bordini, *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del diciannovesimo secolo*, Officina, Roma, 1984

I. Zannier, *Storia e pratica della fotografia*, Laterza, Bari, 1984

1985

Cultura fotografica in Italia: antologia di testi sulla fotografia 1839/1949, a cura di P. Costantini, I. Zannier, Angeli, Milano, 1985

M. Aauer, *Encyclopedie internationale des photographes de 1839 a nos jours*, Camera Obscura, Zurich, 1985

C. Del Bravo, *Le risposte dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1985

F. Heilbrun, *Le paysage dans la photographie française au XIXe siècle et ses rapports avec la peinture du réalisme à l'impressionnisme*, in *L'Impressionnisme et le paysage français*, catalogo della mostra, (Los Angeles, County Museum of Art, 28 giugno -16 settembre 1984; Chicago, Art Institute of Chicago, 23 ottobre 1984 - 6 gennaio 1985; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 febbraio - 22 aprile 1985), a cura di R. Brettel, Réunion des musées nationaux, Paris, 1985

D. Mormorio, *Una invenzione fatale: breve genealogia della fotografia*, Sellerio, Palermo, 1985

H. Schwarz, *Art and photography: forerunners and influences*, Layton, Utah, 1985; trad. it. *Arte e fotografia: precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992

E. Spalletti, *Gli anni del caffè Michelangelo (1848-1861)*, De Luca, Roma, 1985

I. Zannier, *Venezia. Immagini del XIX secolo dagli Archivi Alinari*, Alinari, Firenze, 1985

1986

Venezia nella fotografia dell'Ottocento, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, gennaio - marzo 1986), a cura di P. Costantini, I. Zannier, Arsenale, Venezia, 1986

P. Costantini, I. Zannier, *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Arsenale, Venezia, 1986

G. Falossi, *Venezia: Ottocento pittorico. Quotazioni e prezzi di tutti i pittori nati nel Veneto dal 1800 al 1899*, Il Quadrato, Milano, 1986

I. Zannier, *L'Italia dei fotografi*, in "Urbanistica", 81, 1986

I. Zannier, *Storia della fotografia*, Laterza, Bari, 1986

1987

Pittori fotografi a Roma 1845-1870: immagini dalla raccolta fotografica comunale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 25 giugno - 27 settembre 1987), Multigrafica, Roma, 1987

N. Broude, *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 1987

A. De Paz, *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, CLUEB, Bologna, 1987

1988

L. Cavazzi, *Pittori fotografi a Roma 1845-1870. Immagini della raccolta fotografica comunale*, in "Bollettino dei Musei comunali di Roma", II, 1988

F. Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel lascito Molmenti*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, a cura di M. Gambier, Stamperia di Venezia, Venezia, 1988

I. Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1988

1989

Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 28 settembre - 26 novembre), a cura di M. Falzone Del Barbaro, M. Maffioli, E. Sesti, Alinari, Firenze, 1989

Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847/1855), catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 10 marzo - 24 giugno 1989), a cura di P. Becchetti, Alinari, Firenze, 1989

M. Frizot, *Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Centre National de la Photographie, Paris, 1989

P. Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989

A. Prandi, *Il Grand Tour dei fotografi*, in *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete 1814 - 1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno - 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Electa, Milano, 1989

A. Rouillé, *La photographie en France. Textes & controverses: une anthologie 1816-1871*, Macula, Paris, 1989

I. Zannier, *L'arte della fotografia*, in *Pittura '800*, a cura di R. De Grada, De Agostini, Novara, 1989

I. Zannier, *Domenico Bresolin, un Maestro del XIX secolo*, in "Fotologia", 10, 1989

1990

R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 1990

M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Allemandi, Torino, 1990

- D. Mormorio, *La Sicilia fine Ottocento nelle fotografie di Verga, Capuana, De Roberto*, in "Kalós", anno 2, n.5, 1990

1991

- S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Castelfnuovo E. e Pirovano C., Electa, Milano, 1991
- D. Challe, B. Marbot, *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*, Hoëbeke, Paris, 1991
- P. Galassi, *Corot in Italy: open air painting and the classical-landscape tradition*, Yale University Press, New Haven and London, 1991; trad. it *Corot in Italia. La pittura di plein air e la tradizione del paesaggio classico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994
- H. Loyrette, *Degas*, Fayard, Paris, 1991
- L. Menegazzi, *Guglielmo Ciardi*, Soncino, Cremona, 1991
- G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino, 1991
- A. Rosa, *Rapporti tra la fotografia e la pittura veneta di paesaggio dell'Ottocento*, tesi di laurea, relatori I. Zannier e G.A. Popescu, Istituto universitario di architettura di Venezia, 1991
- R. M. Serra, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Castelfnuovo E. e Pirovano C., Electa, Milano, 1991
- G. Vigne, *A propos des daguerrotypes de Millet récemment retrouvés: quatre tableaux d'Ingres revisités*, in "Bulletin du Musée Ingres", nn. 63-64, 1991
- I. Zannier, *Architettura e fotografia*, Laterza, Bari, 1991
- I. Zannier, *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*, Longo, Ravenna, 1991
- F. Zevi, *Nota alla sezione fotografica*, in *Gli anni di Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 30 settembre - 8 dicembre), a cura di G. Matteucci, Artificio, Firenze, 1991

1992

- D. Davanzo Poli, *Costumi popolari d'Italia*, in "Arte tessile", novembre, n. 3, 1992
- H. Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992
- I. Zannier, *Sublime fotografia. Il Veneto, breve storia*, Corbo e Fiore, Venezia, 1992

1994

- Italien sehen und sterben: photographien der zeit des Risorgimento. 1845-1870*, catalogo della mostra (Köln, Römisch-Germanisches Museum, 23 settembre - 4 dicembre), a cura di B. von Dewitz, D. Siegert, K. Schuller-Procopovici, Braus, Heidelberg, 1994

Le Cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny, catalogo della mostra (Paris, Musée de la vie romantique, 14 novembre 1994 -15 gennaio 1995), a cura di A. Paviot, Paris-Musée, Paris, 1994

L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello, a cura di S. Romano, Electa, Napoli, 1994

Nadar. Les années créatrices: 1854-1860, catalogo della mostra (Paris, Musée D'Orsay, 7 giugno – 11 settembre 1994 e New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 aprile - 9 luglio 1995), Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994

M. Chiarini e M. Marabottini, *Firenze e la sua immagine: cinque secoli di vedutismo*, Marsilio, Venezia, 1994

D. Ritter, *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, Arsenale, Venezia, 1994

1996

D. de Font-Réaulx, *Courbet et la photographie de son temps*, tesi di laurea, relatore B. Foucart, Université Paris IV, Paris, 1996

K. Jacobson, *Étude d'après nature. 19th Century Photographs in Relation to Art*, Ken & Jenny Jacobson, Great Barfield, 1996

V. Pomarède, *Corot*, Flammarion, Paris, 1996

D. Ritter, *Venedig in frühen photographien von Domenico Bresolin "pittore fotografo"*, Braus, Munich, 1996

1997

A. Bovo, *Domenico Bresolin "Pittore paesista e fotografo" 1813-1900*, tesi di laurea, relatore M. Brusatin, Università "Ca' Foscari" di Venezia, 1997

G. Matteucci, *Il fondo fotografico di Telemaco Signorini nell'archivio Vitali*, in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 febbraio - 27 aprile), a cura di F. Dini, R. Monti, G. Matteucci, Artificio, Firenze, 1997

D. Mormorio, *Un'altra lontananza: l'Occidente e il rifugio della fotografia*, Sellerio, Palermo, 1997

P. Ortel, *Réalisme photographique, réalisme littéraire, un nouveau cadre de référence*, in "Jardins d'hiver", Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1997

M. Rampin, *Giacomo Caneva: pittore e fotografo*, tesi di laurea, relatore I. Zannier, correlatori G. Dal Canton e F. Mazzocca, Università "Ca' Foscari" di Venezia, 1997

M. Rampin, *Note sul pittore-fotografo Giacomo Caneva e sulla sua formazione*, in "Bollettino dei Musei Civici di Padova", n. 86, 1997

T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, vol II., 1, 1997

G. Vanzella, *Padova. I fotografi e la fotografia nell'Ottocento*, Carraro, Padova, 1997

1998

Edgar Degas, photographer, a cura di M. Daniel, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998

Scritti d'arte del primo Ottocento, a cura di F. Mazzocca, Ricciardi, Milano-Napoli, 1998

G. Edwards, *International guide to Nineteenth-century photographers and their works. Based on Catalogues of Auction Houses and Dealers*, G.K. Hall & Co., Boston, 1998

F. Mazzocca, *Scritti d'Arte del primo Ottocento*, Ricciardi, Milano/Napoli, 1998

D. Mormorio, *Il Risorgimento 1848-1870*, Editori Riuniti, Roma, 1998

1999

Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione, a cura di R. Zorzi, Marsilio, Venezia, 1999

D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, Il Poligrafo, Padova, 1999

M. Daniel, *Edgar Degas photographie*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1999

2000

D. Mormorio, *Vedute e paesaggi italiani dell'800*, Motta, Milano, 2000

C. Nicosia, *Arte e accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva, Bologna, 2000

2001

La campagna romana da Hackert a Balla, a cura di P.A. De Rosa, P.E. Trastulli, Studio Ottocento/De Luca, Roma, 2001

Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 3 settembre - 9 dicembre 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Electa, Milano, 2001

2002

Alla ricerca del colore e della luce. Pittori ungheresi 1832-1914, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 4 ottobre 2002 - 6 gennaio 2003), a cura di A. Szinyei Merse, Sillabe, Livorno, 2002

Gustave Le Gray 1820-1884, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale de France, 19 marzo - 16 giugno 2002), a cura di S. Aubenas, Gallimard, Paris, 2002

L'Ottocento: 1815-1880, a cura di S. Bordini, Carocci, Roma, 2002

S. Bordini, *L'Ottocento. Le fonti per la storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2002

B. Jobert, *Au regard de la peinture*, in *Gustave Le Gray 1820-1884*, a cura di S. Aubenas, Gallimard, Paris, 2002

- F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza, 2002
- G. Pavanello, *Venezia dall'età neoclassica alla scuola del vero*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, tomo I, Electa, Milano, 2002
- N. Stringa, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, tomo I, Electa, Milano, 2002
- N. Stringa, *Il paesaggio e la veduta: appunti per una storia*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, tomo II, Electa, Milano, 2002
- I. Zannier, *Fotografia e pittura nel Veneto dell'Ottocento*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, tomo II, Electa, Milano, 2002

2003

- L'Italia d'argento: 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia*, a cura di M.F. Bonetti e M. Maffioli, Alinari, Firenze, 2003
- Fra le carte della fotografia: inventario dell'archivio Paolo Costantini, 1959-1997*, a cura di T. Serena, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2003
- La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano, 2003
- Maestà di Roma: da Napoleone all'unità d'Italia*, a cura di S. Maninchedda (cataloghi delle mostre, Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Villa Medici, 7 marzo - 29 giugno), vol. I (*Universale ed eterna*), II (*Capitale delle arti*) e III (*Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*), 2003
- Roma 1850: il circolo dei pittori fotografi del caffè Greco*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 29 novembre 2003 - 25 gennaio 2004; Paris, Maison européenne de la photographie, 11 febbraio - 18 aprile 2004), Electa, Milano, 2003
- A.C. Quintavalle, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze, 2003
- I. Zannier, *Gli Alinari a Venezia, città di fotografi*, in "Fotologia", 23/24, 2003

2004

- Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, a cura di S. Paoli, Silvana, Milano, 2004
- L'Ottocento Veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 15 ottobre 2004 - 27 febbraio 2005), a cura di G. Pavanello e N. Stringa, Canova, Treviso, 2004
- Through Wider Windows. 179 year Breakthroughs in photography*, catalogo della mostra, (Tokyo, Tokyo Fuji Art Museum), a cura di E. Yoshioka, Tokyo Fuji Art Museum, Tokyo, 2004
- A. Greco, *Dagherrotipi e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in "AFT", 39/40, giugno/dicembre 2004

- D. Horbez, *Corot et les peintres de l'École d'Arras*, La Renaissance du livre, Tournai, 2004
- A. Mariuz, *Le storie di Antonio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia*, Marsilio, Venezia, 2004
- P. Roubert, *L'introduction du modèle photographique dans la critique picturale, 1839-1860*, tesi di laurea, relatore E. Darragon, Université Sorbonne I, Paris, 2004
- S. Ragazzini, *I fratelli Alinari. Note d'archivio per la ricostruzione delle vicende di una grande famiglia di fotografi*, in "AFT", 39/40, giugno/dicembre 2004

2005

- Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 7-10 ottobre 2002), a cura di M. Hansmann e M. Seidel, Marsilio, Venezia, 2005
- P. Cavanna, *Vittorio Avondo e la fotografia*, Fondazione Torino Musei – GAM, Torino, 2005
- A. Maillet, *Le miroir noir: enquête sur le côté obscur de reflet*, Kargo, Paris, 2005
- M. Miraglia, *Morelli e la fotografia*, in *Domenico Morelli e il suo tempo 1823 – 1901 dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di L. Martorelli, Electa, Napoli, 2005
- M. Miraglia, *La fotografia e il paesaggio e La fotografia in Sicilia ai tempi di Lojacono*, in *Francesco Lojacono 1838-1915*, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna 1 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di A. Purpura, C. Sisi, Silvana, Milano, 2005
- Corot. Natura, emozione, ricordo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 7 giugno - 11 settembre 2005; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 9 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di V. Pomarède, Ferrara Arte, Ferrara, 2005

2006

- Paesaggi verticali: la fotografia di Vittorio Sella 1879-1943*, a cura di L. Serra, Fondazione musei Torino – GAM, Torino, 2006
- D. de Font-Reaulx, *Il paesaggio fotografato in Francia, 1845-1870*, in *Turner e gli impressionisti. La grande storia del paesaggio moderno in Europa*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 ottobre 2006 - 25 marzo 2007), a cura di M. Goldin, Linea d'ombra, Conegliano (Tv), 2006
- D. Ritter, *Sulle tracce del pittore-fotografo Domenico Bresolin*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Il Poligrafo, Padova, 2006

- P. Roubert, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie: 1839-1859*, Monum, Paris, 2006
- T. Serena, *La Venise de Piot*, in *Venise en France: du romantisme au symbolisme*, a cura di C. Barbillon, École du Louvre, Paris, 2006

2007

- Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007 - 6 giugno 2008), a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Silvana, Milano, 2007
- Silvestro Lega i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 14 gennaio - 24 giugno 2007), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, Silvana, Milano, 2007
- Un itinerario italiano. Fotografie dell'ottocento dalla collezione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo H.C. Andersen, 17 aprile - 17 giugno), a cura di M. F. Bonetti e F. Maggia, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, 2007
- F. Bernabei, C. Marin, *Critica d'arte nelle Riviste lombardo-venete 1820-1860*, Canova, Treviso, 2007
- M. Miraglia, *La fotografia fra indice, icona e simbolo*, in *Le arti sorelle. Il realismo*, vol. III, Electa, Milano, 2007
- N. Stringa, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Antiga, Treviso, 2007

2008

- Adolfo Callegari. Da Ca' Pesaro ai colli Euganei*, catalogo della mostra (Arquà Petrarca, Casa Strozzi Copercini Giuseppin, 28 settembre - 9 novembre), a cura di V. Baradel, Il Prato, Saonara (Pd), 2008
- Da Fattori a Corcos a Ghiglia. Viaggio pittorico a Castiglioncello tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 20 luglio - 2 novembre 2008), a cura di S. Bietoletti, Skira, Milano, 2008
- Fattori e il Naturalismo in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 19 marzo - 29 giugno), a cura di F. Dini, Pagliai, Firenze, 2008
- I Macchiaioli e la fotografia*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 4 dicembre 2008 - 15 febbraio 2009), a cura di M. Maffioli, Alinari, Firenze, 2008
- Lo Zibaldone di Telemaco Signorini. Riproduzione anastatica con studio critico e indici*, a cura di S. Balloni, Sillabe, Livorno, 2008
- Roma 1840-1870: la fotografia, il collezionista e lo storico*, a cura di M.F. Bonetti, C. Dall'Olio, A. Prandi, Peliti Associati, Roma, 2008
- Sketches on Glass: Clichés-Verre from The New York Public Library*, catalogo della mostra (New York, New York Public Library, 7 marzo - 28 giugno 2008), a cura di N. Simpson, New York Public Library edition, New York, 2008

Turner e l'Italia, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 novembre 2008 - 22 febbraio 2009), a cura di J. Hamilton, Ferrara Arte, Ferrara, 2008

2009

Studi d'artista. Fotografie d'atelier tra '800 e '900, catalogo della mostra (Roma, Museo del Risorgimento, 10 giugno - 4 ottobre 2009), a cura di D. Affri e P. Callegari, EFFE, Roma, 2009

Voir l'Italie et mourir, catalogo della mostra, (Paris, Musée D'Orsay, 7 aprile - 19 luglio 2009), a cura di Pohlmann U. e Cogeval G., Skira, Paris, 2009

2010

The Lens of Impressionism. Photography and Painting along the Normandy Coast, 1850-1874, catalogo della mostra (Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 10 ottobre 2009 - 3 gennaio 2010; Dallas, Museum of Art, 21 febbraio - 23 maggio 2010), a cura di C. McNamara, Marquand Books, Seattle, 2010

D. Ritter, *Riflessi di luce. Il pittore e fotografo Domenico Bresolin (1813-1900) a Venezia*, in *Intorno all'Olimpiade di Baldassare Galuppi con altri saggi di argomento veneziano*, a cura di Uwe Israel, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2010

2011

Arte in Italia dopo la fotografia, 1850 - 2000, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 dicembre 2011 - 4 febbraio 2012), a cura di M. V. Clarelli e M. A. Fusco, Electa, Milano, 2011

Apparato fotografico

Si noti che l'apparato fotografico è diviso in due sezioni: la prima, denominata album fotografico e ordinata con numerazione araba, racchiude le opere di vari artisti a cui si è fatto riferimento nel testo; la seconda invece presenta una vasta selezione delle opere di Domenico Bresolin, indicate con numerazione romana.

Indice delle opere:

Album fotografico:

Fig. 1: H. Daumier, *La patience est la vertu des ânes*, 1840, litografia, in “Le Charivari”, Paris, 2 luglio 1840.

Fig. 2: H. Fontallard, *Les Daguerriéopipeurs ou le Talent vient en dormant*, 1840, litografia, in “Aujourd’hui, journal des ridicules”, Paris, 15 marzo 1840.

Fig. 3: L. Marquier, *Le Pont-Neuf*, 1839, litografia.

Fig. 4: J.A.D. Ingres, *La Source*, 1820-1856, Musée D’Orsay, Paris.

Fig. 5: F. Nadar, *Marie-Christine Roux*, 1856.

Fig. 6: E. Manet, *Charles Baudelaire*, 1865, incisione.

Fig. 7: F. Nadar, *Charles Baudelaire*, 1864.

Fig. 8: E. Degas, *Principessa Pauline Metternich*, 1865, National Gallery, London.

Fig. 9: A.A.E. Disderi, *Il principe e la principessa Metternich*, 1860.

Fig. 10: G. Le Gray, *La forêt de Fontainebleau, sous bois at Bas-Breau*, 1852.

Fig. 11: C. Le Secq, *Montmirail*, 1853 ca.

Fig. 12: G. Le Gray, *Perspective du pavé de Chailly, ciel nuageux*, 1852.

Fig. 13: C. Monet, *Le pavé de Chailly*, 1863, Musée D’Orsay, Paris.

Fig. 14: J.B.C. Corot, *Fontainebleau, la rue de Chailly*, 1822-24, collezione privata.

Fig. 15: F. Bazille, *Paysage à Chailly*, 1865, Art Institute of Chicago, Chicago.

Fig. 16: T. Jones, *Un muro a Napoli*, 1872 ca., collezione privata.

Fig. 17: J.B.C. Corot, *Narni, il ponte Augusto sopra il Nera*, 1826, Musée du Louvre,

Paris.

Fig. 18: C. Lorrain, *Perseo e l'origine del corallo*, 1626, collezione privata.

Fig. 19: T. Gainsborough, *Lo specchio di Claude*, 1750-1755, Brotham Museum, London.

Fig. 20: J.A.D. Ingres, *Mademoiselle Jeanna Hayard*, 1815, collezione privata.

Fig. 21: B. Celentano, *Studio per il quadro Cellini a Castel Sant'Angelo*, 1857, collezione privata.

Fig. 22: B. Celentano, *Studio per il quadro Cellini a Castel Sant'Angelo*, 1857, collezione privata.

Fig. 23: G. Caneva, *Campagna Romana. Ponte Nomentano*, 1850-52.

Fig. 24: F. Flacheron, *Ponte Nomentano*, 1850-52.

Fig. 25: J.W.M. Turner, *Roma Moderna. Campo Vaccino*, 1839, National Gallery of Scotland, Edimburg.

Fig. 26: G. Caneva, *Piazza a Trastevere*, 1852.

Fig. 27: G. Caneva, *Chiesa di Santa Maria in Trastevere*, 1853 ca.

Fig. 28: Autore ignoto, *Chiesa di Santa Maria in Trastevere*, 1853 ca., Museo di Roma, Roma.

Fig. 29: T. Signorini, *Interno di San Miniato*, 1857-58, collezione privata.

Fig. 30: J.B. Philpot, *Interno di San Miniato*, 1855 ca.

Fig. 31: G. Abbati, *Porta a Pinti*, 1865 ca., collezione privata.

Fig. 32: A. Borgiotti, *Porta a Pinti*, 1860 ca.

Fig. 33: C. Banti, *Alaide in giardino*, 1875 ca., collezione privata.

Fig. 34: C. Banti, *Alaide in giardino*, 1875 ca.

Fig. 35: G. Boldini, *Ritratto di Cristiano Banti*, 1866, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 36: Fratelli Alinari, *Cristiano Banti*, 1863 ca.

Fig. 37: G. Caneva, *Veduta del Tempio di Vesta*, 1846-47, Musei Civici, Padova.

Fig. 38: G. Caneva, *Il Pantheon ossia la Rotonda di Roma*, 1846-47, collezione privata.

Fig. 39: G. Caneva, *Veduta del Tempio di Vesta*, 1850 ca.

Fig. 40: F. Bagnara, *Bozzetto della scena per la Lucia di Lammermoor*, 1830 ca., Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

Fig. 41: K. Markò, *Paesaggio con ninfe*, 1834, Thorvaldsensmuseum. Copenhagen.

Fig. 42: G. Caneva, *Pastore*, 1850 ca.

Fig. 43: C. Naya, *Venezia, popolana*, 1870.

Fig. 44: K. Markò, *Paesaggio*, 1840 ca, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 45: D. Bresolin, *Gondolieri*, 1855 ca.

Fig. 46: D. Bresolin, *Cavalli di San Marco*, 1855 ca.

Fig. 47: D. Bresolin, *Il gruppo dei Tetrarchi*, 1851-55.

Fig. 48: D. Bresolin, *Palazzo Ariani*, 1851-53.

Fig. 49: D. Bresolin, *Veduta del bacino di San Marco con velieri*, 1855 ca.

Fig. 50: G. Ciardi, *La casa del giardiniere*, 1865 ca., collezione privata.

Fig. 51: G. Ciardi, *Il Grappa d'inverno*, 1866 ca., collezione privata.

Fig. 52: G. Ciardi, *Barene a Venezia*, 1866 ca., collezione privata.

Fig. 53: G. Ciardi, *Canale della Giudecca*, 1868-69, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Fig. 54: F. Zandomenighi, *Bastimento allo scalo*, 1868-69, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 55: Autore ignoto, *Il pittore Domenico Bresolin tra i parenti*, sd.

Opere di Domenico Bresolin:

Fig. I: *Autoritratto*, 1840 ca., olio su tela, cm 64x48, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. II: *Nudo di fanciulla*, forse 1840-43, matita e acquerello su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. III: *Ritratto di Maddalena Stefanelli da giovane*, forse 1840-43, cm 25x22, olio su tela, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. IV: *Donna di Tivoli con schizzo di spalle*, forse 1840-43, cm 15x23, acquerello su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. V: *Pecoraio*, forse 1840-43, cm 15x23, acquerello su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. VI: *Pifferaio*, forse 1840-43, cm 15x23, acquerello su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. VII: *Tronco d'albero*, forse 1840-43, acquerello su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. VIII: *Tronco d'albero*, forse 1840-43, matita acquerellata su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. IX: *Veduta di Firenze*, 1843, cm 25x46,5, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. X: *Ponte sull'Arno*, 1843, cm 25x47,5, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XI: *Squero*, 1843-48, olio su cartoncino, collezione privata, Roma.

Fig. XII: *Paesaggio con castello*, 1844, cm 100x130, olio su tela, Municipio, Desenzano sul Garda.

Fig. XIII: *Paesaggio con rovine*, 1845, matita acquerellata su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. XIV: *Rovine dell'acquedotto Claudio*, 1845 ca., cm 33x49,5, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XV: *Campagna con rovine*, 1845 ca., cm 18x45, olio su cartoncino, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. XVI: *Frammenti dell'acquedotto Claudio*, 1845 ca., cm 19x28,5, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XVII: *Paesaggio con rovine*, 1845 ca., cm 19x29, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XVIII: *Figura di contadino*, 1845-46, cm 32x22,5, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XIX: *Joseph Muner 29 marzo 1846*, 1846, cm 33,5x25, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XX: *Figura di uomo con bastoni sulla spalla*, 1845-46, cm 26x17,2, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXI: *Figura di lavorante con cesto*, 1845-46, cm 33,5x21, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXII: *Figura di uomo anziano*, 1845-46, cm 27,5x16, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXIII: *Figura di soldato austriaco*, 1845-46, cm 34x16,5, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXIV: *Figura di soldato con colbacco e sciabola*, 1845-46, cm 34,5x17, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXV: *Figura di donna con scialle*, 1845-46, cm 33,5x17,9, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXVI: *Gruppo di persone sulla strada*, 1845-46, olio su cartoncino, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. XXVII: *Il ritorno dei mietitori*, 1845, cm 25x35, olio su tela, collezione Sergio Bianchi di Valsangiacomo, Roma.

Fig. XXVIII: *Il ritorno dei mietitori*, 1845, cm 63,5x99,5, olio su tela, collezione privata.

Fig. XXIX: *Il ritorno dei mietitori*, 1847, cm 17,3x23,3, matita acquerellata su carta, collezione privata.

Fig. XXX: *Tronco d'albero*, 1846, cm 37x26, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXXI: *Domenico Bresolin dipinge*, 1848, cm 17x34, olio su cartoncino, collezione

Soliman, Pesaro.

Fig. XXXII: *Casa diroccata*, 1850, cm 36x53, olio su carta applicata su tela, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

Fig. XXXIII: *Ponte sul Natisone*, 1850, cm 35x46, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXXIV: *Autoritratto*, 1850 ca., cm 37x48, olio su tela, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. XXXV: *Casa sotto il monte*, forse 1850-55, cm 26x20, olio su cartoncino, collezione privata.

Fig. XXXVI: *Ponte di legno su ruscello*, forse 1850-55, cm 36,5x28,5, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXXVII: *Paesaggio alpino con rocce e bosco*, forse 1850-55, cm 30x26, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXXVIII: *Paesaggio alpino*, forse 1850-55, cm 24x35, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XXXIX: *Vallata con montagne*, forse 1850-1855, cm 18,7x36,4, olio su cartoncino, collezione privata.

Fig. XL: *Strada tra le montagne*, forse 1850-1855, cm 26,2x46,4, olio su cartoncino, collezione privata.

Fig. XLI: *Paesaggio con montagna*, forse 1850-1855, cm 30,7x43,4, olio su cartoncino, collezione privata.

Fig. XLII: *Montagne*, forse 1850-1855, cm 24,6x39,6, olio su cartoncino, collezione privata.

Fig. XLIII: *A Cortina d'Ampezzo - Zuel*, 1851, cm 31x53, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XLIV: *Pastori con cavalli e capre*, 1850, cm 27,5x44, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. XLV: *Cascata*, forse 1850-55, cm 31x27, olio su cartoncino, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. XLVI: *Capretto*, 1850, cm 12x12, olio su cartoncino, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. XLVII: *La Sardinia in Firenze*, 1850-60, cm 18x24, matita acquerellata su carta,

collezione privata, Padova.

Fig. XLVIII: *Studio architettonico*, 1850-60, matita su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. XLIX: *I magazzini alle Zattere*, 1850-60, china su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. L: *Bragozzi in laguna*, 1860-70, cm 20x29,5, olio su cartoncino, collezione privata.

Fig. LI: *Barche sulla spiaggia*, 1850-60, cm 22,2x32,3, olio su cartoncino, collezione privata.

Fig. LII: *Veduta delle Zattere dalla Giudecca*, 1860-70, cm 31x37, olio su cartoncino, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. LIII: *Alle Zattere*, 1864-68, cm 33x21, olio su cartoncino, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. LIV: *Veliero alle Zattere*, 1864-68, cm 25x19, olio su cartoncino, collezione Salviati, Roma.

Fig. LV: *Studio di case*, 1864-68, matita e acquerello su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. LVI: *Il cavalletto*, 1864-68, matita e acquerello su carta, collezione Soliman, Pesaro.

Fig. LVII: *Zattere con velieri*, 1864-68, cm 30x38, olio su tela, collezione Salviati, Roma.

Fig. LVIII: *Squero in laguna*, 1864-68, olio su tela, collezione privata, Venezia.